



Secrétariat Général

Direction générale des
ressources humaines

MINISTÈRE
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE

Sous-direction du recrutement

Concours du second degré – Rapport de jury

Session 2008

Agrégation

LETTRES CLASSIQUES
Concours externe

Rapport de jury présenté par Mme Béatrice BAKHOUCHE
Professeur des universités
Présidente de jury

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

SOMMAIRE

Composition du jury	2
Déroulement des épreuves	3
Programme 2008	4
Rapport de la présidente	5
Ouvrages mis généralement à la disposition des candidats	8
 ÉPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ	
Bilan global d'admissibilité	10
Thème latin	12
Thème grec	20
Version latine	28
Version grecque	37
Dissertation française	47
 ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION	
Bilan global d'admission	64
Leçon	65
Explication d'un texte français postérieur à 1500	73
Explication de grammaire	82
Explication d'un texte antérieur à 1500	86
Explication d'un texte latin	89
Explication d'un texte grec	95
 Programme 2009	
	100
Informations pratiques	101

COMPOSITION DU JURY

Mme Béatrice BAKHOUCHE, professeur à l'université de Montpellier III, présidente
M. Patrice SOLER, inspecteur général de l'Education Nationale, vice-président
M. René NALLET, inspecteur pédagogique régional, académie de Lyon

Mme Mireille ARMISEN MARCHETTI, professeur à l'université de Toulouse-le-Mirail
M. Yves BAUELLE, professeur à l'université de Lille 3
Mme Marie BERTHELIER, inspectrice pédagogique régionale, académie de Rennes
M. Alain BLANC, professeur à l'université de Rouen
Mme Jacqueline BOUCHET, professeur de chaire supérieure au lycée Balzac à Paris
M. Julien du BOUCHET, maître de conférences à l'université de Montpellier III
M. Michel BRIAND, professeur à l'université de Poitiers
Mme Isabelle COGITORE, maître de conférences à l'université de Grenoble III
Mme Catherine CROIZY-NAQUET, professeur à l'université de Paris X Nanterre
Mme Nathalie DAUVOIS, professeur à l'université de Toulouse-Le Mirail
M. Dominique DESCOTES, professeur à l'université de Clermont Ferrand II
Mme Marie-Laure EALALOUF, professeur à l'université de Cergy Pontoise
M. Robert GAMON, professeur de chaire supérieure au lycée du Parc de Lyon
M. Charles GUITTARD, professeur à l'université de Paris X Nanterre
Mme Annie KUYUMKUYAN, maître de conférences à l'université de Nancy II
Mme Lélia LE BRAS, inspectrice pédagogique régionale, académie de Nantes
M. Pierre LE GOFFIC, professeur à l'université de Paris III
M. Didier LECHAT, maître de conférences à l'université de Caen
M. Jean-Pierre LECOUEY, professeur de chaire supérieure au lycée Victor Duruy de Paris
M. Eric LHOTE, maître de conférences à l'université de Lille III
M. Paul MATTEI, professeur à l'université de Lyon II
Mme Sylvie PERCEAU, maître de conférences à l'université de Picardie
Mme Corinne PIERREVILLE, maître de conférences à l'université de Lyon III
Mme Emmanuelle POULAIN-GAUTRET, maître de conférences à l'université d'Artois
Mme Cécilia SUZZONI, professeur de chaire supérieure au lycée Henri IV
M. Jean-François THOMAS, professeur à l'université de Montpellier III

DÉROULEMENT DES ÉPREUVES

Epreuves écrites (dans l'ordre suivant)

- Thème latin
Durée : 4 heures ; coefficient : 6.
- Thème grec
Durée : 4 heures ; coefficient : 6.
- Version latine
Durée : 4 heures ; coefficient : 6.
- Version grecque
Durée : 4 heures ; coefficient : 6.
- Dissertation française sur un des auteurs du programme
Durée : 7 heures ; coefficient : 16.

Epreuves orales

- Leçon sur une des œuvres au programme. Coefficient : 10.
Durée de la préparation : 6 heures.
Durée de l'épreuve 55 minutes (dont 40 de leçon et 15 d'entretien avec le jury).
- Explication d'un texte de français moderne tiré des œuvres au programme et exposé de grammaire suivis d'un entretien avec le jury. Coefficient : 9.
Durée de la préparation : 2 heures 30 minutes.
Durée de l'épreuve : 1 heures (dont 45 minutes pour l'explication et l'exposé de grammaire, et 15 d'entretien avec le jury).
- Explication d'un texte d'ancien ou de moyen français tiré de l'œuvre au programme. Coefficient : 5.
Durée de la préparation : 2 heures.
Durée de l'épreuve : 50 minutes (dont 35 d'explication et 15 d'entretien).
- Explication d'un texte latin. Coefficient : 8.
Durée de la préparation : 2 heures.
Durée de l'épreuve : 50 minutes (dont 35 d'explication et 15 d'entretien).
- Explication d'un texte grec. Coefficient : 8.
Durée de la préparation : 2 heures.
Durée de l'épreuve : 50 minutes (dont 35 d'explication et 15 d'entretien).

Pour les épreuves d'oral de latin et de grec, le tirage au sort détermine pour chaque candidat laquelle est sur programme, laquelle est hors programme.

Pour la leçon et les explications, les ouvrages jugés indispensables par le jury sont mis à la disposition des candidats ; la liste proposée plus loin est indicative et ne distingue pas les ouvrages mis à la disposition des candidats pour l'épreuve de leçon et pour la leçon.

PROGRAMME 2008

Auteurs grecs

- Euripide, Les Phéniciennes.
- Denys d'Halicarnasse, Antiquités romaines, livre I.
- Hésiode, Théogonie.
- Isocrate, Discours (CUF), tomes I (Sur l'attelage, Trapézitique, Eginétique, A Démonicos, Contre les Sophistes, Eloge d'Hélène, Busiris).

Auteurs latins

- Properce, Elégies, livre I (CUF 2005).
- Ambroise (saint), Les Devoirs, livre I.
- Térence, l'Eunuque.
- Cicéron, Discours, tome V (CUF), Seconde Action contre Verrès, livre IV, Les Œuvres d'art (De signis).

Auteurs français

- Le Roman de Renart, t. I (branches 1, 1a, 1b), édition de Mario Roques, Champion.
- Du Bellay, La Deffence et illustration de la langue françoise, L'Olive, Droz, Textes Littéraires.
- Rotrou, Venceslas, Antigone, Le Véritable saint Genest, Société des Textes Français Modernes.
- Diderot, Salons (Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763) Hermann (nouvelle édition).
- Verlaine, Fêtes galantes, Romances sans paroles, précédé de Poèmes Saturniens, Collection Poésie Gallimard.
- Gracq, Un Balcon en forêt, La Presqu'île, éditions José Corti.

RAPPORT DE LA PRÉSIDENTE

En dépit d'un nombre de postes identique à celui de la précédente session – mais publié, il est vrai, fort tard ! -, l'érosion du nombre des inscrits et des présents continue à progresser, puisqu'on est passé respectivement de 399 et 272 l'an dernier à 365 à 263 pour cette session. Cette année, l'étrange changement dans l'ordre des épreuves – thème latin, thème grec, version latine, version grecque, dissertation française – n'a pas non plus empêché la baisse sensible – de l'ordre de 5% – des présents entre la première et la dernière épreuve, puisqu'on est passé de 263 à 250 présents. Par rapport aux 40 postes à pourvoir, le taux de réussite s'élève à 16%, et pour les 98 admissibles, à près de 40% (exactement 39.36 %).

BILAN DES ÉPREUVES D'ÉCRIT

Le resserrement du nombre des présents à toutes les épreuves a pour corollaire un excellent niveau d'écrit pour les candidats qui ont été admissibles. On vérifie, cette année encore, que la moyenne des admissibles est supérieure à 10 pour toutes les épreuves. Si on compare avec 2007, on a le tableau suivant :

Année	2007	2008
Thème latin	11.46	10.92
Thème grec	10.06	10.96
Version latine	11.61	11.87
Version grecque	11.74	10.76
Dissertation française	11.96	10.47

Si on compare la moyenne des présents et celle des admissibles, on retrouve également des écarts sensiblement identiques à ceux de l'an dernier :

	Moyenne des présents	Moyenne des admissibles
Thème latin	7.58	10.92
Thème grec	7.31	10.96
Version latine	8.53	11.87
Version grecque	7.05	10.76
Dissertation française	6.65	10.47

On le voit, l'écart est de 3.3 à 3.7 points, ce qui se vérifie également entre la moyenne d'admissibilité, qui est à plus de 10 – 10.87 exactement – et celle des présents qui est à 7.30, le dernier admissible ayant 8.45 de moyenne. Ces chiffres prouvent bien sûr le bon niveau des candidats dès l'écrit.

Néanmoins les admissibles ont eu, si l'on peut dire, le droit à l'erreur : certains en effet ont pu rater une épreuve d'écrit, et même la dissertation française. Dans cette épreuve en effet, une note comprise entre 2 et 3 n'a pas empêché un candidat d'être admissible, alors que la note la plus basse d'un admissible en thème grec n'est pas inférieure à 3, ni à 4 en thème latin, à 5 en version latine. Deux admissibles en revanche ont moins de 1 en version grecque ! Cela explique sans doute que la moyenne des admissibles soit inférieure à celle de la session précédente, qui était de 11.30.

BILAN DES ÉPREUVES D'ORAL

Cette année, sur les 98 admissibles, nous avons eu à déplorer trois absences ou abandons : une candidate en effet a prévenu qu'elle ne se présenterait pas à l'oral ; un deuxième a été absent à partir de la deuxième épreuve, apparemment pour raisons familiales. Un troisième a abandonné après avoir tiré un second sujet – celui de leçon – sur un auteur sur lequel il avait « fait l'impasse ».

Les remarques traditionnelles

Les épreuves d'oral ont permis une fois de plus de vérifier que les candidats trop souvent ne sont pas assez attentifs, en explication de textes, à la lettre du texte. On les voit plaquer des idées générales sans chercher à dégager soigneusement le sens même du texte, phrase après phrase. Ils privilégient un panorama un peu abstrait au détriment d'une lecture approfondie du passage à expliquer, ce qui parfois les amène à prêter au texte à expliquer un sens opposé à celui qu'il a ! Sans tomber dans la paraphrase, il convient en tout cas de s'interroger simplement sur ce que dit le texte et comment il le dit ; à partir de là, on pourra mettre en résonance l'extrait étudié avec les idées générales en question. Cette tendance à la schématisation vaut encore plus pour les textes hors programme en littérature ancienne : les auteurs grecs ou latins paraissent affublés d'« étiquettes » et l'écart – éventuel – par rapport à cette « norme » n'est jamais interrogé.

Les sujets de leçon, quel qu'en soit le libellé, supposent impérativement la mise en place d'une problématique. Il convient dès lors d'éviter deux écueils : présenter un tableau purement descriptif, et, d'un autre côté, ne pas s'interroger sur le bien fondé du sujet, même si celui-ci paraît paradoxal, voire saugrenu.

Les nouveautés

- Depuis que le programme de littérature antique est renouvelé tous les ans par moitié, certains candidats « parient » sur les nouveaux auteurs - parfois malheureusement comme celui des candidats qui a abandonné après avoir tiré deux sujets sur des auteurs antiques qui se trouvaient au programme pour la seconde année. Tout se passe comme si les candidats envisageaient une préparation en deux ans : la première année, on étudie les auteurs qui resteront l'année suivante et l'année d'après on étudie les nouveaux. Ce choix délibéré, qui n'est pas le fait de ce seul candidat, est un pari dangereux car rien ne dit – et le contraire en revanche s'est vérifié à maintes reprises – qu'un candidat admissible cette année le sera également l'an prochain !

- En outre, en cette période de réduction des postes mis au concours, il est plus que jamais hasardeux de trop tabler sur l'avenir. Actuellement, la compétition est déjà assez redoutable pour que **les candidats** évitent ce genre de « sélection » du programme. Plus que jamais au contraire, ils **doivent se familiariser très vite, DÈS L'ÉTÉ, avec les nouveaux programmes.**

- L'écrit étant programmé de plus en plus tôt tandis que les dates de l'oral restent quasiment les mêmes, le calcul est facile : on travaillera, se dit-on, l'oral après les épreuves d'écrit. Or cette familiarité avec le texte, avec la lettre du texte – si souvent regrettée par le jury –, ne peut s'acquérir que par des lectures répétées des œuvres au programme. Tous les rapports sont unanimes à déplorer une approche superficielle des textes qu'on croit pallier par des explications « jargonantes ».

- Dans la littérature secondaire, la lecture des ouvrages de vulgarisation scientifique qui arrivent sur le marché de l'édition depuis quelques années, si elle permet assurément d'avoir une idée de l'œuvre en quelques pages, ne saurait pour autant se substituer à l'étude d'un ou deux ouvrages critiques de référence. **Le jury critique à l'envi une telle herméneutique réductrice qui s'ajoute à une certaine myopie des candidats devant les textes au programme.**

LES CONSEILS

- On ne saurait trop dire et redire que l'année de préparation d'un concours comme l'Agrégation est une année de sacrifice : il faut consacrer tout son temps à lire et à relire attentivement les œuvres au programme, à étendre cette connaissance immédiate par l'étude d'ouvrages critiques de référence... sans compter tous les travaux de traduction – thèmes et versions grecs et latins – qui exigent eux aussi des révisions grammaticales systématiques, des fiches sur des points de grammaire particuliers, sur l'histoire, les institutions...

- Un moyen simple et efficace de préparer et l'écrit et l'oral est de pratiquer tout au long de l'année la lecture à voix haute des textes, de TOUS les textes : c'est favoriser insensiblement leur assimilation, c'est les avoir « en bouche » pour l'oral, c'est se les approprier, se les rendre disponibles plus aisément et pour l'écrit et pour l'oral.

- Il faut – on le répète infatigablement – s'entraîner régulièrement à l'oral dès le mois d'octobre... et même avant. Le travail en groupe et devant un groupe est fortement recommandé. Il ne faut pas oublier que la vocation du concours d'Agrégation est de recruter des enseignants : l'*actio* du candidat devant son jury est importante. Il faut être convaincant, dynamique... et combatif.

Pendant l'oral, on ne saurait trop recommander aux candidats de ne pas s'avouer vaincus : même pour une œuvre de littérature ancienne qu'on n'a pas étudiée, se battre avec le texte ; même une traduction et un commentaire médiocres vaudront toujours plus que 0.5 (voire 0.25 !). La combativité est un élément important pour permettre d'abord d'aller jusqu'au bout, ensuite de se « défendre », de réagir en tout cas pendant la reprise des épreuves. La dernière partie de chaque épreuve d'oral consiste en effet dans un entretien avec le jury : est-il encore besoin de rappeler que l'enjeu de ces dix minutes est important ? C'est le moment de rectifier certaines erreurs, d'aller plus loin dans les analyses. Il ne faut surtout pas croire que le jury cherche à vous accabler ; au contraire, une bonne réactivité pendant l'entretien est de nature à augmenter la note d'abord envisagée.

Assurément ce rapport sera lu trop tard par les candidats, mais, à voir la date toujours plus précoce des épreuves d'écrit, il est plus que jamais opportun de recommander fortement aux candidats de passer leur été à une première lecture très attentive des œuvres au programme. Une année universitaire qui se réduit à moins de six mois ne permet pas ce premier travail indispensable de familiarisation avec les textes.

Les rapports qui suivent, de longueur variable, se complètent les uns les autres : comme cela est noté dans le rapport sur l'explication du texte antérieur à 1500, les méthodes d'explication et les exigences du jury sont les mêmes que pour un texte de français moderne (et l'évaluation de l'épreuve, en ancien français, ne saurait se réduire à l'évaluation de la seule traduction), si bien que nombre de remarques du rapport sur l'explication des textes de français moderne valent également pour les textes antérieurs – y compris grecs et latins. Sur le plan de la méthodologie, les attendus du jury sont très proches dans différentes épreuves : ainsi de la dissertation française et de la leçon ; c'est dire que le rapport sur la dissertation peut s'appliquer également à la leçon.

OUVRAGES MIS GÉNÉRALEMENT À LA DISPOSITION DES CANDIDATS

Bible de Jérusalem, Cerf
Bible du Chanoine Crampon, Desclée
L'encyclopédie catholique pour tous, Droguet-Ardant, Fayard
Dictionnaire de la Bible, Bouquins, Laffont
Dictionnaire culturel de la Bible, Nathan

Atlas, Serryn, Blasselle, Bordas
Atlas du monde grec, Levi, Nathan
Atlas de la Rome antique, Scarre, Autrement
Grosser Atlas zur Weltgeschichte (tome 1), Brunswick

Les grandes dates de l'Antiquité, Delorme, Que sais-je ?
Dictionnaire de l'Antiquité, Bouquins, Laffont
Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, PUF
Naissance de la chrétienté, Desclée

Dictionnaire Bailly, Hachette
Grammaire homérique, 2 volumes, PUF
Dictionnaire Magnien-Lacroix, Belin
Grammaire grecque, Ragon, Dain, De Gigord

La civilisation grecque à l'époque archaïque et classique, Arthaud
Guide grec antique, Hachette
La vie quotidienne en Grèce au siècle de Périclès, Hachette
Histoire grecque, Glotz (4 volumes)
La vie dans la Grèce classique, Que sais-je ?
Le siècle de Périclès, Que sais-je ?
Les institutions grecques, U, A. Collin
Précis de littérature grecque, Romilly, PUF
Histoire grecque, Orrieux - Schmitt, PUF
Le monde grec et l'Orient (2 tomes) PUF
Histoire de la littérature grecque, Saïd, Trédé, Le Boulluec PUF

Dictionnaire étymologique de la langue latine, Klincksieck
Syntaxe latine, Klincksieck
Dictionnaire Gaffiot
Traité de métrique latine, Klincksieck

Institutions et citoyenneté de la Rome républicaine, Hachette
La vie quotidienne à Rome ... Carcopino, Hachette
La République romaine, Que sais-je ?
Rome et l'intégration de l'Empire / Les structures de l'Empire romain, PUF
L'Empire romain, Albertini, Peuples et civilisations, PUF
La conquête romaine, Piganiol, Peuples et civilisations, PUF
L'Empire romain / Le Haut Empire, Le Gall - Le Glay, PUF

Histoire romaine, Le Glay, Voisin, Le Bohec, PUF
Le métier de citoyen sous la Rome républicaine, Gallimard
Rome et la conquête du monde méditerranéen (2 volumes)
Histoire générale de l'Empire romain (3 volumes)
Rome à l'apogée de l'Empire, Carcopino, Hachette
Guide romain antique

Littérature latine, Frédouille, Zehnacker, PUF
La littérature latine, Néraudeau, Hachette

Dictionnaire de la langue française, Littré (7 volumes)
Dictionnaire de la langue française, Littré (6 volumes)
Dictionnaire des lettres françaises, Pochothèque (5 volumes ; rappel : le XIXe n'a jamais été publié)
Dictionnaire historique de la langue française (2 volumes)
Dictionnaire étymologique de la langue française
Dictionnaire Petit Robert 1 (noms communs)
Dictionnaire Petit Robert 2 (noms propres)
Dictionnaire Furetière, Droz (3 volumes)
Huguet, Dictionnaire de la langue française du 16 (7 vol.)
Greimas, Dictionnaire du moyen français
Greimas, Dictionnaire de l'ancien français
Dubois ... Dictionnaire du français classique

Gradus, Les procédés littéraires
Mazaleyrat, Eléments de métrique française, A. Collin
Molinié, Dictionnaire de rhétorique, Poche
Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique

Littérature française (9 volumes) Arthaud

La civilisation de l'Occident médiéval, Arthaud

Bilan de l'admissibilité

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option 0201A LETTRES CLASSIQUES

Nombre de candidats inscrits : 365

Nombre de candidats non éliminés : 249 Soit : 68.22 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admissibles : 98 Soit : 39.36 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 07.30 / 2 *(soit une moyenne coefficientée de : 0292.14)*

Moyenne des candidats admissibles : 10.87 / 2 *(soit une moyenne coefficientée de : 0434.64)*

Rappel

Nombre de postes : 40

Barre d'admissibilité : 08.45 / 20 *(soit un total coefficienté de : 0337.80)*

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 40)

SESSION DE 2008

**CONCOURS EXTERNE
DE RECRUTEMENT DE PROFESSEURS AGRÉGÉS**

Section : LETTRES CLASSIQUES

THÈME LATIN

Durée : 4 heures

Seuls sont autorisés les dictionnaires français-latin Decahors, Edon, Goelzer et Quicherat, ainsi que les dictionnaires latin-français Bornecque, Gaffiot (y compris la nouvelle édition 2000), Goelzer et Quicherat.

L'usage de tout ouvrage de référence, de tout autre dictionnaire et de tout matériel électronique est rigoureusement interdit.

Dans le cas où un(e) candidat(e) repère ce qui lui semble être une erreur d'énoncé, il (elle) le signale très lisiblement sur sa copie, propose la correction et poursuit l'épreuve en conséquence.

De même, si cela vous conduit à formuler une ou plusieurs hypothèses, il vous est demandé de la (ou les) mentionner explicitement.

NB : *Hormis l'en-tête détachable, la copie que vous rendrez ne devra, conformément au principe d'anonymat, comporter aucun signe distinctif, tel que nom, signature, origine, etc. Si le travail qui vous est demandé comporte notamment la rédaction d'un projet ou d'une note, vous devrez impérativement vous abstenir de signer ou de l'identifier.*

Tournez la page S.V.P.

L'EXEMPLE DE SYLLA : UN PRÉCÉDENT FUNESTE⁽¹⁾.

– J'ai étonné les hommes, et c'est beaucoup. Repassez dans votre mémoire l'histoire de ma vie : vous verrez que j'ai tout tiré de ce principe, et qu'il a été l'âme de toutes mes actions. Ressouvenez-vous de mes démêlés avec Marius : je fus indigné de voir un homme sans nom, fier de la bassesse de sa naissance, entreprendre de ramener les premières familles de Rome dans la foule du peuple. (...)

– Seigneur, lui dis-je, Marius raisonnait comme vous, lorsque, couvert du sang de ses ennemis et de celui des Romains, il montrait cette audace que vous avez punie. Vous avez bien pour vous quelques victoires de plus, et de plus grands excès. Mais, en prenant la dictature, vous avez donné l'exemple du crime que vous avez puni. Voilà l'exemple qui sera suivi, et non pas celui d'une modération qu'on ne fera qu'admirer. Quand les dieux ont souffert que Sylla se soit impunément fait dictateur dans Rome, ils y ont proscrit la liberté pour jamais. Il faudrait qu'ils fissent trop de miracles pour arracher à présent du cœur de tous les capitaines romains l'ambition de régner. Vous leur avez appris qu'il y avait une voie bien plus sûre pour aller à la tyrannie, et la garder sans péril. Vous avez divulgué ce fatal secret, et ôté ce qui fait seul les bons citoyens d'une république trop riche et trop grande, le désespoir de pouvoir l'opprimer.

Il changea de visage, et se tut un moment.

– Je ne crains, me dit-il avec émotion, qu'un homme, dans lequel je crois voir plusieurs Marius. Le hasard, ou bien un destin plus fort, me l'a fait épargner. Je le regarde sans cesse ; j'étudie son âme : il y cache des desseins profonds ; mais, s'il ose jamais former celui de commander à des hommes que j'ai faits mes égaux, je jure, par les dieux, que je punirai son insolence.

MONTESQUIEU, *Dialogue de Sylla et d'Eucrate*.

⁽¹⁾ Traduire le titre.

THÈME LATIN

Rapport établi par Charles GUITTARD

avec la collaboration de Robert GAMON et Jean-François THOMAS

Le *Dialogue de Sylla et d'Eucrate* de Montesquieu est une page classique et vivante de la littérature du XVIII^e siècle qui se prête aisément à une mise en latin. La langue de Montesquieu est classique et le dialogue repose sur des faits qui ont retenu l'attention des auteurs latins, bien connus des candidats. Écrit vers 1725, vraisemblablement lu au Club de l'Entresol, le *Dialogue* ne sera publié que plus tard, en 1745, et adjoint ensuite, en 1748, aux *Considérations sur les Romains*. D'inspiration cornélienne, de l'aveu même de son auteur, le *Dialogue* est un modèle d'éloquence, qui apparaissait à Michelet (dans des *Notes* inédites), comme l'expression du style « tyran », illustré par Thucydide et Tacite.

Sur 262 copies, 76 ont obtenu une note égale ou supérieure à la moyenne ; 100 une note entre 06 et 10 ; 86 une note comprise entre 0 et 06. 5 candidats ont obtenu une note supérieure à 16. La moyenne s'établit à 7,58.

TITRE

Le titre qui offrait la particularité d'être un énoncé double, reposant sur deux notions, a semblé dérouter certains candidats qui ont mis les deux éléments sur le même plan, en dehors de toute règle syntaxique. Il fallait distinguer les deux notions, d'exemple d'une part, de précédent d'autre part, et coordonner l'ensemble de manière cohérente: en quoi l'exemple donné par Sylla a constitué un précédent funeste (pour les Romains et la république). Le recours à des termes comme *exemplum* et *imitatio* offrait une solution. L'interrogative indirecte au parfait du subjonctif était la meilleure solution, mais la proposition infinitive a été aussi admise.

PREMIER PARAGRAPHE

Le texte s'ouvre au style direct et il n'était pas nécessaire de soulever d'emblée le problème d'une incise qui se posera au début du deuxième paragraphe. A l'exception d'une courte phrase entre les deuxième et troisième paragraphes, tout le passage est un dialogue au style direct.

1) *J'ai étonné les hommes, et c'est beaucoup.*

Sylla a suscité chez les hommes un sentiment d'admiration mêlée d'étonnement (*admirationem mouere*) ; il ne fallait surtout pas comprendre que les hommes ont éprouvé, spontanément, de l'admiration pour le dictateur (*me homines mirati sunt*). Étaient également à exclure les traductions à l'aide de verbes comme *terrere* ou *stupefacere*.

« Beaucoup » impliquait l'idée non de « quantité » (*quod multum est, et multum est*), mais plutôt d'efficacité ; des verbes comme *efficere*, *ualere* pouvaient convenir. On pouvait coordonner les deux éléments de la phrase avec *dum* en commençant par une subordonnée (*dum excitau...*)

2) Repassez dans votre mémoire l'histoire de ma vie ; vous verrez que j'ai tout tiré de ce principe, et qu'il a été l'âme de toutes mes actions.

Une fois pris en compte le pluriel de politesse, qui a été source d'erreur, à la suite d'une traduction toute mécanique du passage (des traductions mécaniques ont pu susciter des erreurs au fil du texte où sont apparues des deuxièmes personnes du pluriel), il fallait réfléchir à la traduction de deux notions : celle de *mémoire* et celle d'*histoire*. Pour « repasser dans sa mémoire », des expressions comme *secum animo reputare* ou *in memoriam suam reducere* convenaient. Des fautes de morphologie bien sûr ont accompagné l'emploi des impératifs *memento* et de *reminiscere*.

En latin, *historia* signifie « enquête » et ne peut convenir à l'histoire de la vie de Sylla; les substantifs *facta* ou *res gestae*, une interrogative indirecte comme *quas res in mea uita gesserim* étaient des solutions. Il fallait bien veiller à ce que fussent traduits les deux termes « histoire » et « vie », certains candidats escamotant l'un ou l'autre. Quant aux notions de « principe » et « d'âme », elles pouvaient être rendues par *principium*, *institutum*, *caput*.

3) Ressouvenez-vous de mes démêlés avec Marius ; je fus indigné de voir un homme sans nom, fier de la bassesse de sa naissance, entreprendre de ramener les premières familles de Rome dans la foule du peuple.

En français, « se ressouvenir » est un archaïsme équivalant à « se souvenir » (il fallait donc éviter de recourir à l'adverbe *rursus*). Pour « démêlés », les examinateurs ont admis la plupart des termes exprimant des luttes politiques, des rivalités entre hommes politiques (*certamina*, *pugnae*, *contentiones*, *altercationes*).

Quelques connaissances des réalités politiques et sociales romaines permettaient de traduire la fin du paragraphe. *Homo sine nomine* ne veut rien dire en latin : *homo nouus* ne traduit pas non plus « un homme sans nom », qui n'appartient pas à une des grandes *gentes* romaines (*nobilissimae gentes Romanorum* qui convenait pour « les premières familles de Rome »). Un homme sans nom est un *homo ignobilis* et l'humilité de la naissance pouvait être traduite par *humili loco natus* (*humilitas generis* ou *gentis* a été admis pour rendre l'idée).

SECOND PARAGRAPHE

1) Seigneur, lui dis-je, Marius raisonnait comme vous, lorsque, couvert du sang de ses ennemis et de celui des Romains, il montrait cette audace que vous avez punie.

Les examinateurs ont été tolérants pour la traduction de « Seigneur », dont la meilleure traduction est *domine*, mais *uir optime*, *princeps*, et même *imperator* ont été admis. Le contexte historique est un peu flou et il faut bien reconnaître l'embarras des Romains eux-mêmes à la fin de la République et au début du principat. Mais le début du deuxième paragraphe posait le problème de la traduction de l'incise. La forme est plutôt un passé, comme le montre la suite du texte (« Il changea de visage... »), mais il n'existe pas de forme de parfait, à la première personne en latin pour *inquit* ou *ait* ; le jury a donc admis le présent (*inquam*) et l'imparfait (*aiebam*) en incise, sans datif complément. Les emplois de *dixi*, assez fréquents, ont été sanctionnés en incise. Il était maladroit, mais possible, de commencer le passage : *Tum ego ei dixi*. Mais il est vrai que l'introduction du style direct est délicate en latin : il

suffit de se reporter à Tite-Live, lorsqu'il introduit tel ou tel de ses nombreux discours, pour constater la difficulté (emploi gauche et répété de *sic disseruit...*). Le verbe « raisonner » implique l'idée d'un calcul (*ratio* ou le déponent *ratiocinari*) et *cogitare* ou *putare* ont été sanctionnés ; « comme vous » devait être absolument traduit après « même que » : *eodem modo*, *eadem ratione ac tu* ou une relative (*eodem modo quo tu*, *eadem ratione qua tu (ratiocinaris)*)

Les textes classiques de Cicéron ou de César permettent de traduire facilement l'expression « couvert du sang de ses ennemis » ; *perfusus* était attendu mais ont été admis *respersus*, *madens*, *maculosus*, *maculatus*. *Tectus* n'était guère satisfaisant. Le réfléchi renforçait l'expression, mais il n'était pas nécessaire dans le contexte précis et il fallait opter pour l'adjectif substantivé *inimici* plutôt que le substantif *hostes* pour traduire « ses ennemis », car le contexte est celui des guerres civiles entre Marius et Sylla, il s'agit d'ennemis personnels de Marius plutôt que d'ennemis de Rome, même si les Romains sont mentionnés ensuite, pour insister sur l'idée

2) Vous avez bien pour vous quelques victoires de plus, et de plus grands excès.

« Vous avez bien pour vous » : les traductions littérales, mécaniques, avec le datif du pronom personnel de la deuxième personne, n'offraient aucun sens (*tibi habes*, *tibi sunt* ou *est...*) ; de même, « bien » ne pouvait être rendu par *bene*, mais par un adverbe d'affirmation (*quidem*, *certe*). Le recours à des verbes tels que *superare* ou *praestare* permettait de traduire l'expression française. Les formes *superas* ou *praestas* étaient donc attendues. « Quelques » a été omis ou mal rendu (*multae uictoriae*, *aliquae* indéfini, *plures* seul, voire *aliquot magis quam* !), et « de plus » a donné lieu à de mauvaises interprétations, par exemple lorsqu'il a été fait appel à des formes adverbiales, telles que *praeterea*, *insuper*, qui signifient « de plus », « en outre ». *Aliquot, nonnullae (uictoriae)* ont le sens de « un certain nombre de » et ne suffisent pas à traduire l'expression. Le comparatif *plures* devait être accompagné de l'adverbe *paulo* pour traduire « quelques victoires de plus ». De même, « de plus grands excès » a été pris pour une forme de superlatif, alors qu'il s'agit d'un comparatif. Ni *intemperantia*, ni *licentia* (que ce soit au singulier ou au pluriel), encore moins *uis*, ne convenaient pour exprimer les actes des hommes politiques en question. Le recours à l'adjectif *nimius* a été admis, au neutre pluriel par exemple.

3) Mais, en prenant la dictature, vous avez donné l'exemple du crime que vous avez puni.

Sylla n'ayant pas accédé à la dictature selon la procédure, on ne pouvait employer les expressions traditionnelles avec *facere* ou le passif *fieri* ; un verbe d'état était exclu, cependant, *dictaturam capere* offrait peu de sens et l'idée était parfaitement rendue par le verbe *occupare* ; des expressions comme *occupare regnum*, *tyrannidem* sont cicéroniennes. Pour la forme gérondive française, les correcteurs ont admis *cum* suivi de l'indicatif ou du subjonctif (avec concordance au passé). La même idée revenait deux phrases plus loin : les dieux ont permis que Sylla « se fit dictateur ». Comme plus haut, certains candidats ont fait preuve de peu d'imagination (*a se ipso dictatorem factum esse*) : le verbe *sibi adrogare* permettait de varier et de rendre l'expression en cette seconde occurrence. Dans l'expression « l'exemple du crime que vous avez puni », on attendait une corrélation et le recours à l'anaphorique *exemplum eius* ou *eiusdem sceleris quod...*

4) Voilà l'exemple qui sera suivi, et non pas celui d'une modération qu'on ne fera qu'admirer.

Cette phrase n'offrait aucune difficulté particulière. « Voilà l'exemple » pouvait être traduit simplement (*ecce exemplum quod*) . Les examinateurs ont toutefois relevé dans cette phrase la confusion des valeurs active et passive pour le déponent dans les traductions rendues par « qui sera suivi », « qui sera admiré » (avec des hésitations sur le futur de *sequor*). L'emploi des formes déponentes *sequi*, *admirari* impliquait l'expression d'un sujet au pluriel, (*homines* par exemple). L'expression *admirationem mouere* était, ici comme au début du texte, une bonne solution pour l'idée d'admiration. Ni l'adjectif verbal ni le participe passé ne convenaient ici (*exemplum moderationis modo admirandae/ miratae*). L'anaphorique ou un démonstratif était attendu devant le substantif *moderatio* (*moderationis illius quam...*)

5) *Quand les dieux ont souffert que Sylla se soit impunément fait dictateur dans Rome, ils y ont proscrit la liberté pour jamais.*

La subordonnée initiale est une temporelle (*ut* , *ubi*, *cum* suivis de l'indicatif, et non *cum* suivi du subjonctif). Le verbe « souffrir » a bien sûr ici le sens de « tolérer » (*pati*) et *licet* (*licuit*) était impropre. L'idée de s'emparer de la dictature a déjà été évoquée plus haut et il convenait ici de ne pas se contenter de reprendre la même formule par paresse intellectuelle.

« Pour jamais » ne pouvait être traduit par un ablatif temporel (*omni tempore*); il fallait une expression comme *in omne tempus* ou *in perpetuum* (et non *perpetuo*). « Dans Rome », se rend par l'ablatif ou le locatif (*Romae* ou *Roma*) ; si l'on veut renforcer et préciser, on peut dire *ipsa in Roma*.

Le pronom adverbial « y » correspond à lat. *ibi*, qui pouvait convenir avec un verbe comme *delere*. Mais, avec les verbes *exterminare* (cf. Cic. *Prou. 3 : auctoritatem uestram e ciuitate*), *expellere*, on emploie plutôt *ex* (*Vrbe*) ou l'adverbe *hinc*

6) *Il faudrait qu'ils fissent trop de miracles pour arracher à présent du cœur de tous les capitaines romains l'ambition de régner.*

L'idée d'obligation pouvait être rendue par un adjectif verbal ou l'impersonnel *oportere*. *Decet* et *necesse est* étaient impropres. Ont été admis l'irréel du présent et le potentiel, ce qui rendait possibles les formes de l'indicatif et du subjonctif, au présent et à l'imparfait : *oportet*, *oportebat*, *oporteat*, *porteret*. Pour « miracles », la plupart des termes du vocabulaire religieux convenaient, puisque la nature n'est pas précisée : *prodigia*, *miracula*, *portenta*. Si *nimis multa miracula* est correct, *nimis miraculorum* constitue un solécisme. *Nimium multi* est attesté (cf. Cic. *Att. 9, 7, 6 : homini forti ac nimium optimati*). *Nimia miracula* signifie « des miracles excessifs » ; *nimis* ne peut être suivi du génitif pluriel *prodigiorum*.

Pour traduire « trop de miracles pour », on attendait une tournure comparative suivie de *ut* (et non *quam ut*, car on n'est pas dans le cas d'une expression du genre « il est trop orgueilleux pour obéir. Le latin est une langue concrète et « le cœur des capitaines » devra être traduit par le pluriel (*ex animis omnium imperatorum Romanorum*, *mentes* et *corda* sont à exclure). L'ambition de régner est « le désir » de régner et les substantifs *cupiditas*, *studium*, *cupido* s'imposaient au détriment de *ambitio*.

7) *Vous leur avez appris qu'il y avait une voie bien plus sûre pour aller à la tyrannie, et la garder sans péril.*

Dans cette phrase, ont été relevées des confusions sur le verbe « apprendre » et ses deux sens en français (ici, il fallait recourir à *docere* et non à *discere*). La voie en question était « une certaine voie »

bien précise et l'indéfini *quaedam* (*uia*) était nécessaire (au détriment de *aliqua*). Le comparatif devait être renforcé par *multo*, *longe* ou *etiam*. Le simple accusatif, souvent utilisé, avec *ad* (*ad tyrannidem* ou *tyrannida*) ne suffisait pas, afin de conserver le parallélisme avec la fin de la phrase et le deuxième membre « et la garder sans péril ».

8) *Vous avez divulgué ce fatal secret, et ôté ce qui fait seul les bons citoyens d'une république trop riche et trop grande, le désespoir de pouvoir l'opprimer.*

La notion de « secret » est difficile à exprimer, beaucoup ont eu raison de tourner la difficulté en recourant à *res*, mais entre les deux adjectifs la coordination était nécessaire (*res arcana et pernicioosa* ou *perniciosaque*). L'emploi de *arcanum* comme substantif est poétique ; *commisum* a été admis. *Fatalis* au sens de « fatal », « funeste » n'est pas classique ; il fallait préférer *perniciosus*. Il fallait veiller à l'emploi des antécédents du relatif (*ce fatal secret, ce qui fait seul...*). Il fallait être ici attentif à la place de *solum/unum* (*id/hoc quod solum*); on attend ici que l'indéfini quantificateur soit à côté du relatif, car près du verbe à la fin de la relative la forme adverbiale signifie « ne...que ». L'idée de république s'exprime en latin par les termes *ciuitas* ou *res publica* précisés par l'adjectif *libera* ; « trop » pouvait se traduire par le comparatif intensif ou l'emploi de l'adverbe *nimis* (mais non par le superlatif, comme on l'a rencontré plus d'une fois.

TROISIEME PARAGRAPHE

1) *Il changea de visage, et se tut un moment.*

Malgré la typographie, on ne pouvait se passer d'une liaison et l'interruption du dialogue l'imposait. L'absence de liaison a été sanctionnée (*tum, tum autem...*). *Mutare* est transitif en latin et l'on a relevé des emplois absolus ; *uoltus mutauit* est impossible ici, il faut exprimer le sujet (*ille uoltum mutauit*) ; l'ablatif absolu pouvait être une solution élégante (*uoltu mutato*), en excluant *eius* et sans le réfléchi. « Un moment » pouvait être traduit par *paulisper* (étaient incorrects *paulum*, *punctum* ou *puncto temporis*, qui signifient « un instant », *breui tempore*, « en peu de temps »).

2) *Je ne crains, me dit-il avec émotion, qu'un homme, dans lequel je crois voir plusieurs Marius.*

Sylla en vient à faire allusion à César. Ici, l'incise ne posait aucun problème, ni de temps, ni de forme. Il fallait veiller à placer le complément de manière avant le style direct, en rattachant le groupe à la phrase transitoire précédente (*et animo permotus*). Le passif de *uideor* a donné lieu à des confusions : rappelons que c'est *mihi uideor* (*tibi uideris, sibi uidetur*) qui signifie « je crois », suivi d'un infinitif. Il faut aussi rappeler ici qu'en latin classique c'est *complures* qui signifie « plusieurs » et non *plures*, qui a le sens d'un comparatif ; *nonnulli*, *multi* et *aliquot* (*Marii*) étaient à proscrire. Le nom de Marius peut prendre le pluriel.

3) *Le hasard, ou un destin plus fort, me l'a fait épargner. Je le regarde sans cesse ; j'étudie son âme : il y cache des desseins profonds ; mais, s'il ose jamais former celui de commander à des hommes que j'ai faits mes égaux, je jure, par les dieux, que je punirai son insolence.*

Sylla oppose les notions de *casus* ou de *fortuna* et de *fatum*. La profondeur des desseins ne s'exprime pas en terme de grandeur (*magna, summa, intima, profunda, alta consilia* ont été

sanctionnés) mais de pénétration, d'intelligence. La conditionnelle finale était tout à fait classique (futur II et futur I), mais la construction de *consilium capere* n'a pas toujours été respectée (il faut le gérondif ou *ut* suivi du subjonctif) ; « jamais » pouvait être traduit par *unquam, olim, quando* (*si unquam, si olim, si quando*, ou *si ...aliquando* en marquant bien la disjonction). « Jurer par les dieux » se dit en latin *iurare per deos*. Il est question de prendre les dieux à témoins. L'expression n'a pas le sens d'une interjection (*pro dei immorales !*).

Une bonne connaissance des règles de morphologie et de syntaxe est la condition du thème latin ; mais l'exercice repose aussi sur la compréhension des textes classiques de la littérature française. Il faut aussi attirer l'attention des candidats sur la tenue matérielle de la copie : les examinateurs n'ont pas à se poser des problèmes de lecture, ou de conscience, sur des graphies illisibles ou peu claires. Il est demandé aux candidats d'aérer leur copie en laissant un interligne suffisant et une marge conséquente. L'épreuve du thème latin est et doit rester un exercice qui montre l'aptitude des futurs agrégés à maîtriser une langue qui est aussi la clé de la langue française et d'une bonne partie de sa littérature.

PROPOSITION DE TRADUCTION

QUOMODO SULLA PERNICIOSAM EXEMPLI IMITATIONEM PRODIDERIT

Dum hominum admirationem excitavi, rem magnam effeci. Tecum enim animo reputa (in memoriam tuam reduc) quas res in mea uita gesserim et senties me omnem uitam ad hanc rationis normam direxisse et quicquid agerem hanc normam tamquam ducem secutum esse. Meorum autem cum Mario certaminum memoriam redintegra, equidem indignatus sum hominem ignobilem, qui gloriaretur quod humili loco natus esset, sibi proponere ut nobilissimas Romanorum gentes in infimam multitudinem (in plebeiorum multitudinem, uolgus) reduceret.

Eodem modo quo tu, domine, inquam (aiebam), Marius ratiocinabatur, cum suorum inimicorum et Romanorum sanguine cruentus audaciam illam prae se tulit quam uindicauisti. Hoc quidem ei praestas, quod paulo plures uictorias consecutus es et truculentius te gessisti sed, cum dictaturam occupauisti, tu quoque eiusdem sceleris exemplum prodidisti quod uindicaueras. Cuius rei exemplum alii homines sequuntur, non tuae illius modestiae quam tantummodo admirabuntur. Dei igitur, cum Sullam Romae impune rerum potitum esse dictatura occupanda passi sunt, ex Vrbe libertatem in perpetuum exterminauerunt. Etenim nisi pluribus quam ut fieri possint prodigiis regnandi cupiditatem iam extirpare nequeant ex animis omnium Romanorum imperatorum. Nam his ostendisti uiam esse quamdam multo certiore qua tyrannis occupari et sine ullo periculo retineri posset. Ita (praeterea) in lucem hanc rem arcanam et perniciosam protulisti et hoc sustulisti quo uno in libera ciuitate opulentiore ac potentiore ciues in officio contineri solent, desperationem dico eius ui opprimendae.

Tum ille uultum mutauit et paulisper siluit, mox uero animo permotus:

Neminem, inquit, metuo, nisi uirum quemdam qui mihi unus est pro compluribus Mariis (in quo complures Marios conspicerem mihi uideor). Tamen siue casu siue fati alicuius uel coactus manus ab eo abstinui: sine ulla tamen intermissione in eum specto (eum intueor) mentemque eius perspicio: plena quidem acuminis consilia in ea recondita habet sed, si quando hoc consilium capere ausus erit ut eis hominibus imperet quos mihi iure pares fecerim, per deos (omnes) iuro me eius impudentiam (arrogantiam) puniturum esse (uindicaturum esse).

Traduit de Montesquieu, *Dialogue de Sylla et d'Eucrate*.

SESSION DE 2008

**CONCOURS EXTERNE
DE RECRUTEMENT DE PROFESSEURS AGRÉGÉS**

Section : LETTRES CLASSIQUES

THÈME GREC

Durée : 4 heures

Seuls sont autorisés les dictionnaires français-grec Alexandre, Feuillet et le dictionnaire Hatier-Belin (groupe de professeurs agrégés des lycées de Paris) ainsi que les dictionnaires grec-français Bailly, Georgin et Magnien-Lacroix.

L'usage de tout ouvrage de référence, de tout autre dictionnaire et de tout matériel électronique est rigoureusement interdit.

Dans le cas où un(e) candidat(e) repère ce qui lui semble être une erreur d'énoncé, il (elle) le signale très lisiblement sur sa copie, propose la correction et poursuit l'épreuve en conséquence.

De même, si cela vous conduit à formuler une ou plusieurs hypothèses, il vous est demandé de la (ou les) mentionner explicitement.

NB : *Hormis l'en-tête détachable, la copie que vous rendrez ne devra, conformément au principe d'anonymat, comporter aucun signe distinctif, tel que nom, signature, origine, etc. Si le travail qui vous est demandé comporte notamment la rédaction d'un projet ou d'une note, vous devrez impérativement vous abstenir de signer ou de l'identifier.*

Tournez la page S.V.P.

THÈME GREC

J'aurais ensuite fait considérer l'utilité de cette philosophie et montré que, puisqu'elle s'étend à tout ce que l'esprit humain peut savoir, on doit croire que c'est elle seule qui nous distingue des plus sauvages et barbares, et que chaque nation est d'autant plus civilisée et polie que les hommes y philosophent mieux ; et ainsi que c'est le plus grand bien qui puisse être en un État, que d'avoir de vrais philosophes. Et outre cela, que, pour chaque homme en particulier, il n'est pas seulement utile de vivre avec ceux qui s'appliquent à cette étude, mais qu'il est incomparablement meilleur de s'y appliquer soi-même ; comme sans doute il vaut beaucoup mieux se servir de ses propres yeux pour se conduire, et jouir par même moyen de la beauté des couleurs et de la lumière, que non pas de les avoir fermés et suivre la conduite d'un autre ; mais ce dernier est encore meilleur que de les tenir fermés et n'avoir que soi pour se conduire. C'est proprement avoir les yeux fermés, sans tâcher jamais de les ouvrir, que de vivre sans philosopher ; et le plaisir de voir toutes les choses que notre vue découvre n'est point comparable à la satisfaction que donne la connaissance de celles qu'on trouve par la philosophie ; et enfin cette étude est plus nécessaire pour régler nos mœurs, et nous conduire en cette vie, que n'est l'usage de nos yeux pour guider nos pas.

René DESCARTES, *Les Principes de la philosophie* (Lettre de l'auteur à celui qui a traduit le livre).

THÈME GREC
Rapport établi par Alain BLANC
avec la collaboration de Michel BRIAND et Éric LHOTE

« *Les Principes de la Philosophie* furent publiés pour la première fois, en latin, à Amsterdam, en 1644. Ils furent traduits en français par l'abbé Picot en 1647. Descartes a indiqué lui-même le plan général des *Principes* dans une lettre au traducteur, qui sert de préface à l'édition française » (Guy Durandin : Descartes, *Les Principes de la Philosophie*, Vrin, 1970, p. 16)

Appréhendant que le titre donné à son livre ne rebute les lecteurs, Descartes écrit à son traducteur que, s'il avait écrit une préface, il y aurait indiqué « le sujet du livre, quel dessein [il a eu] en l'écrivant, et quelle utilité on peut en tirer ». C'est ce dernier point que développe la page proposée en thème grec.

Disons tout de suite que nous avons rencontré beaucoup de bonnes copies. Deux ont atteint la note de 18, sept se situent entre 16 et 18, dix-huit entre 14 et 16, vingt-deux entre 14 et 12, vingt-quatre entre 12 et 10, c'est-à-dire que soixante et onze copies ont atteint la moyenne de 10, ce qui est très honorable. Sous la note de 10, trente-quatre copies ont obtenu de 8 à 9,75, quarante-quatre de 6 à 7,75, quarante-sept de 4 à 5,75, et soixante-deux ont eu moins de 4. Il n'y a eu qu'une copie blanche. La moyenne générale de l'épreuve s'établit à 7,31, et le moyenne des admissibles a été de 10,96.

Parmi les candidats qui ont composé, beaucoup ont réalisé l'importance du thème et s'y sont entraînés sérieusement. Certes on n'a pas rencontré la clarté de Lysias, mais il y a eu au total peu de barbarismes, ce qui est la preuve que la morphologie grecque, pourtant si redoutable, peut se maîtriser. C'est en revanche la syntaxe qui a posé problème, cette année encore, et c'est donc d'elle qu'il sera souvent question ci-dessous. Mais il fallait, avant de se lancer, faire une bonne lecture préalable ou plutôt plusieurs lectures, comme on le dit toujours lors des cours de thème et dans les rapports successifs.

Le texte à traduire

L'édition suivie (référence ci-dessus) a modernisé l'orthographe, mais reproduit la ponctuation ancienne. Cette ponctuation n'est guère déroutante. Seul peut poser problème le point-virgule qui précède « comme » (l. 7) : la proposition qui s'ouvre par « comme » est une comparative, qui complète la proposition précédente (« il est incomparablement meilleur de s'y appliquer soi-même »). Les habitudes actuelles feraient mettre simplement une virgule. La difficulté n'était pas insurmontable. En analysant la structure de la phrase, on est bien obligé de constater que ce « comme » ne prend son sens que par rapport à ce qui précède, qu'on peut le remplacer par « de même que » et qu'il s'agit donc d'une conjonction de subordination de comparaison.

Dans ce texte, Descartes indique ce qu'il n'a pas pu dire dans son ouvrage, d'où le conditionnel passé « j'aurais... fait considérer ». Il n'y avait aucune raison d'être pris de doute : autant le conditionnel présent du français est ambigu (exprime le potentiel ou l'irréel du présent), autant le conditionnel passé est explicite, et un temps secondaire de l'indicatif, avec *ἄν*, s'imposait en grec pour rendre l'irréel du passé.

À deux exceptions près, toutes les propositions introduites par « que » dans la suite du texte dépendent de « j'aurais montré », et cela quelle que soit la ponctuation qui sépare les propositions : — que... on doit croire ; —et ainsi que c'est le plus grand bien ; — Et outre cela que... il n'est pas seulement utile..., mais qu'il est incomparablement meilleur. Échappent à la rection du verbe « montrer », à la ligne 2, « croire que c'est elle seule... » et « et que chaque nation... » (l. 3), qui dépend aussi de « croire » (même thème de la philosophie comme civilisatrice que dans « c'est elle seule qui nous distingue des plus sauvages et barbares »). Échappent aussi à la rection de « j'aurais montré » la proposition « mais ce dernier est encore meilleur... », sorte de parenthèse qui commente le membre de phrase « suivre la conduite d'un autre », ainsi que « C'est proprement avoir les yeux fermés... » et « et le plaisir de voir toutes les choses que notre vue découvre n'est point comparable... », propositions où Descartes exprime son opinion sans se référer au projet introduit par « j'aurais fait considérer... et montré ». Ces propositions sont des indépendantes et il faut donc les traduire comme telles.

Avec le dernier segment de phrase (« et enfin, cette étude n'est plus nécessaire... »), on revient au projet initial (montrer l'utilité de la philosophie) et, bien que Descartes n'ait pas repris un nouveau « que », il est bien évident que ce segment de phrase est, du point de vue de la construction du texte, sur le même plan que les propositions introduites par cette conjonction. Comme Descartes n'a pas répété cette conjonction, on n'était pas obligé non plus de le faire et on pouvait donc employer une proposition indépendante.

Les mots de liaison

Le sens du texte étant ainsi dégagé par une lecture initiale attentive, il convenait de voir quelles particules de liaison on emploierait. La première phrase pouvait débiter par *ἐπειτα*, ou par *ἐπειτα* δέ, puisque l'extrait se rattachait manifestement à des considérations déjà formulées. Καί n'étant pas usuel pour coordonner des phrases, δέ est meilleur pour le « et » de la ligne 4, mais il vaut encore mieux transformer cette indépendante en consécutive virtuelle (ὥστε + infinitive). Πρὸς δὲ τούτοις, puis δέ ou ὁμῶς δέ fournissaient les liaisons de phrases des lignes 5 et 9 (« Et outre cela... ; mais ce dernier... »). Il ne fallait pas se laisser abuser par le *non pas* de la ligne 8 : il était purement explétif et, de toute façon, ne portait pas sur le noyau de la proposition principale, si bien qu'il fallait considérer la proposition qui précédait *mais* comme une assertion positive, après laquelle ἀλλὰ était proscrit. « C'est proprement » constituait une explication (γάρ, uel sim.). Quant à la dernière phrase (« et enfin... »), on pouvait l'introduire par Τέλος δέ, Τελευταίον δέ, etc. Certains ont voulu voir dans ce *enfin* l'équivalent de « bref, en un mot » et ont employé ὥς δ' ἀπλῶς εἰπεῖν, qui a paru être acceptable.

La liaison des phrases ne posant pas de grandes difficultés, c'est sur la constitution des propositions, la construction des verbes et le choix du vocabulaire qu'il fallait faire porter l'effort. Bien entendu, la traduction doit être fidèle au texte de base, c'est-à-dire s'efforcer de tout traduire, sans rien escamoter (et sans rien rajouter). La première expression du texte (« J'aurais ... fait considérer l'utilité... ») méritait à cet égard attention. Descartes ne dit pas « j'aurais montré » (il emploie ce verbe juste après), et il faut donc trouver autre chose que ἀποφαίνω ou δηλόω. Le mieux était de préciser clairement : « j'aurais fait en sorte que les hommes considèrent (= examinent)... », ἐπειτ' ἂν ἐποίησα τοὺς ἀνθρώπους τὴν ταύτης τῆς φιλοσοφίας ὠφέλειαν σκοπεῖν. L'adjonction de τοὺς ἀνθρώπους est ici justifiée par le fait que « considérer » a forcément un sujet implicite, que l'on a intérêt ici à expliciter. Mis à part un cas comme celui-ci, il est bien évident que tout élément surajouté à la traduction est sanctionné.

Le lexique

Pour ce qui est du vocabulaire, des étudiants qui ont été nourris de Platon n'ont pas eu de peine à bien employer φιλοσοφία, φιλόσοφος, φιλοσοφῶ, ὁ ἀνθρώπινος νοῦς ou ὁ τοῦ ἀνθρώπου νοῦς, et cela avec les accents corrects. L'attention devait cependant rester en éveil dès qu'il est question de formes de gradation de l'adjectif : dans « (la philosophie) nous distingue des plus sauvages et barbares », quel degré adopter, et pour quel(s) adjectif(s) ? À la réflexion, il y avait opposition de deux groupes : « nous/ceux qui sont plus barbares que nous », et il faut donc le comparatif, non le superlatif ; et « barbares » dépend aussi de « plus » ; donc deux comparatifs. Comparatifs analytiques ou synthétiques ? La forme ἀγριώτερος était indiquée dans les dictionnaires comme parfaitement classique, et si βαρβαρώτερος n'était donné comme attesté que chez Xénophon d'Éphèse, le superlatif était tout à fait classique et on pouvait en conclure que le comparatif εν-τερος aussi avait été usité à bonne époque. Il fallait donc proscrire μάλλον. Disons tout de suite que les comparatifs revenaient avec « d'autant plus civilisée et polie » (l. 3) : la tournure est τοσοῦτῳ + comparatif ... ὅσῳ + comparatif (et non ὅσον, qui compte faux).

Pour en revenir au vocabulaire lui-même, il était simple dans ce texte, et on pouvait attendre du candidat qu'il cherche le mot juste. La « nation » n'est pas γένος ni φύλον, mais ἔθνος; l'« État » est simplement πόλις; « vivre » est ζῆν (à l'exclusion de toutes les formes qui comporteraient un affreux alpha), à préférer nettement à βιώω ou βιοτεύω.

Un cas un peu délicat était « puisque [la philosophie] s'étend à tout ce que l'esprit humain peut savoir ». Le sens « parler longuement sur » (μακρὸν λόγον ἀποτείνω) faisait contre-sens. Descartes voulait dire qu'elle comprend, englobe tous les domaines du savoir, que ces domaines la concernent, s'y rapportent, et il fallait donc aller chercher un verbe comme προσίκω (ἐπειδὴ αὐτὴ προσίκει πάντα ὅς' ἂν ὁ τοῦ ἀνθρώπου νοῦς γινώσκῃ).

Un point sur lequel on devait s'arrêter dès les premières lectures était la traduction des expressions relatives aux yeux, et plus précisément l'idée « d'avoir les yeux fermés » et de « les tenir fermés ». Les dictionnaires de thème donnent κλείω et ses composés, ainsi que ἐπιμύω (Feuillet), puis, pour « fermer les paupières », τὰ βλέφαρα συλλαμβάνειν. Il était essentiel de rendre l'aspect

accompli (mieux valait, donc, écarter μύω et ses composés, pour lesquels les dictionnaires ne mentionnaient guère de parfait) et de respecter la gradation « avoir les yeux fermés/les tenir fermés ». On a trouvé beaucoup d'erreurs sur la voix du participe. Pour κλείω et συλλαμβάνω, il y a opposition entre le participe en -ώς, actif, et celui en -μένος, médio-passif. Il fallait ici choisir en conséquence. On a accepté τοὺς ὀφθαλμοὺς συγκεκλειμένους (ou συνειλημμένους) ἔχειν pour « avoir... », et la même expression + κατέχειν pour « tenir ». Les traductions où figurait seulement l'aoriste rendaient le texte moins fidèlement et ont reçu une pénalité proportionnelle à l'inexactitude produite.

La traduction

Il fallait se méfier que les verbes de sens « montrer » se construisent avec ὅτι ou avec tournure participiale, tandis que les verbes d'opinion se construisent obligatoirement avec proposition infinitive, et il fallait donc montrer qu'on faisait dépendre les complétives de la fin de la première phrase soit de « j'aurais montré », ce qui est le plus probable, comme on l'a vu ci-dessus, soit de *on doit croire* (les deux façons de comprendre revenaient finalement presque au même, et on les a acceptées toutes deux, à condition que l'ensemble fût cohérent). La fin de la première phrase (« j'aurais ... montré qu' ... on doit croire que c'est elle seule qui nous distingue des plus sauvages et barbares, et que chaque nation est d'autant plus civilisée et polie que les hommes y philosophent mieux ; et ainsi que c'est le plus grand bien qui puisse être en un État, que d'avoir de vrais philosophes ») pouvait donc se rendre par ἐπέδειξα ἄν ὅτι δεῖ νομίζειν αὐτὴν μὲν μόνην οὖσαν ἡμᾶς ἀπὸ τῶν ἀγριωτέρων καὶ βαρβαρωτέρων διακρίνειν (ἡμᾶς ἀπὸ τῶν ἀγριωτέρων καὶ βαρβαρωτέρων αὐτῇ μόνῃ οὕσῃ διακρίνεσθαι), ἕκαστον δὲ ἔθνος τοσοῦτῳ ἡμερώτερόν τε καὶ ἀστειότερον εἶναι ὅσῳ ἄμεινον (βέλτιον) ἐνθάδε φιλοσοφοῦσιν οἱ ἄνθρωποι, ὥστε τὸ ἔχειν ὡς ἀληθῶς φιλοσόφους εἶναι μέγιστον ἀγαθὸν ὃ τι ἂν τυγχάνῃ ὃν ἐν πόλει τινί.

Le point qui a posé le plus de problèmes aux candidats était la présence de propositions à verbe « être » avec pour sujet et attribut des tournures abstraites dont le noyau était souvent un infinitif. Il fallait analyser de façon précise la structure de ces propositions, identifier les « gallicismes » et au besoin, prendre la peine de substituer à la tournure abstraite une tournure qui fasse appel à une relative à l'éventuel.

Pour « et ainsi, que c'est le plus grand bien qui puisse être en un État, que d'avoir de vrais philosophes », on a admis une traduction comme : καὶ τοίνυν τὸ ὡς ἀληθῶς φιλοσόφους ἔχειν ἐστὶν μέγιστον τῶν ἀγαθῶν (mais surtout pas τό + μέγιστον, puisque l'attribut ne prend pas normalement l'article : il y a eu beaucoup trop de fautes sur ce point élémentaire).

De même, dans la phrase « Et outre cela, que, pour chaque homme en particulier, il n'est pas seulement utile de vivre avec ceux qui s'appliquent à cette étude, mais qu'il est incomparablement meilleur de s'y appliquer soi-même », le groupe « vivre avec ceux qui s'appliquent à cette étude » est le sujet réel de « est utile », et « s'y appliquer soi-même » est sujet de « est incomparablement meilleur ». Pour cette phrase, certains candidats ont répété le verbe introducteur, ce qui avait l'avantage de clarifier le rôle de « que » : Πρὸς δὲ τούτοις ἀπέδειξα ἄν ὅτι οὐ μόνον ἰδίᾳ ἕκαστῳ ἀνθρώπῳ συμφέρει τὸ ... συζῆν (ou συνοικεῖν) μετὰ τούτων οἷ...

Les choses se corsaient dans la proposition suivante : « comme sans doute il vaut beaucoup mieux se servir de ses propres yeux pour se conduire et jouir par le même moyen de la beauté des couleurs et de la lumière... ». Comme on l'a dit, malgré le point-virgule qui précède, on a bel et bien affaire à une proposition subordonnée de comparaison, et il faut donc l'introduire par une conjonction de subordination (ὥς, ὥσπερ, καθάπερ), sans la moindre particule de liaison (beaucoup d'erreurs dans les copies). La difficulté pour traduire le reste de la phrase est que l'on a une tournure comme πολλῶ (πολὺ) κρείττον ἐστὶν ou αἰρετώτερόν ἐστιν, puis un infinitif, et que l'on doit exprimer la possession (« ses propres yeux ») : faut-il un réfléchi direct ou indirect ? La solution apparaît si l'on transforme l'infinitif en forme verbale personnelle : dans « il se sert de ses propres yeux », on mettra forcément (si l'on exprime la possession) un réfléchi direct, et on l'enclavera donc entre l'article et le substantif.

La proposition « mais ce dernier est encore meilleur que de les tenir fermés et n'avoir que soi pour se conduire » posait encore le problème des infinitifs sans sujet. Le grec les admet parfaitement, mais si une apposition se rapporte au sujet implicite, elle doit être à l'accusatif, et beaucoup de candidats, qui le savaient sans doute, préoccupés par d'autres difficultés de la phrase, ont laissé passer le nominatif (solécisme caractérisé) ; d'où la nécessité de repérer ces faits délicats dès les premières lectures ! Si l'on tournait par « n'ayant que soi pour se conduire », il fallait donc bien mettre ἔχοντα, et non ἔχων.

Même genre de difficulté dans la phrase « C'est proprement avoir les yeux fermés sans tâcher jamais de les ouvrir que de vivre sans philosopher » ; « en (ne) tâchant (jamais) » devient : ἐπιχειροῦντα ou σπεύδοντα, *uel sim*.

Se posait également le problème des négations. Les négations qui portent sur des infinitifs substantivés ou sur des infinitifs autres que compléments de verbes déclaratifs ou de verbes d'opinion, doivent être μή, et non οὐκ, et les participes apposés au sujet implicite de ces mêmes infinitifs doivent aussi, par voie de conséquence, être accompagnés de μή.

Il fallait connaître ces règles pour oser traduire « vivre sans philosopher » par (τὸ) ζῆν μὴ φιλοσοφῶντα. Rappelons à ce sujet que ἄνευ se rencontre quelquefois, en prose classique, suivi d'un substantif abstrait, mais qu'en thème, employer cet adverbe pour traduire « sans » + infinitif déclenche les foudres des correcteurs. Un candidat a su fort bien éviter le piège de la négation et de « sans » en écrivant de façon fort judicieuse : ὅστις ἂν ζῇ ἀμελῶν τῆς φιλοσοφίας.

Une telle façon de convertir les infinitifs en tournures personnelles permettait d'éviter l'abstrait suivi d'un infinitif substantivé dans la phrase qui suivait (καὶ ἡ ἡδονὴ τοῦ ὁράν ne sonnait vraiment pas très grec), phrase où certains ont eu la bonne idée d'expliciter « n'est point comparable » par une expression contenant « pas autant... que » ou signifiant « est inférieur à » (ἥττων). On pouvait donc traduire : ἰδόντες δὲ πάντ' ὅσα ἂν καθορώμεν διὰ τὴν ὄψιν, οὐ τοσοῦτον χαίρομεν ὅσον τερόμεθα γινώσκοντες ἅττα ἂν εὐρίσκωμεν διὰ τὴν φιλοσοφίαν. Remarquons qu'il y a eu beaucoup de fautes d'accentuation sur les subjonctifs du type de εὐρίσκωμεν, devenus indûment propérispomènes, comme si le -ω- devait compter pour deux mores, ce qui est tout à fait faux à cette place dans le mot. Il faut observer aussi que « par » dans « ce qu'on trouve par la philosophie » signifie « par l'intermédiaire de », et qu'une tournure prépositionnelle (διὰ + acc. : « par le moyen de, grâce à ») est bien plus appropriée qu'un datif seul.

La traduction de la dernière phrase (« et enfin cette étude... ») a comporté beaucoup d'erreurs ou d'approximations. Le but ne peut s'indiquer par ὥστε que s'il y a une nuance de conséquence nette, ce qui n'est pas le cas ici, et cette conjonction était donc proscrite. On a accepté le participe avec ὥς si ce participe se rapportait correctement à un être animé exprimé explicitement dans la phrase. Sinon, il fallait employer ἵνα ou ὥς + subjonctif. L'expression « nous conduire », répondant à « pour se conduire » de la ligne 10, est à prendre au pied de la lettre, même si la conduite dont il est question a en plus une valeur métaphorique. Ἡγέομαι signifie « conduire d'autres personnes, marcher devant elles, aller en tête » ; mais on ne peut pas marcher devant soi-même et donner pour complément à ce verbe le réfléchi ἑαυτοῦ aboutirait à un non-sens. On peut en revanche prendre ἄγω en le complétant par le réfléchi de la personne qui convient. Dernière difficulté : « pour guider nos pas », qui n'est pas une expression quelconque. Elle contient l'idée d'une bonne direction et, bien entendu, celle d'une personne qui marche. Dire simplement ὅταν βαίνωμεν ou βαδίζωμεν, *uei sim.*, est tout à fait insuffisant (c'est pourtant ce que l'on a rencontré très souvent). Sous le mot « guider », le dictionnaire Hatier-Belin donnait en sens 2 εὐθύνω. Le mot βῆμα signifie « enjambée » ; ce n'est pas le sens qui convient ici. Mais sous εὐθύνω, on trouvait une référence à Euripide, *Héraclès*, v. 728 : εὐθύνειν πόδα « diriger ses pas ». Pour qu'il n'y ait aucune ambiguïté, il reste à exprimer la possession en joignant αὐτῶν à l'adjectif possessif puisqu'il y a réflexivité. Pour cette dernière phrase, on attendait donc quelque chose comme ἀλλὰ τὸ τελευταῖον αὕτη ἡ μάθησις ἀναγκαιοτέρα ἐστὶν ἵνα τὰ ἡμέτερα αὐτῶν ἦθι διοικῶμεν καὶ ἡμᾶς αὐτοὺς ἄγωμεν ἐν τούτῳ τῷ βίῳ ἢ τῶν ὀφθαλμῶν χρήσις ἵνα τοὺς ἡμετέρους αὐτῶν πόδας εὐθύνωμεν.

Conclusion

On voit à l'issue de ce rapport quelles sont les **priorités pour réussir l'épreuve du thème**. Bien maîtriser la morphologie du grec s'impose, mais ne suffit pas. Il faut bien se dire et se redire que l'on a affaire à un *texte*, c'est-à-dire à un ensemble de réflexions qu'il faut précisément rendre comme un ensemble en respectant le mouvement de la pensée et les articulations des phrases. Ce texte offre un vocabulaire dont les divers éléments sont cohérents ; **il faut donc**, là aussi, lors des premières lectures, **repérer comment les mots de sens proche se délimitent les uns les autres, et il faut tout de suite noter les constructions des différents verbes que l'on emploiera** de façon à éviter les mélanges détonants. **Il faut aussi appliquer les multiples règles de syntaxe** en sachant bien que les deux langues présentent de différences qui interdisent le recours au calque : si le thème comporte de l'imitation, il est aussi pour une grande part un exercice d'invention. Rappelons à ce sujet que si l'on doit en cours d'année s'essayer à traduire de belles pages des auteurs français, on trouve souvent profit à remettre en grec des traductions d'Isocrate, de Lysias ou de Platon, pour ne retenir (pas tout à fait au hasard !) que trois noms. C'est en essayant de retrouver les tournures que l'on saisira le mieux ce qui fait la différence entre les deux langues. Précisons enfin que pour l'épreuve, les candidats ont le droit, comme il est indiqué ci-dessus juste avant le texte, de se servir des deux dictionnaires de thème (le Feuillet et le Hatier-Belin). Il arrive (de façon rare, heureusement) que le meilleur équivalent du français soit tantôt dans l'un, tantôt dans l'autre. Il peut donc être utile de consulter l'un et l'autre.

SESSION DE 2008

**CONCOURS EXTERNE
DE RECRUTEMENT DE PROFESSEURS AGRÉGÉS**

Section : LETTRES CLASSIQUES

VERSION LATINE

Durée : 4 heures

Seuls sont autorisés les dictionnaires latin-français Bornecque, Gaffiot (y compris la nouvelle édition 2000), Goelzer et Quicherat.

L'usage de tout ouvrage de référence, de tout autre dictionnaire et de tout matériel électronique est rigoureusement interdit.

Dans le cas où un(e) candidat(e) repère ce qui lui semble être une erreur d'énoncé, il (elle) le signale très lisiblement sur sa copie, propose la correction et poursuit l'épreuve en conséquence.

De même, si cela vous conduit à formuler une ou plusieurs hypothèses, il vous est demandé de la (ou les) mentionner explicitement.

NB : *Hormis l'en-tête détachable, la copie que vous rendrez ne devra, conformément au principe d'anonymat, comporter aucun signe distinctif, tel que nom, signature, origine, etc. Si le travail qui vous est demandé comporte notamment la rédaction d'un projet ou d'une note, vous devrez impérativement vous abstenir de signer ou de l'identifier.*

Tournez la page S.V.P.

LES DANGERS DE LA NUIT ROMAINE

- Respice nunc alia ac diuersa pericula noctis :
quod spatium tectis sublimibus unde cerebrum
testa ferit, quotiens rimosa et curta fenestris
uasa cadant, quanto percussum pondere signent
5 et laedant silicem. Possis ignauus haberi
et subiti casus inprovidus, ad cenam si
intestatus eas : adeo tot fata, quot illa
nocte patent uigiles te praetereunte fenestrae.
Ergo optes uotumque feras miserabile tecum,
10 ut sint contentae patulas defundere pelues.
Ebrius ac petulans, qui nullum forte cecidit,
dat poenas, noctem patitur lugentis amicum
Pelidae, cubat in faciem, mox deinde supinus ;
ergo non aliter poterit dormire : quibusdam
15 somnum rixa facit. Sed quamuis improbus annis
atque mero feruens, cauet hunc, quem coccina laena
uitari iubet et comitum longissimus ordo,
multum praeterea flammaram et aenea lampas.
Me, quem luna solet deducere uel breue lumen
20 candelae, cuius dispenso et tempero filum,
contemnit. Miserae cognosce prohoemia rixae,
si rixa est ubi tu pulsas, ego uapulo tantum.
Stat contra starique iubet : parere necesse est ;
nam quid agas, cum te furiosus cogat et idem
25 fortior ! « Vnde uenis ? » exclamat « cuius aceto,
cuius conche tumes ? Quis tecum sectile porrum
sutor et elixi ueruecis labra comedit ?
Nil mihi respondes ? Aut dic aut accipe calcem.
Ede ubi consistas, in qua te quaero proseucha ? »
30 Dicere si temptes aliquid tacitusue recedas,
tantumdem est : feriunt pariter, uadimonia deinde
irati faciunt. Libertas pauperis haec est :
pulsatus rogat et pugnīs concisus adorat
ut liceat paucis cum dentibus inde reuerti.
35 Nec tamen haec tantum metuas. Nam qui spoliēt te
non derit clausis domibus, postquam omnis ubique
fixa catenatae siluit compago tabernae.
Interdum et ferro subitus grassator agit rem ;
armato quotiens tutae custode tenentur
40 et Pomptina palus et Gallinaria pinus,
sic inde huc omnes tamquam ad uiuaria currunt.

JUVÉNAL.

VERSION LATINE

Rapport établi par Isabelle COGITORE

On peut tout d'abord se demander à quoi sert un rapport et dans quel but il est recommandé aux candidats de le consulter. Ceux qui le lisent pour y chercher des perles sont sur une mauvaise piste. Ceux qui essaient d'en tirer des indications pour savoir comment se préparer aux épreuves sont dans le vrai, s'ils essaient de reconnaître les erreurs les plus courantes ou les plus graves, pour les éviter.

Les candidats sont de futurs professeurs : on leur recommandera donc de se mettre d'ores et déjà dans le rôle et d'être conscients de ce que l'exercice de version latine exige : une traduction implique la maîtrise de deux langues, le français n'étant pas moins important que la langue de départ. **La maîtrise de la langue française est, à ce niveau, une exigence non seulement orthographique –** quoique ce requis soit souvent absent, et qu'on rencontre des fautes impardonnables – **mais aussi stylistique** : le texte à traduire se rattache à un genre littéraire, à un niveau de langage qu'il faut cerner afin que la traduction française soit dans le même ton : ainsi une satire ne peut-elle pas être traduite comme un texte philosophique ou élégiaque. C'est là une réflexion préalable à tout travail de traduction.

Quelques chiffres sur l'épreuve de version latine : la moyenne se situe à 8,53, ce qui est honorable. Les pourcentages donnent des indications intéressantes : 3,86% des copies ont obtenu moins de 1/20 et, parallèlement, 3,47% ont obtenu 16 et plus : ce sont les deux extrêmes de la courbe. 18,53% ont entre 1 et 5 ; 16,60% sont entre 5 et 8 ; 13,51% sont autour de la moyenne de l'épreuve ; 35,13% ont entre 9 et 14 ; 8,88% ont entre 14 et 16. Il y a eu une seule copie blanche. Les 22,39% enfin qui ont obtenu moins de 5 n'ont pas été admissibles ; sur les 32 candidats qui ont obtenu plus de 14 à cette version, 31 ont été admissibles.

Un entraînement de longue haleine

Une version latine ne se fait pas en quatre heures, contrairement aux apparences. On s'y prépare au cours d'une année au moins. Pendant cette préparation, il convient de faire des versions dont la longueur et la difficulté constitueront un réel entraînement. La longueur moyenne d'un texte est autour de 300-350 mots, avec des variations selon la difficulté du texte. La version de Juvénal proposée cette année comprenait 282 mots : c'était donc une version relativement courte, malgré l'effet visuel que peut produire la poésie. S'entraîner à la version signifie aussi que l'on pratique la prose et la poésie, à parts égales, sans se lancer dans des pronostics sur la nature du texte qui risque de « tomber » au concours. L'agrégation n'est pas une épreuve de statistiques.

On s'entraînera en traduisant des textes variés, pris dans toutes les périodes et tous les genres littéraires, ce qui servira aussi pour la préparation de l'oral hors programme. Les acquis de cet entraînement seront multiples : connaissance d'auteurs variés, fréquentation de styles divers, révision des points de grammaire latine les plus ardues, et repérage des fautes les plus fréquentes.

Attardons-nous sur ce dernier point : le candidat qui aura fait, pendant sa préparation, suffisamment de versions pourra faire son propre diagnostic : il saura s'il est coutumier des fautes de

constructions, des fautes de temps ou des étourderies et oublis, etc. Ainsi, il est bon de savoir à quel moment, au cours des quatre heures, on est le plus sujet à des erreurs : est-ce dans la première analyse des constructions, dans la recherche du vocabulaire, dans l'élaboration d'une première traduction ou dans son amélioration, ou encore dans la phase où l'on recopie ? Connaissant ses faiblesses, le candidat pourra dresser ainsi une liste de vérifications à faire porter sur des points précis ou des moments précis, le jour de l'épreuve.

L'entraînement à la version est aussi un entraînement à la gestion du temps : les quatre heures d'épreuve ne sont pas négociables et une traduction incomplète est extrêmement pénalisante : les correcteurs ont eu la déception de voir une copie très honorable s'arrêter au bout de 21 vers. Voilà un bel effort presque réduit à néant... On apprendra donc à répartir son temps, en sachant par exemple – mais cette répartition variera selon chacun et seule l'expérience peut l'apprendre – qu'on a besoin de deux heures d'analyse du texte et recherche du vocabulaire, puis d'une heure et demie pour élaborer sa traduction et enfin d'une demi-heure pour recopier et relire.

Le jour de l'épreuve

Si nous suivons une démarche chronologique, la première étape est la prise de connaissance du texte à traduire. Encore une fois, il ne faut pas se laisser surprendre par l'apparente longueur d'un texte poétique, ni éventuellement par l'apparente brièveté d'un texte de prose.

Information

Avant toute chose, le candidat cherche à mobiliser toutes les informations possibles : le nom de l'auteur doit lui donner des indications sur l'époque et sur le genre littéraire, le style. Cette année, devant une *Satire* de Juvénal, le candidat pouvait rappeler à sa mémoire les caractéristiques de la satire, son ton volontiers mordant, son vocabulaire concret : une direction est ainsi donnée à la traduction. Le titre, « les dangers de la nuit romaine », permettait de préciser encore l'orientation. Il s'agit d'un texte vivant, racontant ce qui menace l'existence du passant dans les rues de Rome. Vocabulaire concret, ton vivant, dialogue fictif, saynète sont les ingrédients de la satire.

Lecture

Deuxième étape : la lecture du texte, une lecture qui va jusqu'à la fin, même si le sens ne se dégage pas tout de suite. Cette étape permet d'entrer dans le texte, de repérer les passages plus simples, plus immédiatement compréhensibles et ceux qui « résistent ». Ainsi pourra-t-on organiser son temps de travail en prévoyant du temps pour les passages les plus difficiles.

Analyse

La troisième étape est cruciale : il faut analyser le texte, c'est-à-dire repérer la construction des phrases, l'ossature des propositions principales et subordonnées. À ce stade, le candidat ne devrait pas avoir besoin du dictionnaire, pour reconnaître des mots subordonnants et des verbes. Il peut se faire que l'on n'ait pas toutes les réponses, que l'on hésite par exemple sur la nature de *quod*, au vers 2. L'important est d'avoir alors présentes à l'esprit les diverses possibilités, que l'on éclaircira ensuite. L'analyse du texte doit aller jusqu'à la fin : ce sera un filet de sécurité si par hasard on était pris par le temps et qu'il faille improviser. Il n'y a pas de bonne traduction sans une solide analyse des phrases ;

les erreurs de constructions sont parmi celles qui pénalisent le plus les candidats. Avec logique, car, comme nous l'avons rappelé, les candidats seront des professeurs, de latin ou de français : ils devront être en mesure d'expliquer à des élèves la grammaire et sa logique.

Le dictionnaire ou l'agneau qui se change en poule

L'étape suivante, la recherche du vocabulaire, est un autre écueil important : le dictionnaire est sans doute le meilleur et le pire des outils ! Les dangers y sont nombreux : une erreur sur « l'entrée » et on rattache *cecidit* (v. 11) à *cado, is, ere, cecidi, casum*, « tomber, succomber » alors qu'on cherche un verbe transitif (dont *nullum* est le COD) : il fallait rattacher cette forme verbale à *caedo, is, caedere, cecidi, caesum*, « frapper ».

Autre type de danger : le choix des traductions. Pour le mot *ueruex, ueruecis* (m), le Gaffiot donne d'abord « mouton, béliet », qui convenait ici, puisqu'il s'agit de manger du museau d'agneau, *quis (...)* *sutor elixi ueruecis labra comedit*. Il donne aussi, au sens figuré, « poule mouillée », qui s'explique, certes, et qui – certes encore ! – se trouve chez Juvénal, mais ne convient pas du tout dans ce contexte ! Quand on en arrive à écrire « manger les lèvres d'une poule mouillée », on devrait faire marche arrière !

Précisément, on arrivera à éviter les dangers du dictionnaire en se tenant prêt à faire marche arrière, à reconsidérer la question : pour cela, il ne faudrait pas choisir d'emblée, pour les mots les plus ambigus, un sens définitif. Le sens de certains mots apparaîtra mieux une fois que le texte est éclairci tout du long et qu'on pourra mieux cerner son unité. Plutôt que de recopier le sens des mots complexes en faisant trop tôt des choix dangereux, on gagnera du temps en glissant entre les pages du dictionnaire une bande de papier brouillon.

Enfin, quand on cherche le sens des mots dans le dictionnaire, il faut rester lucide : ce n'est pas parce qu'un sens est donné comme « poétique » qu'il faut se précipiter dessus pour le texte de Juvénal : quand un terme « poétique » a une référence chez Virgile ou Ovide, il doit être clair qu'il ne s'agit pas de satire et que, par conséquent, ce sens ne s'adapte pas à cette version particulière !

La traduction

Elle peut se faire en deux temps, toujours dans l'optique de gagner du temps et de limiter les risques : une première traduction, qui aille jusqu'à la fin du texte, pourra être améliorée dans un deuxième temps. Elle servira telle quelle, si le temps a manqué pour la peaufiner. En ce sens, le travail du candidat s'apparente plus à celui du rabot qui repasse successivement sur le texte qu'à celui du bulldozer qui ne passe qu'une fois et déblaye tout...

Quand on rencontre une grosse difficulté à ce stade, on peut encore passer pour avancer dans le texte et revenir ensuite, avec peut-être des informations données par un contexte désormais traduit et éclairci.

Une amélioration de la traduction qui se dégage du mot à mot peut alors intervenir. C'est à ce stade du travail qu'un candidat bien préparé et qui a effectué les opérations précédentes peut creuser l'écart et donner au texte français toutes les caractéristiques du texte latin, ici sa vigueur et sa familiarité. Mais c'est aussi un moment risqué, qui demande qu'on soit attentif et critique envers soi-même. Traduire *ebrius ac petulans* par « un ivrogne en goguette » est séduisant au premier abord, mais ne rend pas l'attitude agressive de notre ivrogne.

Copie et relecture

Il faut penser à se laisser du temps pour ces deux étapes ; les correcteurs ont beau faire appel à toutes les ressources des paléographes, il leur arrive de ne pas pouvoir lire certaines fins de versions recopiées dans l'urgence ! **Recopier n'est pas un acte anodin ; c'est l'occasion de prendre de la hauteur, de redécouvrir sa propre traduction et de la confronter encore au texte latin, de vérifier que rien n'a été omis.** La relecture parachève cette étape : son but principal sera de vérifier l'absence d'omission et de vérifier qu'aucune faute d'étourderie ou d'orthographe ne s'est glissée dans la traduction. Enfin, une ultime précision : traduire un texte en vers n'implique pas que l'on recopie sa traduction en allant à la ligne chaque fois que le vers latin s'interrompt ! Cela n'a pas de sens, sauf à faire soi-même une traduction en vers, ce qui n'est bien entendu pas demandé !

Tel serait le déroulement d'une épreuve qui se déroule dans de bonnes conditions de préparation et de gestion du temps. Mais que faire quand l'épreuve tourne à la catastrophe ? On a déjà parlé des copies incomplètes et souligné l'extrême danger de cette solution qui n'en est pas une. C'est la raison pour laquelle ce rapport conseille de procéder par « rabotages » successifs du texte : le candidat aura ainsi à sa disposition un état de connaissance plus ou moins approfondi du texte, mais ne sera pas totalement démuné. Devant les passages les plus ardues, certains candidats recourent à une technique que j'appelle « technique du gobelet » : ils semblent chercher dans le dictionnaire le sens des mots, sans avoir au préalable discerné la construction de la phrase, mettent ces sens comme des dés dans un gobelet, agitent et versent le contenu sur une feuille de papier, avec des résultats parfois franchement surréalistes ! Le risque d'arriver à un non-sens est réel. Une méthode moins distrayante (pour le correcteur s'entend !) mais plus efficace consistera à analyser le texte, et à proposer une traduction au plus près du texte : le risque sera alors probablement limité à un « mal dit ». Ainsi, à la fin du texte, on préférera lire : « l'homme qui veut te dépouiller ne manquera pas, une fois les maisons fermées, après que, partout, chaque assemblage fixé d'un magasin enchaîné se sera tu », phrase lourde et maladroite mais qui respecte la grammaire, plutôt que « après que chaque village reculé eut gardé le silence sur la file des auberges », qui cumule erreurs de vocabulaire et de syntaxe (sur *compago* rattaché par erreur à *compagus*, alors qu'un ablatif ou un datif rend la construction de la phrase impossible et qu'en outre *compagus* ne se trouve que dans l'épigraphie) et n'a pas de sens. Enfin, dans une version difficile, il est dommage de perdre des points sur les passages un peu plus simples ou sur des étourderies. Les passages simples doivent être regardés attentivement aussi.

Souhaitons que ces quelques pistes de préparation puissent être utiles aux candidats, qui abordent une épreuve difficile et méritent d'avoir toutes les chances de leur côté. La version 2008 a vu de bonnes copies, avec même d'excellentes traductions, grammaticalement fondées et qui respectent le style du texte, ont été pleinement appréciées. On en verra quelques exemples plus loin, repris dans la proposition de traduction, qui n'a pas pour but d'être un modèle, mais un outil.

Proposition de traduction et quelques éclaircissements

« Considère maintenant les autres dangers de la nuit et leur diversité : vois quelle est la distance jusqu'en haut des toits d'où une tuile vient heurter le crâne, vois combien de fois des vases fendus et

ébréchés tombent des fenêtres, vois de quelle masse ils marquent et entament le pavé qu'ils ont heurté ».

-*alia ac diuersa* : il y a ici deux informations : les dangers sont « autres » par rapport à ce qui a été énoncé auparavant et « variés ».

-trois propositions interrogatives indirectes, introduites par *quod*, *quotiens*, *quanto pondere* et avec les verbes au subjonctif ; la première proposition était privée de verbe : il fallait donc suppléer *sit*. Le verbe introducteur était *respice*.

-vocabulaire : des tessons, fragments de poterie, n'ont aucune raison de tomber d'un toit ; des vases ne peuvent être « lézardés », adjectif qui ne s'applique que pour des murs.

« Tu pourrais être tenu pour insouciant et incapable d'anticiper un accident imprévu, si tu allais dîner sans avoir fait ton testament : et de fait il y a autant de destins tragiques que de fenêtres ouvertes, éclairées dans la nuit, quand tu passes dessous ».

-le jeu sur la deuxième personne du singulier est caractéristique de la satire : l'interlocuteur change au cours du texte.

-*intestatus* a parfois été mal compris ; « tester » signifier faire son testament et non pas « faire l'expérience de ». La richesse du vocabulaire est un requis pour l'agrégation de lettres.

-construction *tot quot*

« Fais donc une prière —et que ce pauvre petit souhait t'accompagne— pour qu'elles se satisfassent de renverser de larges bassines ! »

-*optes*, *feras*, subjonctifs marquant le conseil, l'ordre (subjonctif jussif)

-*uotum miserabile* : l'adjectif, traduit par Gaffiot comme « triste, déplorable, pathétique » est péjoratif ici ; il caractérise la victime.

-*contentae* ne peut se rapporter qu'à *fenestrae* et *patulas* seulement à *pelues*.

« Éméché, cherchant la bagarre, celui qui par hasard n'a frappé personne en paie le prix, il endure la nuit qu'a endurée le fils de Pélée pleurant son ami, il se couche sur le ventre, puis bientôt sur le dos : c'est clair, pas moyen de dormir autrement : il y a des hommes à qui une querelle apporte le sommeil ».

- petite scène comique, avec références homériques décalées.

-attention à la place de « par hasard » : « celui qui n'a frappé personne par hasard » n'a pas le même sens !

- l'analyse seule permettait de voir que *amicum* ne pouvait s'accorder avec *noctem* ; il était donc le COD de *lugentis*, participe et donc forme verbale. Restait à comprendre l'allusion à Achille pleurant Patrocle ; ici intervient la préparation plus large, la nécessité d'une culture.

« Mais même avec l'audace de la jeunesse et l'échauffement provoqué par le vin pur, il s'écarte de celui que lui conseillent d'éviter un manteau écarlate, la très longue file de ses compagnons, ainsi que le flambeau de bronze et ses flammes abondantes ».

- Les années qui rendent *improbis*, vocabulaire moral, sont celles de la jeunesse et non la vieillesse.

- Trois éléments caractérisent le rang social : le vêtement, les clients (qui avancent en file et non « en rang »), et la possibilité de s'éclairer. Ici intervient un élément concret comique qui fait le lien avec le passage suivant.

- Ne pas confondre *uitari*, infinitif passif de *uito*, *as*, *are*, « éviter » avec une forme qui viendrait de *uitio*, *as*, *are*, « corrompre, outrager ».

« Mais de moi, que reconduit d'ordinaire la lune ou la lumière vacillante d'une chandelle dont je règle et économise la mèche, il ne fait pas cas. Apprends comment s'engage une pitoyable bagarre, si on peut appeler ça une bagarre quand c'est toi qui frappes et moi qui encaisse. Il se plante face à moi et m'ordonne de faire face : il faut bien obéir ; car que faire quand un fou te contraint et que c'est lui le plus fort ? »

- une chandelle n'a pas de filament, il faut attendre la lampe à incandescence pour cela !
- asyndète entre *ubi tu pulsas/ ego uapulo*.
- niveau de langage, quotidien : « rixe » est un peu trop littéraire.
- *fortior*, comparatif au lieu du superlatif pour deux personnes.

« D'où viens-tu ? », crie-t-il ; « à qui est la piquette, à qui est la potée dont tu as le ventre gonflé ? Quel pauvre type a mangé avec toi des rondelles de poireau et du museau de mouton bouilli ? Pas de réponse ? Parle ! Ou gare au coup de pied ! Avoue où tu crèches, dans quelle synagogue je peux te trouver ? »

- passage très vivant ; le vin aigre, la potée de fèves, le poireau et les museaux de mouton sont des plats à bas prix. Il faut respecter le ton du texte, le niveau de langue. Et « poireau » n'a jamais été une insulte... *Sutor* désigne le cordonnier, et par extension, un homme du bas peuple. La synagogue est elle aussi présentée comme un lieu de mauvaise réputation, ce que n'indique pas le dictionnaire il est vrai, mais que pouvait savoir un étudiant qui s'est informé sur le monde religieux romain et l'implantation sociale des diverses religions. Si on ne sait pas, la prudence ordonne de ne pas interpréter !

« Que tu essaies de dire quelque chose ou que tu recules en silence, c'est le même tarif : ils frappent pareil, et puis, en colère, ils parlent de procès. La liberté du pauvre, la voici : quand on l'a frappé, quand on l'a tabassé à coups de poings, il demande et supplie qu'on le laisse repartir de là avec encore quelques dents. »

- *uadimonium* : le Gaffiot n'est pas d'une très grande aide, avec son commentaire « engagement pris en fournissant caution » et, plus loin, « promesse de comparaître ». La plupart des candidats ont bien compris l'allusion au contexte juridique.

« Et pourtant les motifs de crainte ne s'arrêtent pas là. Car il ne manquera pas d'individus pour te dépouiller quand les maisons sont fermées, après que, partout, chaque verrou tiré de la taverne cadenassée a fait silence. »

- *nec metuas* subjonctif de volition, ici, avec négation marquant la défense.
- analyse : *omnis compago* (Gaffiot, pour *compago* renvoie à *compages*, *is(f)* : « assemblage, jointure, articulation », ce qui convient bien au mécanisme d'une serrure, confirmé par le contexte.
- *qui spoliatur* proposition relative au subjonctif.

- les « maisons closes » sont bien autre chose que des maisons fermées à clé...

« Parfois aussi, un rôdeur inattendu expédie son affaire à coup de poignard ; chaque fois que sont placés sous le contrôle d'un garde armé les Marais Pontins et la pinède Gallinaire, alors tous en partent pour courir ici, comme vers des garde-manger ».

- traduire *ferro* par « à l'arme blanche » laisse entendre qu'existent les armes à feu...
- *pinus* sert à désigner non seulement un pin, mais une pinède entière.
- les *uiuaria* sont les lieux où l'on élèvent du gibier, donc des endroits où la nourriture est à disposition.
- respecter la précision des compléments de lieu *inde huc*.

SESSION DE 2008

**CONCOURS EXTERNE
DE RECRUTEMENT DE PROFESSEURS AGRÉGÉS**

Section : LETTRES CLASSIQUES

VERSION GRECQUE

Durée : 4 heures

Seuls sont autorisés les dictionnaires grec-français Bailly, Georgin et Magnien-Lacroix.

L'usage de tout ouvrage de référence, de tout autre dictionnaire et de tout matériel électronique est rigoureusement interdit.

Dans le cas où un(e) candidat(e) repère ce qui lui semble être une erreur d'énoncé, il (elle) le signale très lisiblement sur sa copie, propose la correction et poursuit l'épreuve en conséquence.

De même, si cela vous conduit à formuler une ou plusieurs hypothèses, il vous est demandé de la (ou les) mentionner explicitement.

NB : *Hormis l'en-tête détachable, la copie que vous rendrez ne devra, conformément au principe d'anonymat, comporter aucun signe distinctif, tel que nom, signature, origine, etc. Si le travail qui vous est demandé comporte notamment la rédaction d'un projet ou d'une note, vous devrez impérativement vous abstenir de signer ou de l'identifier.*

Tournez la page S.V.P.

TOURMENTS AMOUREUX DE MÉDÉE

(pendant la nuit qui précède l'épreuve des taureaux de bronze, imposée à Jason par Aïétès, le père de Médée.)

Νῦξ μὲν ἔπειτ' ἐπὶ γαῖαν ἄγεν κνέφας· οἱ δ' ἐνὶ πόντῳ
ναυτίλοι εἰς Ἑλίκην τε καὶ Ἀστέρας Ὠρίωνος
ἔδρακον ἐκ νηῶν, ὕπνοιο δὲ καὶ τις ὁδίτης
ἦδη καὶ πυλαῶρὸς ἐέλδετο, καὶ τινα παίδων
μητέρα τεθνεώτων ἀδινὸν περὶ κῶμ' ἐκάλυπτεν· 5
οὐδὲ κυνῶν ὕλακῇ ἔτ' ἀνὰ πτόλιν, οὐ θρόος ἦεν
ἡχῆεις· σιγῇ δὲ μελαινομένην ἔχεν ὄρφνην.
'Αλλὰ μάλ' οὐ Μήδειαν ἐπὶ γλυκερὸς λάβεν ὕπνος·
πολλὰ γάρ Αἰσονίδαο πόθῳ μελεδήματ' ἔγειρε
δειδυῖαν ταύρων κρατερὸν μένος, οἷσιν ἔμελλε 10
φθεῖσθαι ἀεικελὴ μοῖρῃ κατὰ νειὸν Ἴαρος.
Πυκνὰ δὲ οἱ κραδίη στήθεων ἔντοσθεν ἔθιεν.
Ἡελίου ὥς τις τε δόμοις ἐνιπάλλεται αἴγλη,
ὔδατος ἐξανιούσα τὸ δὴ νέον ἡδὲ λέβητι
ἡέ που ἐν γαυλῷ κέχυται, ἡ δ' ἔνθα καὶ ἔνθα 15
ὠκείῃ στροφάλιγγι τινάσσεται αἰίσουσα·
ὥς δὲ καὶ ἐν στήθεσσι κέαρ ἐλελίζετο κούρης.
Δάκρυ δ' ἀπ' ὀφθαλμῶν ἐλέφ' ῥέεν· ἔνδοθι δ' αἰεὶ
τεῖρ' ὀδύνη, σμύχουσα διὰ χροὸς ἀμφὶ τ' ἀραιὰς
ἵνας καὶ κεφαλῆς ὑπὸ νείατον ἰνίον ἄχρις, 20
ἐνθ' ἄλεγεινότατον δύνει ἄχος, ὅπποτ' ἀνίας
ἀκάματοι πραπίδεσσιν ἐνισκίμψωσιν Ἐρωτες.
Φῆ δέ οἱ ἄλλοτε μὲν θελκτῆρια φάρμακα ταύρων
δωσέμεν· ἄλλοτε δ' οὐ τι, καταφθεῖσθαι δὲ καὶ αὐτὴ·
αὐτίκα δ' οὐτ' αὐτὴ θανέειν, οὐ φάρμακα δώσειν, 25

ἀλλ' αὐτῶς εὐκηλος ἔην ὀτλησέμεν ἄτην.
Ἐξομένη δῆπειτα δοάσσατο φώνησέν τε·
« Δειλὴ ἐγώ, νῦν ἔνθα κακῶν ἢ ἔνθα γένωμαι,
πάντη μοι φρένες εἰσὶν ἀμήχανοι, οὐδέ τις ἀλκὴ
πήματος, ἀλλ' αὐτῶς φλέγει ἔμπεδον. Ὡς ὄφελόν γε 30
Ἄρτεμιδος κραιπνοῖσι πάρος βελέεσσι δαμῆναι,
πρὶν τόν γ' εἰσιδέειν, πρὶν Ἀχαιίδα γαῖαν ἰκέσθαι
Χαλκίοπης υἱας· τοὺς μὲν θεὸς ἢ τις Ἑρινὺς
ἄμμι πολυκλαύτους δεῦρ' ἤγαγε κεῖθεν ἀνίας.
Φθείσθω ἀεθλεύων, εἰ οἱ κατὰ νειὸν ὀλέσθαι 35
μοῖρα πέλει. Πῶς γάρ κεν ἐμοὺς λελάθοιμι τοκῆας
φάρμακα μησαμένη; Ποῖον δ' ἐπὶ μῦθον ἐνίψω;
Τίς δὲ δόλος, τίς μῆτις ἐπὶ κλοπος ἔσσειτ' ἀρωγῆς;
Ἴη μιν ἄνευθ' ἐτάρων προσπτόζομαι οἶον ἰδοῦσα; -----
Δύσμορος, οὐ μὲν ἔολπα καταφθιμένοιό περ ἔμψης 40
λωφῆσιν ἀχέων· τότε δ' ἂν κακὸν ἄμμι πέλοιτο
κεῖνος, ὅτε ζωῆς ἀπαμείρεται. »

Apollonios de Rhodes.

VERSION GRECQUE

Rapport établi par Julien du BOUCHET

La version de cette année, extraite du chant III des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes (v. 744-785), était d'une longueur normale, mais relativement difficile, quoique clairement articulée. Apollonios joue en virtuose des possibilités offertes par la tradition épique, et cette virtuosité ne va pas sans une certaine complexité. Il n'est donc guère surprenant que la moyenne des présents (7,05) comme celle des admissibles (10,76) soient inférieures à celles des années précédentes. 34 candidats, soit presque un sur dix, ont eu moins de 1/20, et plus de la moitié (192) moins de 11. A partir de cette note, presque tous les candidats sont admissibles (56 sur 64, soit 87,5% des présents et 57% des admissibles).

On verra cependant que **les fautes les plus graves**, celles qui ont entraîné les mauvaises notes, **sont dues à des lacunes à la fois difficilement tolérables à ce niveau d'étude et relativement aisées, si l'on y consacre le temps qu'il faut, à combler. Les deux domaines concernés sont la langue épique et l'analyse morphosyntaxique.**

Remarques générales

Les correcteurs ont en effet été surpris de constater plusieurs fautes – touchant la tmèse du v. 5, la comparaison des v. 13 à 17, φῆ au v. 23, ou encore ὄφελον au v. 31 – qu'une connaissance normale de **la langue épique** devait rendre impossibles. Non seulement cette connaissance doit faire partie du bagage de tout étudiant de lettres classiques, mais le programme de l'oral, comportant la *Théogonie* d'Hésiode, aurait dû la garantir. Il est malheureusement à soupçonner que nombre de candidats ont remis la lecture intégrale de l'œuvre en grec au bref intervalle séparant l'écrit de l'oral – fort mauvais calcul. On rappelle donc que, pour la version grecque comme pour les autres épreuves, la préparation de l'oral prépare aussi à l'écrit, car la connaissance de la langue passe bien sûr par celle des textes.

Quant à **l'analyse morphosyntaxique**, l'identification des formes devrait, dans la plupart des cas, aller de soi, d'autant que le dictionnaire, malgré quelques obscurités dont on reparlera, apporte une aide considérable. Les fautes les plus étonnantes en la matière ont porté sur ὕπνοιο au v. 3, κῶμ(α) au v. 5, νεῖόν aux v. 11 et 35, à nouveau φῆ au v. 23 et ὄφελον au v. 31, et οἶον au v. 39. Par ailleurs, les contraintes de la syntaxe devraient aider les candidats dans les passages dont le sens n'est pas immédiatement clair. Il faut avoir le réflexe de s'appuyer sur l'analyse grammaticale quand l'intuition suggère un sens absurde. On pense notamment à la comparaison des v. 13 à 17, où une analyse rigoureuse des rapports de coordination et de subordination devait conduire à la compréhension de ce passage particulièrement virtuose et difficile. Des révisions régulières de morphologie et de syntaxe à l'aide des grammaires usuelles, associées à la lecture des textes dont nous avons déjà parlé, devraient suffire à combler les lacunes les plus sérieuses.

Avant de passer à la correction, il paraît utile d'indiquer **quelques fautes de français et d'orthographe** particulièrement fréquentes : le verbe est souvent conjugué au singulier malgré un sujet au pluriel ; *consumer*, avec un seul *m*, n'est pas *consommer* ; le subjonctif « qu'il meure » n'est pas l'indicatif « il meurt » ; le singulier « la ténèbre » n'existe pas.

Remarques sur le texte

La correction qui suit ne traite pas, loin s'en faut, de toutes les fautes commises, mais met l'accent sur les sources des plus grosses erreurs. Il va de soi que la traduction proposée n'est, dans le détail,

ni indiscutable ni la seule possible, et que les correcteurs ont accepté toutes les variantes qui pouvaient se défendre.

V. 1-7 :

Νύξ μὲν ἔπειτ' ἐπὶ γαῖαν ἄγεν κνέφας· οἱ δ' ἐνὶ πόντῳ
ναυτίλοι εἰς Ἑλίκην τε καὶ Ἀστέρας Ὠρίωνος
ἔδρακον ἐκ νηῶν, ὕπνοιο δὲ καὶ τις ὀδίτης
ἦδη καὶ πυλαὼρὸς ἐέλδετο, καὶ τινα παίδων
μητέρα τεθνεώτων ἀδινὸν περὶ κῶμ' ἐκάλυπτεν·
οὐδὲ κυνῶν ὕλακῃ ἔτ' ἀνὰ πτόλιν, οὐ θρόος ἦεν
ἡχήεις· σιγὴ δὲ μελαινομένην ἔχεν ὄρφνην.

Le texte s'ouvre sur une description de la tombée de la nuit, dans un mouvement d'approfondissement – il fallait donc respecter la valeur aspectuelle du présent μελαινομένην au v. 7 : ce n'est pas seulement la nuit noire, c'est la nuit noirissante, c'est-à-dire de plus en plus noire. Les premiers témoins en sont les marins et, sur terre, le voyageur et le garde posté aux portes de la ville. Puis le lecteur est introduit dans un espace domestique, celui, lourd de signification, du deuil maternel. Enfin, une notation relative au paysage sonore, négative puisqu'il s'agit du silence absolu (ni aboiements, ni brouhaha).

Ἄγεν est bien sûr un imparfait, et il fallait le traduire comme tel. Inversement, ἔδρακον est un aoriste. D'une manière générale, on a constaté une tendance inquiétante, non seulement à confondre imparfait et aoriste, mais même à rendre ces deux temps par le présent – tendance peut-être encouragée par l'absence fréquente de l'augment.

Les principales fautes ont cependant ici touché les vers 3-5.

Comme ailleurs dans le texte (ἔτ(ι) et ἦεν v. 6 ; τί" à nouveau v. 33 ; ἐπὶ κλοπος v. 38), plusieurs mots sont en facteur commun : ici τις et ἐέλδετο avec ὀδίτης et πυλαὼρὸς. Ὑπνοιο ne pouvait en aucun cas être l'optatif du verbe ὑπνόω, dont la forme la plus proche serait ὑπνοῖο, une deuxième personne impossible ici. C'était un banal génitif archaïque en -οιο, complément du verbe. La description étant générale, l'indéfini τις ne peut renvoyer à *un* voyageur et *un* gardien de portes en particulier ; il fallait donc employer l'article défini à valeur généralisante. Cela donne : « *le* voyageur et *le* gardien désiraient le sommeil ».

La tmèse du v. 5, trait banal, à nouveau, de la langue épique, a conduit de nombreux candidats à interpréter κῶμα comme complément prépositionnel et non comme sujet du verbe (or l'accusatif μητέρα ne pouvait bien sûr remplir ce rôle), et à faire de ἀδινὸν un neutre adverbial. On passe sur les traductions désolantes, toutes exclues d'emblée par l'élision, supposant κόμη, κόμη et κῶμος : il fallait voir κῶμ(α) « torpeur », sens bien mieux adapté au contexte. Παίδων... τεθνεώτων est un génitif absolu, mais ne peut guère être traduit par une subordonnée circonstancielle. À nouveau, τις au v. 4 est généralisant. L'image est donc celle d'une dense torpeur enveloppant la mère dont les enfants sont morts, c'est-à-dire même (καὶ est cependant coordonnant ici, et il ne fallait pas le traduire par « même », *pace* Delage) celle que la douleur a tenue longtemps éveillée.

Proposition de traduction : *Puis la nuit amenait l'obscurité sur la terre. Depuis les navires les marins en haute mer fixèrent leurs yeux sur la Grande Ourse et les étoiles d'Orion ; le voyageur déjà et le gardien des portes désiraient le sommeil ; une profonde torpeur enveloppait la mère dont les*

enfants étaient morts. Il n'y avait plus d'aboiement de chiens par la ville, plus de rumeur sonore. Le silence régnait sur la nuit noircissante.

V. 8-11 :

Ἀλλὰ μάλ' οὐ Μήδειαν ἐπὶ γλυκερὸς λάβεν ὕπνος·
πολλὰ γὰρ Αἰσονίδαο πόθω μελεδήματ' ἔγειρε
δειδυῖαν ταύρων κρατερὸν μένος, οἷσιν ἔμελλε
φθεῖσθαι ἀεικέλϊ μοίρῃ κατὰ νειὸν Ἄρηος.

Dans cette nuit profonde où même la mère en deuil s'assoupit, Médée ne trouve pas le sommeil, car elle craint pour la vie de Jason, qui doit affronter les taureaux de bronze le lendemain.

La tmèse du v. 8 n'a guère causé d'erreurs. En revanche, l'ambiguïté des cas directs du neutre a joué des tours à de nombreux candidats, qui ont fait de μελεδήματ(α) au v. 9 le complément du verbe, se trouvant alors dans l'impossibilité de construire correctement le participe δειδυῖαν. Celui-ci est attribut du complément d'objet direct sous-entendu Μήδειαν, et a une valeur causale. Le poète dit donc que les soucis tenaient éveillée Médée *parce qu'elle* craignait l'ardeur au combat (sens propre de μένος) des taureaux.

Il y avait par ailleurs une petite difficulté morphologique : φθεῖσθαι, comme καταφθεῖσθαι v. 24 et φθείσθω au v. 35, est mal répertorié par le Bailly. Le lemme φθείμην, εἶο, εἶτο devait néanmoins mettre les candidats sur la piste de l'article *φθίω (commençant d'ailleurs par « f. φθ(ε)ίσω, αο. ἔφθ(ε)ισα »), verbe dont le sens convenait parfaitement. Le radical φθει- ne pouvait en aucun cas être rapporté à φθάνω. Quant au datif οἷσιν, il ne pouvait bien sûr pas servir de sujet à φθεῖσθαι : les taureaux de bronze doivent être *l'instrument* de la mort de Jason.

Enfin, un problème de référent : le sens du terme *jachère* est visiblement ignoré de plusieurs candidats, qui ont rendu κατὰ par « pendant », comme s'il s'agissait d'un moment, et non du lieu – un champ non ensemencé consacré à Arès – où Jason doit affronter les taureaux.

Proposition de traduction : *Mais le doux sommeil ne s'empara aucunement de Médée, car, dans son désir pour l'Aisonide, de nombreuses inquiétudes la tenaient éveillée : elle craignait l'ardeur puissante des taureaux, sous les coups desquels il devait subir un sort indigne et périr dans la jachère d'Arès.*

V. 12-17 :

Πυκνὰ δὲ οἱ κραδίη στηθέων ἔντοσθεν ἔθυιεν.
Ἡελίου ὥς τις τε δόμοις ἐνιπάλλεται αἶγλη,
ὔδατος ἔξανιοῦσα τὸ δὴ νέον ἢ λέβητι
ἢ ποῦ ἐν γαυλῷ κέχυται, ἢ δ' ἐνθα καὶ ἔνθα
ὠκεῖη στροφάλιγγι τινάσσεται αἰσσοῦσα·
ὥς δὲ καὶ ἐν στήθεσσι κέαρ ἐλελίζετο κούρης.

Nous atteignons un des plus beaux passages du texte, mais aussi un des plus difficiles. Le poète décrit, au moyen d'une comparaison, l'agitation incontrôlable dont est saisi le cœur de Médée.

La principale faute au v. 12 a consisté à interpréter le neutre adverbial πυκνὰ comme un adjectif épithète au féminin qualifiant κραδίη.

Dans les vers suivants, on a, donc, une comparaison d'une structure tout à fait banale dans l'épopée archaïque, avec la corrélation entre la conjonction de subordination ὥς (ὥς avec l'accent d'enclise) au v. 13 et l'adverbe ὥς (accent propre) au v. 17 : « de même que..., de même... ». La

subordonnée consiste en deux propositions coordonnées par δ(έ) au v. 15, le sujet, αἴγλη, étant repris par le démonstratif archaïque ἡ – autre trait banal de la langue épique. Presque aucun candidat n'a correctement analysé τό au v. 14 : en faire un article défini dépendant de νέον empêchait de construire ἐξανιοῦσα, car dans ce cas soit τὸ νέον était sujet de κέχυται, et alors le nominatif féminin de ἐξανιοῦσα était incompréhensible, soit c'était αἴγλη le sujet, et alors l'image était absurde (un rayon est versé dans un seau tout en ressortant d'on ne sait où). Il faut donc l'interpréter comme un pronom relatif dont l'antécédent est ὕδατος, complément d'ἐξανιοῦσα. Cette construction donne une image cohérente : un rayon de soleil tressaute sur les murs d'une maison, réfléchi par de l'eau qu'on vient de verser dans un récipient et qui tourbillonne encore. C'est le tourbillon de l'eau (στροφάλιγγι) qui produit le tremblement du rayon (ἐνιπάλλεται, τινάσσεται αἰσσουσα). Le verbe employé dans la principale (ἐλελίζετο) peut d'ailleurs désigner aussi bien un tournoiement qu'un tremblement, deux images également appropriées.

Proposition de traduction : *Son cœur bondissait avec véhémence dans sa poitrine. De même qu'un éclat du soleil tressaute dans une maison, rejaillissant de l'eau qui vient d'être versée dans un chaudron ou bien dans un seau, et s'agite çà et là, s'élançant sous l'impulsion d'un tourbillon rapide ; de même le cœur de la jeune fille tournoyait dans sa poitrine.*

V. 18-22

Δάκρυ δ' ἄπ' ὀφθαλμῶν ἐλέω ρέεν· ἔνδοθι δ' αἰεὶ
 τεῖρ' ὀδύνη, σμύχουσα διὰ χροὸς ἀμφὶ τ' ἀραιὰς
 ἵνας καὶ κεφαλῆς ὑπὸ νείατον ἰνίον ἄχρις,
 ἔνθ' ἀλεγεινότατον δύνει ἄχος, ὀππότε' ἀνίας
 ἀκόματοι πραπίδεςσιν ἐνισκίμψωσιν Ἑρωτες.

La suite décrit d'autres manifestations du tourment amoureux : les larmes, et une souffrance qui parcourt tout le corps.

Il s'agit dans ce dernier cas d'une représentation physiologique particulière dont on ne pouvait s'attendre à ce que les candidats la connussent, mais le génitif κεφαλῆς ne pouvait en aucun cas dépendre ni d'ἀμφὶ (ici construit avec l'accusatif ἵνας), ni de ὑπὸ (on aurait l'accentuation ὕπο, et que faire de νείατον ἰνίον ?), ni d'ἄχρις (il serait séparé par plusieurs mots de son régime), qui est ici un adverbe précisant la préposition ὑπὸ : « jusqu'à » ou « sous ». La seule solution syntaxiquement possible était de le rapporter à νείατον ἰνίον : il s'agit littéralement de la « nuque de la tête » dans sa partie la plus basse (νείατον), c'est-à-dire de la base de la nuque, où la douleur se concentre pour poindre la malheureuse.

Comme la ponctuation l'indiquait, ἔνθ(α) au v. 21 est relatif, comme au v. 28. Ἀνίας est le complément d'objet direct de ἐνισκίμψωσιν : les dards que décochent les Amours sont des chagrins.

Proposition de traduction : *Ses yeux versaient des larmes de pitié. La douleur la rongait sans cesse de l'intérieur, la consumant à travers sa chair, le long de ses nerfs déliés, et jusqu'à la base même de la nuque, où pénètre l'affliction la plus cruelle lorsque les Amours infatigables décochent les peines dans l'âme.*

V. 23-26

Φῆ δέ οἱ ἄλλοτε μὲν θελκτήρια φάρμακα τὰύρων
 δωσέμεν· ἄλλοτε δ' οὐ τι, καταφθεῖσθαι δὲ καὶ αὐτή·
 αὐτίκα δ' οὐτ' αὐτὴ θανέειν, οὐ φάρμακα δώσειν,
 ἀλλ' αὐτὼς εὐκηλος εἶην ὀτλησέμεν ἄτην.

Il s'agit ensuite des solutions entre lesquelles hésite Médée.

Une nouvelle petite difficulté morphologique : le Bailly ne cite qu'indirectement (le dorisme $\phi\hat{\alpha}$ à la fin de l'article) l'accentuation périspomène de l'imparfait sans augment de $\phi\eta\mu\iota$ à la troisième personne du singulier, $\phi\eta$. Cependant, $\phi\alpha\acute{\iota}\nu\omicron\mu\alpha\iota$ étant exclu par la morphologie et la conjonction $\phi\eta$ (« comme ») par la syntaxe, il n'y avait pas d'autre choix. Le sens du verbe était celui, bien attesté dans l'épopée archaïque, de « penser ». Médée est seule au cœur de la nuit ; elle ne peut donc être en train de parler à Jason, et $\omicron\acute{\iota}$ dépend de $\delta\omega\sigma\acute{\epsilon}\mu\epsilon\nu$.

La structure du passage est claire. Médée hésite d'abord entre deux solutions, fournir à Jason des charmes contre les taureaux ($\omicron\acute{\iota}... \theta\epsilon\lambda\kappa\tau\eta\rho\iota\alpha \phi\acute{\alpha}\rho\mu\alpha\kappa\alpha \tau\acute{\alpha}\upsilon\rho\omega\nu \delta\omega\sigma\acute{\epsilon}\mu\epsilon\nu$) et l'accompagner dans la mort ($\kappa\alpha\tau\alpha\phi\theta\epsilon\acute{\iota}\sigma\theta\alpha\iota... \kappa\alpha\acute{\iota} \alpha\upsilon\tau\eta$). Puis elle les rejette toutes deux, avec une reprise en chiasme au v. 25 ($\alpha\upsilon\tau\eta \theta\alpha\nu\acute{\epsilon}\epsilon\iota\nu$ et $\phi\acute{\alpha}\rho\mu\alpha\kappa\alpha \delta\acute{\omega}\sigma\epsilon\iota\nu$), au profit d'une troisième, ne rien faire et supporter stoïquement son malheur ($\alpha\upsilon\tau\omega\varsigma \epsilon\upsilon\kappa\eta\lambda\omicron\varsigma \acute{\epsilon}\eta\nu \omicron\tau\lambda\eta\sigma\acute{\epsilon}\mu\epsilon\nu \acute{\alpha}\tau\eta\nu$).

$\text{A}\acute{\upsilon}\tau\omega\varsigma$ présente une difficulté de traduction, sinon de compréhension. Il signifie « de la même manière », « sans changement », et désigne ici la passivité. On le rendra donc par « sans rien faire ».

Proposition de traduction : *Elle pensait tantôt lui donner un philtre pour charmer les taureaux, tantôt ne pas le faire, mais périr elle aussi ; l'instant d'après, elle ne pensait plus mourir elle-même ni lui donner un philtre, mais endurer son malheur calmement, sans rien faire.*

V. 27-30 :

$\text{E}\acute{\zeta}\omicron\mu\acute{\epsilon}\nu\eta \delta\eta\pi\epsilon\iota\tau\alpha \delta\omicron\acute{\alpha}\sigma\sigma\alpha\tau\omicron \phi\acute{\omega}\nu\eta\sigma\acute{\epsilon}\nu \tau\epsilon$

« Δειλή ἐγώ, νῦν ἔνθα κακῶν ἢ ἔνθα γένωμαι,
πάντη μοι φρένες εἰσὶν ἀμήχανοι, οὐδέ τις ἀλκή
πήματος, ἀλλ' αὐτὼς φλέγει ἔμπεδον.

On en vient à la dernière partie du texte, le monologue de Médée, qui commence par décrire l'impuissance totale où elle se trouve.

Les principales fautes ont porté sur la construction de $\acute{\epsilon}\nu\theta\alpha$ et sur l'interprétation des deux dernières propositions de la phrase.

$\text{E}\nu\theta\alpha$, comme les autres adverbes de lieu (c'est le type bien connu $\pi\omicron\upsilon \gamma\eta\varsigma...$ « en quel endroit de la terre... ? »), se construit ici avec le génitif. On ne trouve le subjonctif éventuel que dans les subordonnées. $\Gamma\acute{\epsilon}\nu\omega\mu\alpha\iota$ indique donc qu' $\acute{\epsilon}\nu\theta\alpha$ est un relatif, repris dans la principale par $\acute{\alpha}\nu\tau\eta$. Le sens littéral de la relative est donc : « que j'en sois ici ou là de mes maux ».

$\text{O}\acute{\upsilon}\delta\acute{\epsilon} \tau\iota\varsigma \acute{\alpha}\lambda\kappa\eta \pi\acute{\eta}\mu\alpha\tau\omicron\varsigma$ ne pouvait être qu'une proposition nominale, avec un génitif objectif : « et il n'y a aucun secours contre ma souffrance » (et non, avec un génitif subjectif, « ma souffrance n'a aucune force », ce qui est contraire au sens de tout le passage). Le sujet de $\phi\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\iota$ devait être tiré de la proposition précédente, et il ne pouvait s'agir que de $\pi\acute{\eta}\mu\alpha$: « mais elle me brûle continuellement ». $\text{A}\acute{\upsilon}\tau\omega\varsigma$ ne peut se donc se traduire comme au v. 26 ; une expression quelque peu redondante par rapport à $\acute{\epsilon}\mu\pi\epsilon\delta\omicron\nu$ est difficile à éviter, « sans arrêt » ou « sans relâche » par exemple.

Proposition de traduction : *Puis elle s'assit, et dit, hésitante : « Malheureuse que je suis, où que j'en vienne maintenant de mes maux, de toutes parts mon esprit est impuissant, et il n'y a pas moyen de chasser la souffrance ; celle-ci me brûle continuellement, sans relâche.*

V. 31-34 :

$\text{O}\acute{\zeta} \acute{\omicron}\phi\epsilon\lambda\acute{\omicron}\nu \gamma\epsilon$

$\text{A}\rho\tau\acute{\epsilon}\mu\iota\delta\omicron\varsigma \kappa\rho\alpha\iota\pi\nu\omicron\acute{\iota}\sigma\iota \pi\acute{\alpha}\rho\omicron\varsigma \beta\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\epsilon\sigma\sigma\iota \delta\alpha\mu\eta\nu\alpha\iota,
πρὶν τόν γ' εἰσιδέειν, πρὶν Ἀχαιίδα γαῖαν ἰκέσθαι$

Χαλκίωσης υἱας· τοὺς μὲν θεὸς ἦ τις Ἑρινὺς
ἄμμι πολυκλαύτους δεῦρ' ἤγαγε κείμεν ἄνίας.

C'est maintenant le moment des regrets amers. Ὅφελον, qui ne correspond à aucune forme du neutre sigmatique τὸ ὄφελος « avantage », est donc l'aoriste sans augment de ὀφείλω « devoir », et ὥς est exclamatif. Cette expression est assez courante pour être recensée par les grammaires (Ragon-Dain § 292, Bizos p. 168).

Πάρος est le corrélatif de πρίν ; « auparavant » *uel sim.* est donc exclu. Médée regrette de ne pas être morte avant de rencontrer Jason, événement amené, pense-t-elle, par un voyage en Grèce de ses neveux, les fils de Chalciopé (le détail mythologique est complexe, mais la syntaxe parfaitement claire).

C'est sur la construction de τοὺς et πολυκλαύτους ἄνίας que de nombreux candidats ont ensuite achoppé. Ces deux groupes à l'accusatif ne sont pas coordonnés et sont donc nécessairement, l'un le complément d'objet direct de ἤγαγε, l'autre son attribut. Faire de τοὺς l'article de πολυκλαύτους, en passant par dessus les deux sujets et un complément d'attribution, est une audace que la syntaxe ne permet pas, sans parler du problème que pose alors ἄνίας. En ramenant chez eux les fils de Chalciopé, la divinité n'a apporté à Médée que peines et pleurs.

Proposition de traduction : *Que n'ai-je succombé sous les traits soudains d'Artémis avant de poser les yeux sur lui, avant que les fils de Chalciopé n'eussent atteint la terre achéenne ! Ceux-ci, c'est un dieu ou quelque Érinée qui les a ramenés ici de là-bas, pour nous causer peines et pleurs infinis.*

V. 35-39 :

Φθείσθω ἀεθλεύων, εἴ οἱ κατὰ νειὸν ὀλέσθαι
μοῖρα πέλει. Πῶς γάρ κεν ἐμοὺς λελάθοιμι τοκῆας
φάρμακα μισημένη; Ποῖον δ' ἐπὶ μῦθον ἐνίψω;
Τίς δὲ δόλος, τίς μῆτις ἐπὶ κλοπος ἔσσειτ' ἄρωγῆς;
Ἦ μιν ἄνευθ' ἐτάρων προσπτύζομαι οἷον ἰδοῦσα;

Médée, acculée par la contradiction entre son amour pour Jason et ses devoirs à l'égard de ses parents, mais aussi par la difficulté de l'entreprise, en vient à souhaiter la mort du héros. Une série de questions oratoires exprime cette difficulté.

Les correcteurs ont été surpris de voir souvent méconnue la construction, pourtant extrêmement banale, de λανθάνω avec le participe μισημένη. Dans la phrase suivante, ἐπὶ ne donne pas un sens satisfaisant si on l'interprète comme une préposition gouvernant μῦθον. Il est ici adverbe, signifiant « là-dessus », c'est-à-dire « en réponse (aux reproches qui seront adressés à Médée par ses parents) ». Ensuite, ἐπὶ κλοπος est évidemment en facteur commun aux deux substantifs δόλος et μῆτις, et est complété par ἄρωγῆς : « dissimulant le secours (que j'aurai porté à Jason) ». Enfin, un peu d'attention portée à l'esprit doux de οἷον aurait évité à bien des candidats de l'interpréter comme le pronom relatif de la qualité. Il s'agit de l'adjectif signifiant « seul », d'ailleurs employé, sous la forme du neutre adverbial, au début de la *Théogonie* (v. 26), œuvre au programme. Médée s'imagine rencontrant Jason seule à seul – intimité fantasmée qui ne doit pas conduire à une traduction trop charnelle de προσπτύσσομαι, verbe dont le premier sens est certes « embrasser », mais qui signifie couramment dès l'épopée archaïque « accueillir », puis « s'entretenir avec ».

Proposition de traduction : *Qu'il périclisse dans l'épreuve, si c'est son sort que de mourir dans la jachère. Comment, en effet, pourrais-je préparer le philtre à l'insu de mes parents ? Quelle histoire raconterai-je pour leur répondre ? Quelle ruse, quel artifice dissimuleront le secours que je lui porterai ? Irai-je le voir seul, à l'écart de ses compagnons, pour m'entretenir avec lui ?*

V. 40-42 :

Δύσμορος, οὐ μὲν ἔολπα καταφθιμένοιο περ ἔμης
λωφίσειν ἄχέων· τότε δ' ἄν κακὸν ἄμμι πέλοιτο
κεῖνος, ὅτε ζωῆς ἀπαμείρεται. »

Même la mort de Jason ne délivrera pas Médée.

Δύσμορος, comme le Bailly l'indique, est un adjectif épique. Le verbe ἔολπα étant à la première personne, cet adjectif ne peut renvoyer qu'à Médée. Καταφθιμένοιο περ ἔμης est un génitif absolu sans sujet (cf. Ragon-Dain § 358, Remarque III), et c'est bien sûr de Jason qu'il s'agit.

Dans la dernière phrase du texte, la dissymétrie modale entre la principale au potentiel et la subordonnée à l'éventuel (ἀπαμείρεται ne peut être qu'un subjonctif à voyelle brève) est impossible à garder en français. L'indicatif qui privilégierait l'éventuel (« il fera mon malheur quand il mourra ») est exclu par le contexte. Il faut donc choisir le conditionnel, ce qui oblige à modifier le mot subordonnant : « il ferait mon malheur s'il mourait ».

Proposition de traduction : *Infortunée, quand même il mourrait, je ne m'attends pas à voir la fin de mes afflictions. C'est alors que cet homme ferait notre malheur, s'il devait perdre la vie. »*

Une version difficile, donc, mais en aucun cas inaccessible. Que les candidats qui ont eu une mauvaise note ne se découragent pas : **des révisions grammaticales régulières, la pratique du petit grec et la lecture attentive, dès l'automne, des œuvres au programme** – toutes études préparant aussi bien au thème grec et aux épreuves de l'oral – **garantissent presque à coup sûr une bonne note.**

SESSION DE 2008

**CONCOURS EXTERNE
DE RECRUTEMENT DE PROFESSEURS AGRÉGÉS**

Section : LETTRES CLASSIQUES

DISSERTATION FRANÇAISE

Durée : 7 heures

L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique est rigoureusement interdit.

Dans le cas où un(e) candidat(e) repère ce qui lui semble être une erreur d'énoncé, il (elle) le signale très lisiblement sur sa copie, propose la correction et poursuit l'épreuve en conséquence.

De même, si cela vous conduit à formuler une ou plusieurs hypothèses, il vous est demandé de la (ou les) mentionner explicitement.

NB : *Hormis l'en-tête détachable, la copie que vous rendrez ne devra, conformément au principe d'anonymat, comporter aucun signe distinctif, tel que nom, signature, origine, etc. Si le travail qui vous est demandé comporte notamment la rédaction d'un projet ou d'une note, vous devrez impérativement vous abstenir de signer ou de l'identifier.*

Tournez la page S.V.P.

« Ainsi la poétique verlainienne excelle-t-elle dans l'expression de la confusion. À l'ancienne plainte romantique qui valorise la figure d'un sujet séparé, ténébreux et inconsolé, elle oppose les impressions fausses d'une pénombre où les contours de l'intériorité et de l'extériorité ne se distinguent plus. [...] L'être devient climat, et son sentiment paraît se former au-dehors de lui. »

Jean-Michel MAULPOIX, « Poétique de la chanson grise »,
Le Magazine littéraire, mai 1994.

Vous analyserez et discuterez ce jugement à la lumière de votre lecture des œuvres de Verlaine au programme.

DISSERTATION FRANCAISE
Rapport établi par Lélia LE BRAS

I DONNÉES CHIFFRÉES

249 candidats ont composé en dissertation. La moyenne est de 6,79. Les copies dites résiduelles sont un peu moins nombreuses que l'année dernière. Les notes des candidats s'échelonnent de la façon suivante :

Notes	Nombre de présents	Nombre d'admissibles
inférieures à 2	29	0
comprises entre 2 et 3,9	38	2
comprises entre 4 et 6,9	75	15
comprises entre 7 et 9,9	49	25
comprises entre 10 et 12,9	25	24
égales ou supérieures à 13	33	32

II CONSEILS MÉTHODOLOGIQUES

A) La présentation

Si certaines copies témoignent d'une présentation correcte du devoir, **beaucoup d'autres montrent encore une présentation assez relâchée** : absence d'alinéas en début de paragraphe, aspect massif – peu aéré – de l'ensemble qui nuit à la lisibilité du propos et n'invite pas à une lecture agréable. Certains mots sont tronqués incorrectement en fin de ligne (qu'// l'//). Ce qui a été particulièrement frappant cette année, c'est la présentation maladroite, observable dans de nombreuses copies, parfois parmi les meilleures, des citations : ainsi certains candidats changent-ils de ligne pour chaque vers, couvrant parfois un tiers de page d'une seule citation, semblant ignorer que les vers doivent se suivre sur une même ligne, chaque vers étant distingué du suivant par une simple barre oblique. On terminera en signalant que le sujet n'est pas supposé connu du lecteur et que des termes comme « la citation » ou « les œuvres au programme » (même si cette dernière expression figure dans le sujet) n'ont pas à être formulés en tant que tels dans le corps du devoir.

B) La compréhension du sujet

Une bonne manière d'aborder une citation est de saisir ce qui peut étonner ou paraître paradoxal – au sens étymologique du terme – dans le sujet proposé.

Il est aussi important de se demander ce que la citation tente de définir dans l'univers d'un auteur et sous quel(s) angle(s) elle le définit. Ainsi au regard de la valeur sémantique du terme « confusion », il pouvait paraître surprenant que Verlaine ait pu en faire un « art » dans lequel il « excell(ait) », selon Maupoux.

On pouvait ensuite se rendre compte que le terme « poétique », dans la mesure où ce terme peut être acceptable au singulier pour Verlaine, trouvait une forme de définition.

Pour démontrer la véracité d'une assertion ou la discuter, il faut enfin aborder les œuvres honnêtement dans leur diversité et leur hétérogénéité et ne pas tenter d'homogénéiser à tout prix son appréhension des recueils à l'aune de la citation proposée.

La question qu'un candidat doit donc se poser devant un sujet consiste à se demander quels en sont les enjeux ou encore comment mettre en perspective la citation pour lui donner toute sa dimension réflexive. **Il s'agit de savoir quelles tensions traversent l'affirmation proposée par l'auteur de la citation et d'en explorer ainsi le champ des possibles.** La découverte d'une problématique est subordonnée à une analyse fine du sujet ainsi qu'à une hiérarchisation des termes importants de la citation.

Or la compréhension du sujet a été en quelque sorte gauchie dans plusieurs copies qui ne s'attachaient qu'à certains détails de la citation, souvent ceux qui étaient en lien pour le candidat avec sa connaissance parfois limitée des œuvres.

La difficulté d'un tel sujet tenait en effet à l'importance d'un certain nombre de mots qui concouraient à diriger un candidat vers des chemins réflexifs divers, entraînant une forme d'éparpillement du raisonnement, qui nuisait alors à la cohérence de la pensée.

Établir une hiérarchie entre les termes essentiels du sujet imposait effectivement de noter **l'importance du terme « poétique »**. Or ce terme, peu remarqué par les candidats, **a été souvent délaissé au profit d'une étude presque unique du lyrisme de Verlaine**. Fondamental pourtant, il signifiait clairement que la « confusion » résultait d'un choix assumé par l'auteur, selon J.-M. Maulpoix. **Il convenait par conséquent de ne pas confondre « l'expression de la confusion » avec « la confusion »**, comme cela a été noté pertinemment dans plusieurs copies. Un candidat a fort justement précisé que celui qui « exprimait » la confusion n'était pas forcément celui qui la « ressentait ». La citation proposait bien une tentative de définition de cette « poétique ». Plusieurs termes laissaient déceler que cette poétique se fondait sur le jeu d'une confusion qui servait son propos : le verbe « excell(er) » orientant vers une forme de virtuosité d'un art ; l'adjectif évaluatif « fausses » qui qualifiait les « impressions » et le modalisateur verbal dans l'expression « son sentiment paraît se formuler en dehors de lui... » qui corroborait l'aspect factice de cette confusion.

La conception d'une « poétique » propre à Verlaine, ainsi définie, devait alors prêter à discussion, à condition de montrer que le critique proposait certes une vision du « moi » mais aussi une vision du monde (ce dernier incluant les autres). L'évocation de « l'être » devenant « climat » invitait à élargir le propos. Au sujet présent de l'énonciation poétique se joignaient en effet les personnages d'un monde particulier. Dans *Fêtes galantes*, voire dans *Romances sans paroles*, les êtres apparaissent souvent fantomatiques, parfois désincarnés à tel point qu'on ne sait quelquefois dans quel champ descriptif se situe la parole poétique (celui d'une picturalité ou d'une réalité reconstruite).

C) L'élaboration du devoir

a) L'introduction

La longueur de l'introduction est étroitement dépendante de la longueur de la dissertation. À titre d'exemple, une introduction de trois pages environ – longueur maximale admissible toutefois – ne sert pas de façon identique un devoir de huit ou dix pages, complètement déséquilibré par une telle introduction et un devoir d'une vingtaine de pages, sans préjuger de la qualité intrinsèque de son contenu.

Nous ne reviendrons que sur deux aspects de l'introduction, l'explicitation des termes du sujet et la problématique, le rapport 2007 ayant fait une large part à ce que doit comporter une introduction et aux moyens de la réussir.

L'annonce de la problématique est souvent précédée d'une explicitation des termes importants du sujet. **Il ne s'agit pas d'expliciter tous les termes d'une citation ni de les gloser indéfiniment ou de les paraphraser mais de choisir ceux qui paraissent déterminants pour la compréhension du sujet** (la « poétique », « l'expression (d'une) confusion » spécifique dissolvant la frontière entre « l'intériorité » et « l'extériorité », la notion de doute, « le sujet », sans limites et consistance, étendu à « l'être » en général). **Il convient**, dans une démarche d'analyse, **de rapprocher certains mots en créant des réseaux sémantiques** : ainsi les termes « fausses », « pénombre », qui ont gêné de nombreux candidats, développaient le substantif « confusion » et confirmaient la dimension construite de cette poétique.

C'est bien la capacité du candidat à adopter une problématique formulant des enjeux globaux, permettant de faire jouer les différents termes du sujet entre eux pour y adhérer ou pour s'y opposer, qui paraît essentielle.

Si la problématique est souvent énoncée – à juste titre – sous forme d'une question (à la forme directe ou indirecte), **toutes les questions ne sont pas des problématiques. Une problématique suppose des réponses qui s'excluent, dessinant un champ de tensions et la progression d'une réflexion.**

Ainsi une question commençant par « en quoi », « pourquoi » ou « comment » ne crée pas la tension exigible qui mette en concurrence deux interprétations opposées tout aussi plausibles l'une que l'autre. Il s'agit de dérouler, dans le premier cas, une série d'explications complémentaires (*En quoi Verlaine s'oppose-t-il aux romantiques ?*), dans le deuxième cas une série de causes qui s'additionnent (*Pourquoi Verlaine s'oppose-t-il aux romantiques ?*), dans le troisième cas un inventaire des modalités d'insertion d'un sujet ou d'une idée (*Comment le « je » poétique apparaît-il dans les œuvres ?*).

Une véritable problématique peut être énoncée par une question sans prise de position directe, comme dans les exemples suivants : « *L'expression de la confusion* » est-elle caractéristique de « la poétique » de Verlaine ? Ou encore *Peut-on considérer la définition donnée par Maulpoix comme*

fondatrice de « la poétique » de Verlaine ? La locution interrogative « Dans quelle mesure (peut-on)... » invite bien aussi à une discussion qui conserve une forme de parité entre les deux pôles d'un champ de réflexion, les mettant en balance. Ainsi une copie propose-t-elle comme problématique : « Dans quelle mesure la notion de « confusion » permet-elle d'appréhender la spécificité de la poétique verlainienne ? ». Les termes interrogatifs « en quoi, pourquoi, comment » servent ensuite, à juste titre, à introduire une démarche explicative dans chacune des parties du plan (cf. second exemple ci-dessous).

Voici deux exemples de problématique trouvés dans les copies qui témoignent d'une véritable prise en compte des enjeux de la citation.

Premier exemple : « Il peut sembler paradoxal que l'excellence de cette poésie réside dans sa capacité à exprimer « la confusion », l'indistinction des contours, le désordre, l'incertitude... Il faut se demander si l'excellence dans l'expression de la confusion de la poésie verlainienne est le fait, non de la force des impressions mais d'un travail poétique d'un sujet tout aussi lucide et souverain que le sujet romantique... »

Second exemple, qui formule clairement les deux parties de l'alternative : « Cette confusion est-elle le fruit de la fatalité ou d'un travail, d'un artifice qui, plus qu'exprimant la confusion, la crée plutôt ? Suit alors l'énoncé du plan : nous pouvons examiner comment cette expression de la confusion et cette confusion elle-même se manifestent et donnent à voir dans sa complexité un sujet qui, dans l'attention qu'il porte au monde, finit par se perdre lui-même et perdre sa qualité de sujet »

Nous vous proposons deux annonces de plan, figurant dans les copies, qui ébauchent une démarche réflexive intéressante :

« J.M. Maulpoix présente ici une certaine définition de la poétique verlainienne comprise comme une poétique de la confusion... Cette affirmation repose sur une opposition. A la différence du sujet romantique placé sous le signe de la séparation, conçu comme un perpétuel exilé, vivante figure de la mélancolie et qui s'affirme tel sans ambiguïté (J.M. Maulpoix pense sans doute au topos du héros romantique, tel qu'il apparaît par exemple dans « El Desdichado » de Nerval), le sujet verlainien est appréhendé sous l'angle du brouillage ontologique de l'extériorisation à soi, du glissement vers l'impersonnel. Il deviendrait « climat » c'est-à-dire qu'il s'expérimenterait comme le lieu d'une passivité, subissant des affects aussi extérieurs à lui-même que pourraient l'être différents phénomènes météorologiques. Mais Maulpoix qualifie les impressions produites de « fausses ». Ce terme est la marque d'un retrait critique et nous invite à une certaine prudence. La poétique du brouillage apparaîtrait comme un univers ou un climat de prédilection mais également comme une attitude travaillée et qui en dernière instance pose la question du sens qu'il faut lui attribuer. Il peut s'agir de la création d'un monde poétique « typiquement verlainien » et la confusion aurait alors une fonction purement descriptive. Mais peut-être est-il possible de donner à la confusion un statut supérieur, ce que Maulpoix ne fait pas. Cela passe lors par une interrogation sur les modalités de manifestation de la confusion, les différents plans où elle opère et par un questionnement sur le brouillage ontologique qui est pour Maulpoix au cœur de cette poétique de la confusion ».

Le plan choisi dans une autre copie perçoit bien que « l'expression de la confusion » chez Verlaine excède largement le jeu poétique : « La tendance à la non personnalisation de l'instance lyrique peut

être comprise soit comme une confusion, comme le pense Maulpoix, soit comme un mouvement vers l'anéantissement, ce qui pose à nouveau la question de la part à accorder dans cette poétique à ce qui est de l'ordre du jeu, et donc du maîtrisé et du volontaire... ». La confusion comme mode d'être au monde a été particulièrement bien saisie dans cette copie.

Il conviendrait enfin d'éviter les plans accordant, notamment en dernière partie, une place prépondérante au lecteur, sauf si ce dernier est nommé en tant que tel dans un sujet, ce qui n'était pas le cas ici. La coopération du lecteur, certes chère à U. Eco, est une idée utilisable pour toutes les œuvres et, de ce fait, sans grande efficacité argumentative. Chaque œuvre artistique, par l'émotion qu'elle suscite ou l'interprétation qu'elle requiert, exige en effet la participation inéluctable d'un lecteur, spectateur ou auditeur.

b) L'agencement des parties

Il ne s'agit pas de faire de chaque partie de la citation proposée, comme on a pu souvent le constater, une partie de la dissertation, même en contestant dans chacune de ces parties le bien-fondé de l'avis proposé. Peu nombreux sont les sujets – et certainement pas celui-là – qui se prêtent à un tel plan. **C'est la globalité de la citation qui doit être prise en compte.**

La difficulté est donc d'organiser **un devoir orienté vers une idée centrale** (« la colonne vertébrale » en quelque sorte) et de **mettre en perspective certains termes du sujet à l'intérieur de chaque partie**, en fonction d'une explicitation ou d'une contestation du sens général donné à la citation.

La définition d'un univers engageant les rapports du moi et du monde, sous le signe de l'abolition identité/altérité fondatrice d'une « poétique », pouvait figurer cette idée centrale. La comparaison avec les romantiques n'était là que pour insister sur la mouvance ou la ténuité du « je » verlainien. Il ne convenait pas de faire de cette opposition avec les romantiques l'« unique cheval de bataille », comme on a pu l'observer dans de nombreuses copies qui ont fondé toute leur argumentation sur cette opposition.

On aura trouvé aussi des copies offrant, à tort, une juxtaposition de parties correspondant aux différentes parties de la citation. Plusieurs candidats ont ainsi traité dans une première partie ce qui relevait de la confusion puis dans une deuxième partie l'opposition de Verlaine aux poètes romantiques, développant dans une dernière partie le rôle du sentiment chez Verlaine. Nombreux sont ceux qui ont aussi réduit le sujet proposé à la définition du lyrisme dans l'univers du poète, utilisant toutes les théories ayant fait flores sur le lyrisme « impersonnel » de Verlaine, alors que cette définition du lyrisme aurait gagné à être nuancée. D'autres enfin ont exposé que cet univers était un univers de la confusion entre le « moi » et le monde sans montrer, d'une part, que cette confusion pouvait être voulue et travaillée, faisant une place aux « impressions » et d'autre part, que l'instance poétique concernée par la citation n'était pas seulement le « je ».

Comme tous les ans, **de nombreux devoirs s'éloignent totalement du sujet, soit parce que certains termes de la citation ne sont jamais pris en compte soit parce que, dès le début, le candidat opère une forme de captation de la citation par détournement de son sens.** Le sujet n'aura alors été qu'un prétexte à un libre développement sur ce qu'on en aura jugé bon de retenir : ainsi a-t-on pu trouver des devoirs développant tout d'abord le rejet de l'écriture romantique par Verlaine pour définir ensuite l'écriture du poète et voir enfin la portée de cette écriture. Le sujet aura été abordé parfois de tellement loin que la citation était à peine reconnaissable.

Quelques candidats enfin ont fait reposer une partie entière de leur devoir sur la métrique, les formes poétiques ou parfois la musique (cette partie étant réduite à des remarques non commentées sur les sonorités et les rimes) : cela ne saurait satisfaire aux exigences de la rhétorique de la dissertation, qui invite, même en poésie, à unir étroitement « forme » et « fond ».

Plusieurs termes du sujet doivent souvent être repris dans chacune des parties pour être commentés, illustrés, contredits ou approfondis. Si la reprise de ces termes ne paraît pas s'imposer au moment de la rédaction du devoir, c'est que le plan choisi n'est peut-être pas pertinent et que le cheminement réflexif n'adhère pas véritablement à la citation.

Il est en effet regrettable que certains éléments justes, souvent fins, prouvant une véritable connaissance des œuvres et de l'auteur, aient vu leur portée annihilée parce qu'ils n'étaient pas intégrés dans un raisonnement témoignant d'une problématique pertinente.

A contrario, certains candidats ont bien perçu l'usage de ce que le critique appelait « l'expression de la confusion » et la difficulté de définir une posture poétique unique du sujet. Ils ont montré combien cette « expression de la confusion », au-delà d'un premier niveau explicite et volontaire, pouvait traduire à un second niveau, à travers l'usage de l'ironie et de la parodie, du brouillage, de la diversion et du détour, *le déchirement d'un être en tension*, en quête de la recherche d'un bien-être que la poésie ne parvient qu'à dire sans forcément la satisfaire. Si comme l'affirme une copie « *Le pauvre Lélian, tout prêt de se dissoudre dans l'impression, n'est qu'un des masques portés par Verlaine, maître de son œuvre et de sa poétique, on peut tenter de voir, dans une ultime partie, ce qui se cache derrière l'ensemble des masques assumés* ».

c) La connaissance des œuvres et de leur contexte

Le jury n'est pas dupe des copies qui s'attardent à une analyse de la citation, au demeurant quelquefois très fine, afin de « retarder » une entrée dans le vif du sujet dont la cause est une connaissance fort approximative, pour ne pas dire inexistante, de l'auteur et des œuvres...

Certaines copies témoignent souvent d'une lecture d'auteurs critiques sur les œuvres au détriment d'une lecture personnelle et réitérée de ces mêmes œuvres. **La lecture d'ouvrages critiques**, si elle présente un intérêt réel, **ne saurait toutefois se substituer à une connaissance intime des œuvres des auteurs au programme.** Plusieurs candidats, incapables de se distancier de leurs lectures, ont ainsi réduit « la confusion » à la polyphonie énonciative sans voir qu'il ne s'agissait pas

simplement d'une multiplicité de voix difficilement identifiables dans les œuvres mais d'une représentation du monde qui dépassait le problème de l'identification énonciative.

Le jury aura été sensible aux candidats témoignant d'une approche personnelle des textes, qui ne proposaient pas les éléments critiques lus dans divers ouvrages comme des arguments d'autorité, mais savaient enrichir leur propre réflexion de celle d'autrui, et n'hésitaient pas à mettre en perspective ce qui avait été lu au regard de leur propre appréhension de l'univers de l'auteur.

Bien placer ce que l'on sait fait partie du bon usage de la rhétorique de la dissertation, de même que l'art de présenter ses propos. **Il faut veiller à l'utilisation la plus juste des savoirs que l'on possède sur une œuvre ou un auteur.** Le contexte d'utilisation de ces savoirs est en effet essentiel. Certaines connaissances sont « plaquées » dans le devoir, et ne servent pas de propos véritablement argumentatifs : intégrées dans une partie sans lien véritable avec le sujet, elles finissent par être disqualifiées, quel que soit leur intérêt.

La formulation de certaines idées, si l'on veut prouver la pertinence de ce qu'on affirme, gagnerait aussi à être nuancée par des expressions modalisatrices.

On citera, à titre d'exemple, la dimension érotique que beaucoup de candidats ont avec raison perçue à travers nombre de poèmes des *Fêtes galantes* : dans la mesure où cette dimension est le plus souvent masquée, il convient de l'exprimer sans lui conférer valeur de certitude (« Peut-être pourrait-on voir... »). **Il s'agit de montrer en effet une réflexion qui s'élabore sous les yeux du lecteur.** De même, si certains candidats ont vu dans le poème « *Grotesques* » selon une tradition littéraire, une analogie entre les personnages évoqués et la condition du poète malmené par la « plèbe », d'autres y ont vu une allusion aux « grognards » napoléoniens, en écho à un poème de Gautier dont le titre est suffisamment évocateur (« *Vieux de la vieille* »). Les deux interprétations sont plausibles, à condition d'être exprimées justement sur « un mode mineur » et non sur un ton péremptoire, comme on a pu l'observer dans plusieurs copies.

Il est judicieux enfin de savoir mettre en perspective les connaissances littéraires sur un auteur ou une œuvre, ce qui peut paraître plus ou moins complexe en fonction de l'auteur concerné. Il est vrai qu'à propos de Verlaine, la tâche n'était pas simple, car l'auteur laissait entrevoir lui-même un discours métapoétique fragmenté, fait souvent de rectifications, de reniements successifs ou inscrits dans un « jeu » poétique déstabilisant. Si « la profession de foi parnassienne » de Verlaine incluait une protestation contre les « jérémiades lamartiniennes », il eût fallu toutefois nuancer cette déclaration à l'aune des propos de Verlaine lui-même dans *l'Epilogue des Poèmes saturniens* comme de l'omniprésence d'un « sujet » poétique dans les œuvres étudiées. Plusieurs copies ont en effet montré comment le « modèle » romantique pouvait être intégré par Verlaine et dépassé.

Des savoirs sur l'auteur et les œuvres auraient dû être utilisés avec circonspection : ainsi « le goût pour l'impair » est énoncé dans plusieurs copies, alors que le poème « Art poétique » est postérieur aux trois œuvres au programme et que les œuvres elles-mêmes ne proposent qu'un tout petit nombre de poèmes en vers impairs. Il eût mieux valu aussi relativiser les assertions fortes de ce même poème « Art poétique », ne serait-ce que parce que Verlaine, certes postérieurement encore, a atténué lui-même ces premiers propos, les remettant partiellement en question (« JE N'AURAI PAS FAIT DE

THEORIE » in *Critique des Poèmes saturniens* en 1890). Deux autres éléments auraient été à aborder avec prudence, « l'impressionnisme » de Verlaine, ce terme réservé à la peinture, étant pour le moins anachronique à la date des trois recueils au programme ; le « symbolisme » verlainien, le terme de « symboliste » ayant *in fine* été refusé par Verlaine comme redondant et « prétentieux » (cf. *Deuxième conférence faite à la Haye* en novembre 1892, p.886 tome 2, Pléiade). Verlaine justifiait ainsi l'évolution de son ami Moréas qui avait dissous « l'école symbolique » dont il était l'initiateur pour fonder « l'école romane », « l'homme absurde » étant d'après Verlaine « celui qui ne change jamais ». Cette mise en perspective prouve combien il faut être prudent dans l'utilisation d'« étiquettes » (« J'abomine les écoles » « et tout ce qui y ressemble » disait Mallarmé - Enquête de J. Huret - 1891).

d) Les exemples et leur traitement

Leur choix est déterminant car ils nourrissent le corps du devoir. Ils doivent être choisis de façon à ne pouvoir être contestés, c'est-à-dire être extrêmement révélateurs de ce que l'on veut prouver. **Ils ne servent pas seulement à illustrer l'affirmation posée, mais doivent l'approfondir** par un commentaire qui sert à développer les propos énoncés en les reliant notamment aux termes du sujet.

Il arrive parfois que le candidat fasse l'analyse correcte d'un seul poème pour justifier une thèse erronée : ainsi le sens donné à « fausses » dans « fausses impressions » relié au poème « *Dans les bois* », où ce qui est ressenti est effectivement imaginaire. Mais le sens du terme « fausses », bien que juste ici, n'est pas celui qu'impose la citation. Il convient donc de voir si plusieurs exemples peuvent servir la thèse choisie, après s'être assuré de la validité de l'interprétation privilégiée.

Les exemples doivent être répartis de façon équilibrée dans chacune des parties. Le manque d'exemples, dans l'une des parties du devoir, ne peut être compensé par les exemples, aussi nombreux soient-ils, figurant dans les autres parties de la dissertation.

Si une argumentation sans exemples est inopérante, un « montage » d'exemples non intégrés dans un raisonnement prouvant une capacité d'abstraction ne saurait constituer une « bonne » dissertation.

Dans de nombreuses copies, le choix effectué n'a pas été convaincant, les candidats sélectionnant les exemples parfois au hasard de leurs réminiscences : ainsi tel candidat évoquera à juste titre, à propos du dédoublement déchirant du poète, la deuxième Ariette (« *Et mon âme et mon cœur en délire/Ne sont plus qu'une espèce d'œil double* »), alors que tel autre citera pour la même idée, le poème « *En bateau* », glissant de l'allusion au dédoublement à celle du reflet dont on se demande ce que cela vient faire dans sa démarche réflexive. Dans une autre copie, le seul exemple cité sur lequel repose la vérification de l'affirmation « l'être devient climat » est celui du poème « *En patinant* », sous prétexte que le poème évoque les saisons ! De la même façon, la disparition du sujet poétique sera justifiée par le poème « *Sérénade* », dont le moins qu'on puisse dire est que l'instance poétique y est présente, même si elle se joue de sa propre disparition.

Les candidats ont en général bien perçu que l'effacement du sujet était marqué par la propension à attribuer des qualités humaines au paysage, et nombreux sont les poèmes (entre autres ceux des *Paysages tristes* et des *Ariettes*) qui pouvaient servir cette démonstration. Mais peu ont remarqué – et

il faut féliciter ceux qui l'ont fait – que la présence du poète ou d'autres « être(s) » ne pouvait être uniquement marquée par les marques de la première ou deuxième personne. L'effacement d'instances énonciatives dans les poèmes ne se confond pas avec l'absence des êtres dans la représentation du monde proposée par l'auteur au sein des trois œuvres.

III ORIENTATIONS

A) Analyse du sujet (problématique et plan)

Le critique pose le problème d'une esthétique assumée fondée sur la minoration, voire la disparition du sujet, tant dans l'expression d'une subjectivité (« le moi ») que dans ce que la poésie peut « donner à voir » (convocation et/ou évocation du monde) au niveau discursif. Tout cela s'inscrit contre la grandiloquence romantique, conçue par l'auteur de la citation comme la présence saturante d'un moi gémissant et fortement affirmé face au monde, « moi » portant le sceau d'une élection subie et se présentant comme un sujet mélancolique et « inconsolé ».

Dans quelle mesure peut-on dégager une telle constante à travers les trois œuvres : une esthétique qui valoriserait la confusion, la dépossession et la perte de soi au profit d'une porosité au monde extérieur envahissant, si bien qu'extériorité et intériorité s'entremêlent et se confondent ? Les êtres, dans la mesure où ils pourraient être discernables, seraient sans emprise sur leurs sentiments. La difficulté à faire émerger un sujet poétique (et des sujets en poésie), clairement délimité dans ses apparitions et ses voix, résulterait d'un choix concerté, d'une « poétique » assumée.

Or il n'y a pas d'unité des œuvres qui permette de justifier une telle position : il existe une parole poétique qui s'inscrit en faux contre cette culture du « flou », de la perte de soi, voulue ou non, de la confusion intériorité/extériorité, voire du « mode mineur » comme modalité de réception ou d'expression. L'impressif n'est pas toujours dominant.

À plusieurs niveaux, on trouve dans les œuvres au programme : un sujet existant avec une présence énonciative très perceptible ; des êtres dont la présence s'impose avec une force évidente ; un « moi » poétique qui se dessine en adhésion ou en opposition avec le monde extérieur ; une instance poétique qui endosse des positions multiples et en joue : un moi qui se moque de lui-même ; une « confusion » au service de l'émergence d'un moi...

Ce n'est pas « la poétique » qui joue sur « la confusion », mais peut-être « la confusion » qui joue sur la poétique, si tenté qu'on puisse en trouver une ou en définir une ...

On est face à un sujet qui n'est jamais là où on l'attend et l'on peut dire que c'est l'impossibilité de situer l'instance poétique qui fonde une forme de malentendu : s'il y a une esthétique, « une poétique », ce serait plutôt celle du détournement, de la diversion, voire du détour plutôt que de la confusion. Cette difficulté est inhérente à tout discours sur la poésie de Verlaine, car l'écriture de cet auteur est toute de « glissandi » (J.-P. Bobillot) ; elle glisse d'un registre à un autre, d'une thématique à une autre, voire d'un *topos* à un autre et de *topoi* au subvertissement de *topoi*.

B) Quelques éléments de développement

La première partie qui tentait l'explicitation de la confusion « intériorité/extériorité » ayant été souvent la mieux réussie, on insistera davantage sur les développements possibles d'une deuxième ou troisième partie.

1.1 On pourra montrer dans une première partie qu'il s'agit bien d'une esthétique au service de l'impression produite, cultivant le « flou » et « la confusion ». Un rapport complexe et dense s'établit entre une « intériorité » individualisée et délimitée et « l'extériorité ». Quels que soient les procédés utilisés concernant le « je » poétique ou les personnages évoqués, l'effacement, la dissolution, l'absence, ne sont pas des termes interchangeables. L'abolition intériorité/extériorité se manifeste de différentes manières, par une forme de dissolution du moi, une osmose complète entre l'homme et la nature, l'envahissement du sujet par une nature qui empiète sur son intégrité ou encore par une forme d'intériorité « extériorisée » ou « objectivée » qui assaille l'individu (« Souvenirs, souvenirs, que me veux-tu ? »), montrant que « le sentiment paraît » bien « se formuler en dehors » d'un « être » impuissant à maîtriser ce qui surgit de l'extérieur ou de l'intérieur. La parité des éléments, leur « réversibilité » comme le souligne dans le même article Maulpoix, (« la peine et la pluie sont réversibles ») accentuent cette impossibilité de délimiter une quelconque frontière entre « l'être » et le monde.

1.2 De même les personnages, souvent rêveurs, sont évoqués sur le mode de l'apparition/disparition : on a parfois du mal à les identifier, leur attribuer une voix précise : ainsi « les ombres » de « *Colloque sentimental* ». Certains titres des *Fêtes galantes* : « *Fantoches* », « *Pantomime* », « *En sourdine* », programment une sorte d'apparition désincarnée ou minorée.

1.3 L'expression de la confusion, se manifeste aussi dans la description d'un monde confus, en demi-teintes, jouant de la nuance. Ce monde s'offre incertain, évanescent, fugitif, impalpable fait de strates de réalité qui semblent se superposer : jeu des sensations, des états transitoires, des intermittences avec un sujet plus ou moins exprimé, présence de la rêverie et du souvenir, du reflet. On ne sait plus parfois, si l'instance poétique est dans le souvenir ou le présent, le rêve, la rêverie ou dans une forme de réalité reconstruite. Il s'agit bien d'une atmosphère de prédilection dans lequel « l'être » se dissout ou tend à être présent dans le mouvement même de sa dissolution. En ce sens « l'être » devient » bien « climat ». Il y a tout un jeu entre le réel reconstruit poétiquement et le moi poétique au sein des œuvres, qui mêle tout : du côté du moi, souvenirs, rêveries, affects, projections fantasmatiques ; du côté du monde, une nature animée en écho avec l'humain, en fusion avec lui ; des arts qui prennent vie : des tableaux ou des romances dans lesquels le « je » poétique se trouve pris dans un processus de désincorporation/incorporation.

C'est la raison pour laquelle, à l'instar de Maulpoix, on peut parler d' « impressions fausses », les impressions résultant alors d'une construction savamment agencée dans le but de produire une fragmentation des sensations, de favoriser une interpénétration entre le moi et le monde que l'usage particulier de la musique, des formes poétiques et des sonorités viennent confirmer.

La définition de la poétique proposée par Maulpoix ne saurait suffire toutefois à traduire la complexité d'un univers aussi divers et hétérogène que celui que présentent les trois œuvres, si l'on songe de surcroît que Verlaine a postérieurement supprimé ou déplacé certains poèmes, modifiant ainsi leur statut et leur importance.

Si l'univers poétique de Verlaine ne tend pas à distinguer, dans une forme d'esthétique revendiquée, la position claire d'un sujet romantique regardant le monde pour en déplorer l'indifférence, le poète joue d'une présence modulée et de la manifestation d'une singularité, au-delà de l'usage du mode mineur, qui n'invitent à aucune « confusion » des frontières entre le « moi » et le monde. Le poète « excelle » alors davantage dans l'art de se démultiplier.

2.1 Le sujet se révèle à travers un certain nombre d'attributs : « son cœur », « son âme », voire « ses sens ». On peut y voir la construction d'un ethos poétique véritable, différent des « jérémiades lamartiniennes », qui dessine un lyrisme singulier. « L'Art n'est certes « pas d'éparpiller son âme », mais force est de reconnaître que les poèmes sont nombreux où affleurent les éléments d'une intériorité exposée. La diversité des contextes d'apparition de ces termes, le processus d'atténuation ou de renforcement qui les insère dans une atmosphère particulière, la brièveté des formes poétiques la plupart du temps utilisées, permettent de déployer une palette de sentiments selon des modalités extrêmement variées, des plus légères aux plus sérieuses.

On peut en effet discerner dans les trois œuvres la présence plus ou moins affirmée d'un sujet, présence parfois très clairement posée et qui transcende toute forme de « confusion » ne serait-ce que dans la revendication à prôner un choix esthétique et à critiquer très directement d'autres choix comme l'épanchement excessif romantique : le poète semble revendiquer, sinon l'impassibilité parnassienne, du moins le travail poétique en opposition aux « inspirés » romantiques.

A cela se joint parfois le rejet de certains lieux communs poétiques (refus de la poésie bucolique, pastorale mais aussi de la pompe habituelle qui caractérise l'évocation romantique des soleils couchants dans « *L'Angoisse* », parodie du blason dans plusieurs poèmes, etc.).

Le « je » poétique est aussi perceptible à travers les exclamatives ou interrogatives dans l'œuvre, lesquelles renvoient à une dimension construite d'oralité, traduisant par exemple le regret ou l'enchantement des premières amours : le « sentiment » paraît relever alors de l'initiative d'une « intériorité » dont les contours sont bien définis. L'adresse à l'être aimé, récurrente dans les œuvres et empruntant des configurations diverses témoigne de cette présence effective d'un « être » qui, loin de devenir « climat », adopte une variété de postures et de « sentiment(s) » vis-à-vis notamment de la femme volontairement présentée de façon ambiguë : de la femme consolatrice et apaisante dont le souhait traverse les œuvres à la femme froide et minérale, Verlaine reprenant cette dualité baudelairienne, en y ajoutant peut-être une dimension humoristique et parodique. La femme peut être parfois l'objet d'une vénération – toujours un peu suspecte – mais le discours poétique stigmatise souvent, assez explicitement, la cruauté féminine (« *Green* »). Le discours poétique laisse enfin affleurer à bien des endroits une intériorité reconnaissable, ne serait-ce que dans son opposition aux autres (« *Dans les bois* »).

2.2 Loin de confondre « intériorité » et « extériorité », l'univers poétique présente à maints endroits une altérité bien perceptible que le poète met à distance par un regard plus ou moins critique et souvent ironique : critique de la bourgeoisie ou de l'aristocratie (« *Chevaux de bois* » « *César Borgia* », « *La Mort de Philippe II* » où toutes les exactions du roi sont rappelées au moment de sa

confession et justifiées, voire louées, par le représentant froid et sec d'une église elle-même dévoyée). En ce sens, on ne peut parler de « poétique » qui valorise « l'expression de la confusion ».

Sur un plan moins idéologique et politique et peut-être plus existentiel, le poète présente à plusieurs reprises, proche en cela de Baudelaire, la vision d'une humanité qui subit le joug d'un monde extérieur cruel et tyrannique (cf. « *L'Angoisse* » ou « *l'Epilogue* » des *Poèmes saturniens*, dans lequel la Nature allégorisée et enfin consolatrice descend « Vers l'homme son sujet pervers et révolté » et « consent à essayer les moiteurs de (son) front... »).

Ce regard critique vis-à-vis d'autrui atteint jusqu'au poète lui-même, dans une forme de « tranche de vie », en partie voilée, qu'on peut percevoir à travers les poèmes des *Romances sans paroles* dans lesquels les allusions tant à Mathilde qu'à Rimbaud (plus discrètement) sont nombreuses. Ainsi y voit-on l'image peu amène – même si les évocations du passé en tracent une autre vision – de la « petite épouse » (et de sa mère) que Verlaine traite de « *Child wife* » et à laquelle, en grand seigneur, il pardonne son insouciance, sa froideur, voire son indifférence (« *Birds in the night* »). Le poète dessine de lui-même une figure équivoque, située entre celui qui pardonne et celui qui, Pêcheur envahi par le remords, souhaite être pardonné.

Contrairement à ce que dit J.-M. Maulpoix, l'univers poétique semble valoriser justement une « intériorité » fortement distinguable. Si le poète refuse le sentimentalisme des romantiques et critique peut-être une forme de propension élégiaque perceptible derrière « l'ariette » « de toutes lyres », il exprime toutefois l'importance de « la Pensée » et de ses « chères idées ». Il n'y a pas d'osmose et de fusion de l'être avec le monde extérieur mais le regard souvent distancié du poète sur les autres et sur soi. Ainsi voit-on se dessiner à défaut d'une « poétique » de « l'expression de la confusion », la construction d'un ethos poétique issu de la confrontation du moi et du monde, d'un discours sur soi, les autres et la poésie, se jouant des incertitudes, des imprécisions : loin de devenir « climat », « l'être » acquiert une présence et une consistance indéniables et l'on voit émerger une forme d'univers « précis » et « certain », ne serait-ce le peu de crédibilité que le poète accorde parfois à son propre discours...

En effet, le poète n'est jamais là où on l'attend, et l'être qu'il nous propose ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre... Il y a comme un processus implicite de rétractation bien visible à travers tout un jeu avec les codes et les significations. Le brouillage, « la confusion » au sens qu'en propose Maulpoix, ne s'assimile peut-être pas à une technique, un « savoir-faire poétique » mais reflète une perception du monde ouverte qui s'oppose à toute fixation particulière : tout le discours poétique est fondé sur l'impossibilité de figer les choses, soit simultanément (sous le signe de la confusion) soit successivement (sous le signe de la contradiction). Le détournement, le brouillage, l'approximation, le détour, le double jeu, sont des moyens de traduire ou de fonder une forme de cohérence personnelle, voire poétique : un être qui serait à la recherche d'une unité, au-delà d'une peur de la fragmentation et de l'éparpillement. Plutôt que d'évoquer une « poétique » qui « excelle(raît) » dans « l'expression de la confusion », on peut peut-être parler d'une poétique du malentendu (ou d'un malentendu poétique), comme principe fédérateur gouvernant les trois oeuvres.

3.1 Sur le plan artistique, ce processus s'exprime par le détournement des modèles esthétiques, des genres : la poésie qui se donne à voir et à entendre n'est ni romantique, ni parnassienne, et use

largement du pastiche. Elle ne se situe ni dans l'exaltation d'un moi malade, ni dans le refus d'une présence poétique exprimée ou dans l'abolition d'une frontière « intériorité-extériorité ». L'usage d'une programmation décalée subvertit aussi le stéréotype : *Romances sans paroles*, *Fêtes galantes*, et « *Aquarelles* », « *Melancholia* » apparaissent successivement comme des romances qui nient partiellement ce qui les définit, des aquarelles qui n'en sont pas ou si peu, des fêtes galantes qui dévient sur autre chose...De la même façon, s'il y a une « poétique », elle renoue sans le dire avec une émancipation des modèles et une réactivation de genres, souvent mineurs : en ce sens peut-on parler de « brouillage » ou de « confusion » par rapport aux principes qui gouvernent une forme de hiérarchie des genres. Les titres des poèmes (lieux, noms propres), qui interviennent comme des modes de reconnaissance ou de connivence culturelle, sont souvent déceptifs, parfois antiphrastiques (« *Colloque sentimental* », « *En sourdine* », « *Sérénade* »), et brouillant les repères esthétiques, contribuent à « l'expression » de cette « confusion », qui ne se réduit pas à une simple abolition intériorité/extériorité. Le poète réussit à rendre populaires des éléments propres à l'aristocratie et à légitimer en poésie des genres mineurs empruntés, pour certains, à un fond populaire comme la chanson. Le détournement esthétique opère aussi à travers un syncrétisme musical où les instruments des plus populaires ou plus aristocratiques ont leur place (les lyres de l'ariette, l'orgue de barbarie de « *Nocturne parisien* », le tambour des « *Chevaux de bois* »). De même les « *Eaux-fortes* », les « *Caprices* », les « *Fresques* », les « *Aquarelles* », usent du contexte qui est le leur tout en s'en distanciant. Le mélange des tonalités participe de ce détournement (« *Lettre* » où un langage précieux parodique se mêle à un langage beaucoup plus familier, voire prosaïque ; « *A Clymène* » où l'on observe un jeu sur l'usage du blason mais surtout dans « *Sérénade* », chanson d'autant plus parodique que l'instance énonciative se compare à un mort qui « de sa voix aigre et fausse », vante les éléments du corps féminin).

L'univers poétique nous propose aussi, sur le mode de la parodie, un détournement des allégories comme figures dont l'interprétation demeure figée et empreinte d'une historicité littéraire et artistique (humour dans « *Initium* » où le détournement des termes religieux et la saturation des majuscules dans un contexte amoureux finissent par abstraire ce qui relève d'un désir bien charnel). Une cartographie amoureuse du poète est dessinée à travers l'importance donnée à certains termes par l'usage de la majuscule (le Baïser, l'Absente, le Dahlia, symbole de la courtisane froide et belle mais fade et sans odeur). La subtilité de l'instance poétique dont il est difficile de déterminer ce qu'elle assume participe de aussi de cette « confusion » voulue (ainsi l'art de l'épigraphe détournée dans « *Chevaux de bois* »). L'utilisation d'un langage codé pour évoquer certaines réalités ajoute enfin à cet art du brouillage et du détournement comme en témoignent la sensualité et l'érotisme qui imprègnent indirectement nombre de poèmes.

3. 2 Mais si la « poétique » « excelle » dans « l'art de la confusion », c'est peut-être parce qu'elle se situe bien au-delà d'un jeu ou d'une virtuosité. L'art semble utilisé alors comme une médiation qui part de soi pour y arriver. Il n'y aurait donc pas d'ekphrasis et le genre du paysage ne doit rien en effet aux romantiques. Chez Verlaine, « L'eau-forte » est peut-être liée à une forme de spiritualité, le « caprice » à un goût pour l'absence d'uniformité, « l'aquarelle » à une volonté d'atténuer les tourments amoureux mais à travers l'art pictural, musical ou littéraire, c'est l'interrogation de quelque chose d'essentiel, dans le rapport de soi à soi qui se joue : ainsi à travers Les *Fêtes galantes*, ce sont moins les jeux aristocratiques et mondains qui sont donnés à voir qu'une forme de désespérance que souligne l'artifice : la fête est fausse, l'imposture est presque mise à nu. Sont soulignés le caractère

illusoire du bonheur et la vacuité du discours amoureux. La duplicité des êtres jette le doute sur tout. Se pose alors la double interrogation de l'authenticité du sujet, et d'une forme de légitimité de l'expression des sentiments. Colombine « conduit son troupeau de dupes » et les « masques et bergamasques » « n'ont pas l'air de croire à leur bonheur ». Si tout n'est que masque, le sujet, fût-il poétique, existe-t-il ? L'approximation devient alors un mode d'approche du monde et de soi, qui se saisit du droit à la contradiction, à « l'à-peu-près », au « presque ». Le rêve et la rêverie, très présents dans cet univers, constituent une échappatoire à la réalité. Les *Fêtes galantes* déploient des êtres perpétuellement dans un « ailleurs » et la tristesse semble inhérente à l'individu : ainsi dans la troisième Ariette où le poète ne sait pourquoi son « âme a tant de peine ».

3.3 S'il y a une constante à dégager dans ce qu'il est difficile d'appeler une « poétique » c'est sans doute celle de l'inadéquation et du désenchantement : Le souvenir est lié la plupart du temps au regret de la disparition du passé (« *Colloque sentimental* », « *Après trois ans* », « *Vœu* »). La temporalité est saisie de façon complexe : on est parfois perdu entre un passé dans lequel surgit un passé antérieur (« *Colloque sentimental* », « *Nevermore* ») et une projection dans un avenir la plupart du temps frustrant (« *L'Amour par terre* », la deuxième Ariette). L'écartèlement de l'être est alors sensible et se manifeste la volonté d'embrasser l'intégralité inaccessible d'une temporalité : « Et mon âme et mon cœur en délire/Ne sont plus qu'une espèce d'œil double/Où tremblote à travers un jour trouble/L'ariette, hélas ! de toutes lyres ! ». L'absence d'harmonie, traduite par une demi-clarté, ne laisse qu'entrevoir cette possibilité d'un futur heureux. La perte du passé est toujours vécue comme un exil et l'effusion et l'épanchement sont alors présents, que bien des effets de sourdine ou l'usage du mode mineur permettent d'atténuer. La métrique et l'indétermination de la césure, le décalage entre la logique métrique et la logique sémantique, les sonorités (le « fin refrain incertain »), une rime parfois « non attrapée », témoignent d'un usage de la dissonance en lien avec une incertitude fondamentale plus que travaillée. L'impossibilité du bonheur est d'ailleurs consubstantielle, liée à la nature « saturnienne » du poète et traduit une forme de fêlure (une schize) presque originelle. Dans « *Jésuitisme* », le poète évoque son « Rêve mi-pourri » ; et dans « *Nevermore* » la fatalité qui s'exerce à son encontre. La posture est sans doute littéraire si « la tranche de vie » sous-jacente aux « *Romances sans paroles* » ne venait confirmer une forme de prescience du malheur.

La recherche d'une unité se fait alors à travers le bercement : la musique et le mouvement, dans leur régularité, fonderaient l'être et seraient constitutifs d'une forme d'ontologie. Loin d'être une technique, la confusion est inhérente à l'être. L'image du berceau dans la cinquième Ariette semble proposer un réconfort à travers ce retour vers une forme d'origine : la musique permet ce resserrement de soi et la découverte même temporaire d'une forme d'apaisement. Dans la deuxième Ariette, le balancement de l'escarpolette, traduisant le va-et-vient entre les jeunes et vieilles heures, peut permettre de saisir l'intégralité d'un temps subjectif conjugué au souhait de la mort, après l'atteinte d'une forme de plénitude (« Ô mourir de cette escarpolette ! »). Ce désir d'unité se double aussi d'un désir de fixité, une volonté d'arrêter le temps. Dans « *En sourdine* » le poète invite l'être aimé à une véritable fusion des « âmes », des « cœurs », des « sens », en harmonie avec la nature mais cette projection affective est en quelque sorte minée intérieurement, puisqu'elle oblitère toute forme de pérennité. Le poète demande à l'être aimé de chasser « tout dessein » de son « cœur endormi » ; il dénonce en l'énonçant la nécessaire illusion de l'amour (« laissons-nous persuader ») avant d'exprimer à travers le substitut que représente le rossignol, une issue inéluctablement malheureuse (« Voix de notre désespoir/Le rossignol chantera... »). De même dans « *Spleen* », le

poète demande à l'être aimé de s'immobiliser : « Chère, pour peu que tu bouges,/Renaissent tous mes désespoirs » et plus loin : « Je crains toujours – ce qu'est d'attendre ! – /Quelque fuite atroce de vous ». En même temps pathétique et tragique sont souvent désamorçés, comme par exemple dans « Lettre », où le « je » poétique évoque avec humour son devenir de fantôme à force de penser à l'être aimé...

conclusion

La poétique – à supposer qu'il y en ait une – serait plutôt liée à un mouvement d'enchantement et désenchantement, qui use souvent – mais pas toujours – des effets de « sourdine » et du mode mineur pour nous proposer un univers particulier. La « confusion » cache parfois l'effusion et la naïveté fausse, l'art consommé de faire passer la gravité, sinon le savoir-faire. Pour Maulpoix, « la poésie est première chez Verlaine », et « la subjectivité seconde ». Peut-être pourrait-on inverser l'ordre proposé par le critique, et tenter de dire que *c'est la recherche d'une subjectivité non fragmentée, d'une unicité cohérente*, qui se poursuit à travers ce que le poète donne à voir et à entendre. L'usage de la confusion, de l'incertitude, de l'approximation, et *in fine*, du malentendu, (la « méprise ») ne serait là que pour en témoigner.

Bilan de l'admission

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0201A LETTRES CLASSIQUES

Nombre de candidats admissibles :	98		
Nombre de candidats non éliminés :	95	Soit : 96.94	% des admissibles.
<i>Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).</i>			
Nombre de candidats admis sur liste principale :	40	Soit : 42.11	% des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire :	0		
Nombre de candidats admis à titre étranger :	0		

Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)

Moyenne des candidats non éliminés :	09.76	/ 20	(soit en moyenne coefficientée : 780.44)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	11.28	/ 20	(soit en moyenne coefficientée : 902.09)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire :		/ 20	(soit en moyenne coefficientée :)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :		/ 20	(soit en moyenne coefficientée :)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés :	08.62	/ 20	(soit en moyenne coefficientée : 344.67)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	10.35	/ 20	(soit en moyenne coefficientée : 414.04)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire :		/ 20	(soit en moyenne coefficientée :)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :		/ 20	(soit en moyenne coefficientée :)

Rappel

Nombre de postes :	40		
Barre de la liste principale :	10.24	/ 20	(soit en total coefficienté : 0819.00)
Barre de la liste complémentaire :		/ 20	(soit en moyenne coefficientée :)
<i>(Total des coefficients : 80 dont admissibilité : 40 admission : 40)</i>			

LECON
Rapport établi par Jean-Pierre LECOUEY

LISTE DES SUJETS PROPOSÉS

Hésiode *La Théogonie*

Le récit épique dans la *Théogonie* d'Hésiode
Hésiode, *Théogonie* : Zeus
Le féminin dans la *Théogonie* d'Hésiode
Dieux et hommes dans la *Théogonie* d'Hésiode
EL des v. 1-210 de la *Théogonie* d'Hésiode

Euripide *Les Phéniciennes*

La mort dans les *Phéniciennes*
Les femmes dans les *Phéniciennes*
Jeunesse et vieillesse dans les *Phéniciennes*
La dualité dans les *Phéniciennes* d'Euripide
EL Euripide, *Phéniciennes* v. 1-201

Isocrate *Discours I*

L'Histoire dans les discours d'Isocrate figurant au programme
Du bon usage du malheur dans les discours d'Isocrate au programme
L'éloge dans les discours d'Isocrate
EL *Trapézitique*, §§ 1-24
EL Éloge d'Hélène §§ 39-66

Denys d'Halicarnasse *Antiquités romaines I*

Rome et la Grèce dans *Antiquités romaines I*
La religion au livre I des *Antiquités romaines I*
Denys d'Halicarnasse, *Antiquités romaines I* : la représentation des peuples
La politique au livre I des *Antiquités romaines I*
EL des c. XVII-XXIV des *Antiquités romaines I*
EL des c. LXXIX, 4 à LXXXIV, 8

Térence *L'Eunuque*

L'Eunuque, réalisme ou fantaisie ?
Jeunesse et marginalité dans *L'Eunuque* de Térence
L'amour dans *L'Eunuque* de Térence
Formes et significations du comique dans *L'Eunuque* de Térence

EL *Eunuque* III 1-4 (v. 391-548)

Cicéron *De signis*

Cicéron, *De signis* : Verrès amateur d'art ?

Le *De signis*, manifeste politique

Victimes et comparses : les seconds rôles dans le *De signis*

Convaincre, persuader dans le *De signis*

Graecum est, non curatur. Propos de Romain sur la culture

EL *De signis* c. 114-149

Propertius *Élégies* I

Les *Élégies* I de Propertius : un théâtre de la passion

Amor et fides dans les *Élégies* I de Propertius

L'amour et le mythe dans les *Élégies* I de Propertius

EL *Élégies* IV, V, VI, VII

EL *Élégies* VII-IX/XVII-XVIII

EL *Élégies* XII, XIII, XIV

Ambroise *De officiis* I

Ambroise, *De officiis* I : Justin

Ambroise, *De officiis* I : tempérance et modestie

L'éthique ambrosienne dans le *De officiis*

Figures cléricales dans le *De officiis*

Culture antique et apologétique chrétienne dans le *De officiis*

Les vertus cardinales dans le *De officiis*

Roman de Renart

La guerre du « genre » dans le *Roman de Renart* : roman, épopée, fable, fabliau ?

La peinture de la société dans le *Roman de Renart*

Hommes et bêtes dans le *Roman de Renart*

L'exercice de la ruse dans le *Roman de Renart*

La violence dans le *Roman de Renart*

EL des v. 2799 à la fin du *Roman de Renart*

EL des v. 1421-1678 du *Roman de Renart*

EL des v. 1829-2143 du *Roman de Renart*

Du Bellay

Les métaphores dans la *Défense et Illustration de la langue française* et dans *L'Olive* de du Bellay

La nature dans *L'Olive*

La France et l'Italie dans la *Deffence et Illustration de la langue françoise* et dans *L'Olive* de du Bellay

Les voix dans la *Deffence et Illustration de la langue françoise* et dans *L'Olive* de du Bellay

La place de l'érudition dans *Deffence et Illustration de la langue françoise* de Du Bellay

Dieux et déesses dans *L'Olive* de du Bellay

EL des sonnets XXI à XXXI de *L'Olive* (p. 262-273)

EL de la fin de la *Deffence et Illustration de la langue françoise* de Du Bellay, chapitre II, 11 à la fin (p. 164-181)

Rotrou

Le personnage d'Antigone dans l'*Antigone* de Rotrou

Le rôle de Venceslas

Le dénouement dans les trois pièces de Rotrou au programme

Problèmes de la mise en scène de *Saint Genest*

Vrai et faux généreux dans les pièces de Rotrou au programme

Violence et passions dans les trois pièces de Rotrou au programme

Genest dans le *Véritable saint Genest* de Rotrou

EL *Antigone* actes I et II

EL de l'acte V d'*Antigone*

Diderot

La chair, et le nu dans les œuvres de Diderot au programme

La verve critique dans les œuvres de Diderot au programme

L'art de faire un mauvais tableau selon Diderot

Greuze, dans les œuvres de Diderot au programme

Peinture et théâtralité dans les *Salons* de Diderot

La magie de la couleur dans les œuvres de Diderot au programme

Les tableaux fictifs chez Diderot

EL *Salon de 1763* p. 207-217

EL *Essais sur la peinture* p. 39-53

Verlaine

« Elle » dans les recueils poétiques de Verlaine au programme

« De la musique avant toute chose » (Verlaine, « Art poétique », 1874)

« Prends l'éloquence et tords-lui le cou ! » dans les œuvres de Verlaine au programme

La métrique verlainienne

Figure du poète et conception de la poésie dans les œuvres de Verlaine au programme

De l'usage des arts (peinture, musique, littérature etc.) dans les œuvres de Verlaine au programme

EL de « Paysages tristes » (p. 53-60) et « Paysages belges » (p. 136-143)

EL « Eaux-Fortes » dans *Poèmes Saturniens* de Verlaine, p. 46 jusqu'à 52 inclus

EL d'« Ariettes oubliées » de Verlaine

Gracq

« On sentait que la guerre au milieu du paysage s'était mise dans ses meubles », *Un balcon en forêt* (p. 72)

Fiction et histoire dans les œuvres de J. Gracq au programme

Femmes de passage dans les œuvres de J. Gracq au programme

Personnages et rapport au temps dans les œuvres de J. Gracq au programme

Poésie de récit dans *La presqu'île* de J. Gracq

Attente et désir dans les œuvres au programme de J. Gracq

Grange dans *Un balcon en forêt* de J. Gracq

EL de « La route » (dans la *Presqu'île* de J. Gracq)

EL des p. 82-104 d'*Un balcon en forêt* de J. Gracq

Impression d'ensemble

La moyenne générale des notes obtenues cette année pour les leçons est, comme l'année dernière, de **7,8 sur 20 : 7,9 en français, 8 en latin, 7,4 en grec**. Les différences sont donc peu sensibles non seulement d'une langue à l'autre, mais aussi d'un auteur à l'autre. Les notes vont de 1 à 18 mais seuls deux candidats (sur une petite centaine) ont réussi à dépasser la note de 15. Ce qui certes correspond à l'impression unanime du jury d'avoir rencontré moins de candidats brillants que l'an passé, mais rappelle aussi la grande difficulté de l'épreuve, la plus longue et la plus délicate de l'oral du concours (et au lourd coefficient : 10).

Déroulement de l'épreuve

Rappelons que les leçons ont toujours lieu l'après-midi. Le tirage du sujet se fait entre 8h et 11h du matin, la préparation dure 6 heures et l'épreuve dure **55 minutes**. Le candidat dispose de **40 minutes** maximum ; nul n'est obligé de « tenir » jusqu'à ce terme, mais il n'est pas raisonnable d'envisager un exposé trop court non plus : parler 25 minutes et d'un ton passablement lugubre de « La chair, le nu dans les *Salons* de Diderot » ne peut que décevoir. Il reste ensuite **15 minutes** pour l'entretien avec le jury.

Chaque candidat tire donc au sort dans l'urne l'un des bulletins présents et a autant de chances de tomber sur un texte français du programme que sur un texte latin ou grec. Son sujet et son texte en main, il est accompagné par un appariteur en salle de préparation, où il trouvera un certain nombre d'ouvrages (divers dictionnaires, encyclopédies, atlas, ouvrages historiques...) qu'il pourra consulter au besoin.

La leçon

Chacun des sujets a fait l'objet au préalable d'un examen critique de l'ensemble du jury, et la clarté de la formulation (et donc l'absence de *piège*) est l'une des principales qualités visées par les examinateurs. Toutefois, comme la liste précédente le rappelle, si la forme des intitulés diffère grandement (thème, personnage, forme textuelle, question, citation, énoncé double, etc.), **les sujets**, même ceux qui n'apparaissent pas sous la forme interrogative, **sont toujours choisis en fonction de la problématique qu'ils supposent** et ne doivent jamais être traités comme des questions de cours : s'interroger par exemple sur « le personnage d'Antigone dans l'*Antigone* de Rotrou » ne consiste pas à présenter un portrait en trois temps de l'héroïne mais, entre autres, à se demander si Antigone est bien le protagoniste programmé par le titre de la pièce. Le premier des devoirs du candidat est ainsi d'analyser la forme du sujet, et d'y déceler la tension, voire la contradiction qui le justifie en tant que tel. Autant dire ici qu'**un sujet de leçon doit être considéré et traité comme un sujet de dissertation**.

On attend donc également un véritable effort de définition (de délimitation) des termes. Réfléchir au « dénouement » suppose qu'on s'intéresse au mot (en quoi a-t-on pu, par exemple, le préférer à « issue » ou « catastrophe » ?) et aux « nœuds » qui le précèdent. Un peu d'attention ne fait pas de mal quand on découvre son bulletin (qu'il vaut donc mieux relire) : la « métrique » verlainienne n'est pas la versification, la « verve critique » de Diderot n'est pas seulement la critique, *L'Olive* n'est pas la *Deffence*.

La construction de l'exposé doit obéir aux mêmes principes que celle d'une dissertation. **Un bon plan est cohérent, clair, progressif et équilibré** : il tend tout entier vers une thèse, ses étapes sont distinctes et reconnaissables, il va du plus évident au plus subtil, il sait répartir la réflexion en trois moments à peu près équivalents. Si la période de préparation exige un utile travail d'inventaire, ce dernier doit bien sûr être trié et organisé : nombre d'exposés commencent par une partie démesurée, s'étirant parfois sur 20 ou 25 minutes, qui prend alors des allures de *catalogue*, où tout est décrit, mais en vrac, où tout commence déjà à être analysé, mais en tous sens. Le risque du catalogue est d'ailleurs, comme on l'a déjà dit, d'être à la fois long et incomplet. Et ce sont souvent les mêmes candidats qui, inévitablement, ne peuvent guère consacrer plus de 5' à la troisième partie, la plus décisive pour leur démonstration. Mais bien des exposés manquent aussi de la logique indispensable à la dynamique de la progression, et donc à la persuasion : qui veut étudier l'éthique dans le *De Officiis* d'Ambroise commence sa leçon par les rapports entre éthique et religion au lieu de les réserver pour la fin ; qui veut prouver l'originalité de la pensée du même Ambroise sur les vertus cardinales traite de la nouveauté ambrosienne en deuxième partie, mais finit, dans la troisième, par considérer que l'auteur n'est qu'un mauvais Platon qui s'ignore. Précisons à ce propos qu'on ne demande pas plus aux candidats d'être chrétiens pour expliquer Ambroise que stoïciens pour expliquer Sénèque : la sympathie nécessaire pour aborder fructueusement un auteur, une œuvre ou une période n'a rien à voir avec une quelconque forme d'adhésion.

Par ailleurs, si le jury est ouvert à toutes les façons possibles de traiter un sujet, il attend en revanche que l'attention du candidat se porte avec précision sur **tel ou tel passage** (motif, procédé...) **incontournable** : il est malheureux, à propos de la culture dans le *De Signis* (« *Graecum est, non curatur* »), d'oublier le § 98, où sont comparés l'inculte Verrès et Scipion, parangon d'*humanitas*. Il est sans doute pire, concernant Verlaine, de ne jamais évoquer l'impair dans une leçon intitulée « De la

musique avant toute chose ». C'est aussi que la difficulté consiste à passer du général au particulier, à alterner études structurelles et microlectures, à associer analyses narratives, thématiques et stylistiques, en visant à la fois l'exhaustivité et la variété du propos.

Il faut donc joindre à une parfaite connaissance des œuvres du bon sens, de la technique et l'art d'aller à l'essentiel : tout cela s'apprend, si l'on pratique des exercices réguliers durant l'année de préparation – et non si l'on ne s'en inquiète qu'après les résultats d'admissibilité.

L'étude littéraire

Il faut en outre, comme chaque année, redire quelques mots de l'étude littéraire, qui suscite souvent de vives attentes du responsable du sujet mais reste imparfaitement maîtrisée.

La séquence à étudier est de taille variable : entre 7 et 25 pages environ, selon qu'il s'agit de théâtre (un acte, voire deux), de prose ou de poésie (300 vers du *Roman de Renart*, mais 11 sonnets de Du Bellay ou les 9 *Ariettes oubliées*). Mais, dans tous les cas, **son analyse doit poser la question des limites et chercher à justifier son découpage, comme les liens qu'elle entretient avec l'œuvre entière** ; c'était par exemple essentiel pour les deux premiers actes de l'*Antigone* de Rotrou, pièce dans la pièce correspondant aux *Phéniciennes*, avant l'*Antigone* proprement dite ; c'est la question même de l'unité de l'ensemble qui se pose ici, comme le dira Racine. S'intéresser à *La route* de Gracq, ce n'est pas seulement réfléchir à son unité et son autonomie, c'est aussi s'interroger sur ce qui la relie aux autres textes du recueil *La presque île*.

L'étude de la composition globale de la séquence est obligatoire, mais elle doit être minutieuse et attentive à la transformation progressive de l'ensemble, à sa dynamique interne : c'est valable aussi bien pour une séquence narrative du *Roman de Renart* que pour une série de quatre élégies de Properce ou 200 vers d'Hésiode. Mais il faut également éviter une simple description linéaire de cette composition (en « faire le plan ») : **l'analyse structurelle doit être problématisée, c'est-à-dire mise en question elle aussi**.

Mais citer, illustrer ne suffisent pas, **il manque trop souvent des microlectures**, des analyses formelles de détail : on a pu travailler sur une série de sonnets de *L'Olive* sans jamais se pencher sur la disposition des rimes, ou envisager vingt pages d'*Un balcon en forêt* sans proposer aucune remarque stylistique ni l'étude minutieuse d'une image. Et évoquer « la forme éminemment dialogale » (sic) de l'écriture de Diderot dans le *Salon de 1763* ne suffit pas venir à bout de l'analyse du discours, et de ses destinataires. On sait bien que, sans technique, l'analyse textuelle tourne vite à une forme de *sale manie* psychologisante – c'est aussi pour éviter cet écueil qu'on a inventé ce type de sujet. Enfin, on s'étonne que de trop subtils candidats élaborent parfois d'ambitieuses constructions, tout en refusant apparemment (ou en oubliant) d'aborder le texte par des « entrées » qui paraissent aller de soi : s'agissant d'un texte théâtral, il est curieux, et risqué, de ne pas chercher systématiquement à travailler la dramaturgie (quel dénouement ? quelles péripéties au cinquième acte d'*Antigone*?...), la scénographie et le rapport au public (la scène à compartiments), la temporalité (le traitement particulier du futur, dans ce même exemple), l'art du dialogue, pistes peut-être considérées comme « trop évidentes » ? En revanche vouloir à tout prix montrer « l'intérêt anthropologique » de la *Théogonie* avait de quoi surprendre.

L'actio

Tous les rapports insistent sur les qualités d'orateur minimales que demande une telle épreuve (qu'il n'est pas toujours facile, sans entraînement, de retrouver après six heures d'efforts, de silence et de concentration), dont celle, essentielle, de **s'adresser à un public**, en se souciant de sa diction et du naturel échange des regards qui, malgré les notes à lire, est fondamental pour la relation particulière qui se noue momentanément entre le candidat et son auditoire. Ajoutons-y les remarques suivantes :

- le principal défaut remarqué cette année, et récurrent, concerne la présentation du plan : il est obligatoire, dès la fin de l'introduction, d'annoncer non seulement les titres des parties – en général au nombre de trois –, mais également ceux des sous-parties qui les composent (dont le nombre, moins canonique, peut varier) et ce en veillant à ce que le jury ait le temps de les noter. Cette grille de lecture préalable, qui formalise la dynamique de l'argumentation, doit être rigoureusement suivie durant l'exposé, et toujours en en soulignant à haute et intelligible voix les articulations : on soignera donc particulièrement les transitions. C'est ce qui permet au jury de ne pas s'y perdre, de comprendre globalement la pertinence de la démarche et souvent aussi de commencer l'entretien.

- le recours aux exemples et aux citations nécessite un soin particulier : il faut en donner la référence exacte (page, ligne ou vers), vérifier que le jury s'y reporte, ne pas en précipiter la lecture, bref ne pas s'en débarrasser alors que c'est l'occasion, agréable et parfois récréative, de faire entendre une autre voix que la sienne. Mais il y a beaucoup à perdre aussi à les multiplier dans le seul dessein de montrer que l'on connaît l'œuvre et que l'on y circule aisément : la pensée s'effiloche sous l'accumulation des preuves. Quant aux citations des textes grecs, latins ou médiévaux, elles se font bien sûr dans la langue originale, puis sont traduites personnellement et précisément (sans répéter mécaniquement la page de gauche de Budé, vers laquelle on voit parfois des regards affolés se réfugier). Pratique singulière : il arrive encore, lors d'une leçon sur un auteur grec, qu'on n'y entende pas un mot de grec.

- l'utilisation des notes prises lors de la préparation est parfois malhabile : feuilles mal numérotées ou classées (conseil : n'écrire qu'au recto, et une feuille par sous-partie), mauvaises références (un temps précieux est perdu à tenter de les récupérer), brouillons illisibles (d'où plissements d'yeux, mimiques étonnées, attente du jury), exposés trop écrits (et donc à coup sûr ennuyeux et impersonnels)... Que dire enfin d'un candidat qui passe tout son temps à parler en feuilletant son ouvrage, posture magistrale certes idéale, mais qui, au terme d'une assez lourde et lente improvisation, n'aura jamais réussi à retrouver le plan ou les arguments peut-être présents sur les multiples feuilles étalées devant lui, mais jamais lues ?

L'entretien

L'entretien est mené par le « rapporteur » du sujet, mais chacun des trois ou quatre autres membres du jury peut intervenir lors de la reprise en interrogeant le candidat. Il ne doit jamais être considéré comme un exercice éprouvant de remise en cause ou de déstabilisation, mais seulement comme le moment de corriger, d'approfondir et donc d'améliorer. C'est en effet l'occasion de montrer

au jury qu'on est capable de se répéter (si l'on a été mal entendu) sans renier ses jugements, de rectifier d'éventuelles erreurs sans s'obstiner dans une interprétation que l'on sent douteuse, de découvrir d'autres aspects de la question traitée (par exemple en la resituant dans l'histoire littéraire), de confronter sa pensée à celle de ses auditeurs sans soumission ni assurance excessives, bref c'est aussi le moment de gagner quelques précieux points en montrant sa culture, sa lucidité et son ouverture d'esprit. Songer à donner des réponses concises, directes, honnêtes, sans tomber dans tout un développement rhétorique justificatif.

Conclusion

Concluons en souhaitant que les candidats provisoirement éconduits en 2008, comme les nouveaux, se rendent bien compte que ce ne sont pas d'abord eux qui sont jugés suffisants ou insuffisants, mais leurs travaux, et que nulle fatalité ne les pousse à échouer ou réitérer leurs erreurs, à condition de travailler systématiquement et régulièrement. Puissent ces quelques remarques, comme bien entendu la lecture des rapports précédents, les y aider.

EXPLICATION D'UN TEXTE POSTÉRIEUR À 1500

Rapport établi par Cécilia SUZZONI

De l'avis général, les explications de texte entendues cette année par le jury ont été globalement décevantes, comme l'indique la moyenne générale, qui est de 7.60 : légèrement inférieure donc à celle des années précédentes (8.2, l'an passé). La moyenne, rappelons-le, pour chaque prestation est celle de la note d'explication de texte proprement dite et de l'interrogation de grammaire ; rares sont les candidats dont les résultats présentent un écart important entre les deux parties de l'épreuve. Il ne s'agit pas d'incriminer la difficulté de tel ou tel auteur, même si l'écart peut paraître sensible de Diderot (7.08) à Verlaine (8.55), de Du Bellay, (7.39) à Gracq (7.69). **Le jury** a certes entendu des explications honorables et même satisfaisantes, tous auteurs confondus, mais il **s'étonne cependant de tant d'explications médiocres qui révèlent un manque de préparation, une réelle difficulté à maîtriser** non pas tant la méthode de l'exercice - nous y reviendrons- que **les éléments divers qui constituent la *forme-sens* d'un texte**, et que l'explication, à tous les moments de son parcours, se doit de faire surgir, de « déployer, déplier ».

Trop d'explications oscillent entre une paraphrase myope, impuissante à faire valoir l'unité rhétorique et logique du texte, et une fuite capricieuse dans la digression, à l'ombre frileuse de *topoi* hâtivement et imprudemment convoqués ; trop d'explications ratent purement et simplement la tonalité du passage, desservies d'entrée de jeu par une lecture inexpressive, quand elle n'est pas gravement fautive. On peut s'étonner que des agrégatifs ne disposent pas tous des catégories et notions relatives à l'analyse littéraire et de la terminologie propre à chaque genre, qu'il s'agisse de celles de la rhétorique classique- ils sont pourtant antiquisants - ou de la critique et de la poétique contemporaine ; elles sont pourtant indispensables à la construction d'une lecture interprétative du texte, si l'on veut **éviter de réduire le projet de lecture au simple résumé descriptif du texte** ; regretter enfin **la médiocrité des appuis théoriques de la pensée** : « La littérature contient tous les savoirs », rappelait Barthes, il n'y a pas si longtemps. Une agrégation de lettres classiques, si riche dans sa diversité, devrait être le lieu idéal pour illustrer le bien fondé d'un pareil propos. Diderot et Verlaine en particulier perdent beaucoup à être expliqués dans une ignorance aussi ingénue que coupable d'un savoir qui se situe au carrefour de l'anthropologique et du poétique : **ce devrait être l'ambition d'étudiants « classiques » de montrer qu'ils maîtrisent, modestement mais sûrement, les outils culturels propres à notre temps, les concepts et les catégories des sciences humaines et de la psychanalyse, notamment**. Plus inquiétantes encore les lacunes des candidats quand il s'agit de **repérer et exploiter les marques d'intertextualité**, une intertextualité qui à elle seule parfois, comme c'est souvent le cas chez Du Bellay, constitue le texte comme objet littéraire...

Le présent rapport, plutôt que de rappeler les règles de l'exercice, les différentes étapes de son déroulement- nous renvoyons les candidats aux rapports des années précédentes qui s'y emploient très précisément- souhaiterait, exemples à l'appui, ressaisir le bilan de ces manques, en démonter le mécanisme, qui n'a rien de fatal, dans l'espoir que les candidats malheureux – les autres aussi, parfois, qui ne doivent pas leur succès à cette épreuve...– y trouveront matière à améliorer leurs futures prestations .

Du bon usage de la méthode

Paradoxalement, on serait tenté de dire que la méthode de l'explication de texte, à l'entendre mécaniquement comme semblent l'entendre beaucoup d'étudiants, est encore ce qui manque le moins !

À l'exception de quelques rares prestations où le candidat passe dix minutes sur une introduction fourre-tout -pas toujours inintéressante d'ailleurs- pour ensuite passer « à la hussarde » sur des passages essentiels, et conclure à la va vite une explication qui de fait n'en a pas été une, on peut dire que tous savent qu'il faut situer le texte, le lire, en donner le mouvement, proposer un axe de lecture, procéder à l'explication linéaire, conclure... Mais ce que beaucoup semblent ignorer, c'est que **la méthode**, pour ressaisir ici ce mot dans une acception étymologique un peu particulière, **c'est le chemin après qu'on l'a parcouru, qu'on en a éprouvé, expérimenté les accidents, les chausse-trapes : travail de repérage des difficultés du texte, de ces points névralgiques, auquel le candidat doit se livrer pendant son temps de préparation, mais aussi et d'abord pendant l'année**. Aussi bien est-il inutile d'afficher aussi lourdement les étapes de l'opération : « maintenant je vais passer à la lecture du texte... Maintenant je vais donner le mouvement... Je vais conclure... ». Le jury, si la cohérence est au rendez-vous, aura vite fait d'identifier la mise en acte de ces étapes : il suffit d'un certain accord entre la parole et le geste pour comprendre, entendre que le candidat passe à l'étape suivante. (L'*actio* aussi est mobilisée dans cet exercice).

L'étape qui consiste à **donner le mouvement du texte** est attendue par le jury avec une certaine appréhension tellement elle est généralement menée avec une « rigueur » techniciste décourageante : **on découpe, on divise, la mystique des trois parties bat son plein, quand bien même il s'agirait de noter une dynamique plus souterraine, en prise avec l'axe fondamental du texte, son dispositif logique ou formel** : dialogisme diderotien, par exemple, avec son feuilleté énonciatif, le jeu des temps et des rythmes qu'impliquent les modalisations de la description et de la narrativisation du tableau. Le poème verlainien est particulièrement réfractaire à ce type de « charcutage », lui qui repose volontiers sur un jeu subtil de *variatio* métrique et sémantique, de mise à mal « en sourdine » de la matrice du sonnet. Les rapports le répètent pourtant à l'infini, d'année en année : ne pas mutiler l'unité organique du texte, ne pas se fier paresseusement au dispositif typographique, articuler les scansions du passage sur le dispositif rhétorique de l'ensemble. C'est ainsi qu'une candidate rate le mouvement d'une belle description gracquienne successivement « réaliste » et onirique pour avoir voulu abusivement y plaquer un troisième mouvement qui n'était en fait que la clause musicale, au bord du silence, du deuxième temps de la description, aboutissement de ce glissement du « référentiel » au « poétique », fréquent dans le récit gracquien.

Deux écueils à éviter qui sont souvent la conséquence de l'absence de prise en compte de l'unité du texte, dans le mouvement linéaire de l'explication : la **juxtaposition de remarques myopes, qui égalisent**, affadissent **la substance du texte** (lequel a aussi ses baisses de régime sur lesquelles il importe de ne pas renchérir par une paraphrase oiseuse...) ; maladresse souvent aggravée par une kyrielle monotone de « ici, il y a », « ensuite on voit ... ». **Il est important, pour pallier ce risque d'émiettement, de procéder à de courtes synthèses qui montrent que le candidat reste vigilant quant à la cohérence et à la progression de la séquence proposée** : elles assurent aussi une

respiration au rythme de l'explication linéaire, encourageant l'écoute...

Autre forme de maladresse, l'explication qui, regardant le texte de trop loin, ne propose aucun arrêt susceptible d'en éclairer tel ou tel détail particulièrement important de son fonctionnement. C'est ainsi que l'explication de *Colombine* passe sous silence « La rose au chapeau », magnifique touche picturale, illustration de cette économie de moyens de la description verlainienne, d'un pittoresque si suggestif pourtant. À éviter aussi ces explications qui, par souci d'empathie avec le texte ou d'autres raisons moins avouables, s'efforcent de mimer devant le jury le questionnement auquel s'est livré l'auteur : bien sûr Diderot s'interroge : « On n'entend rien à cette magie ! » ; mais s'il est bienvenu de signaler cette étonnante panne du flux de paroles qui accompagne en général l'enthousiasme de Diderot devant le tableau, il devient vite agaçant d'entendre le candidat jouer de la même perplexité, d'autant que Diderot, lui, finit par *trouver les mots pour le dire*...

Il importe aussi que **la conclusion**, trop souvent mécaniquement annoncée, **réponde nettement à sa fonction qui n'est pas de multiplier les points de synthèse, mais bien, sans redondance, de dresser un bilan des lignes de force du texte, sans trahir les attentes programmées dans l'introduction** ; surtout, puisqu'il s'agit d'une explication sur programme, il est impératif de **penser à l'économie générale de l'œuvre**, non seulement dans la situation du passage qui doit montrer une maîtrise aussi apéritive que claire du contexte, mais dans ce moment de bilan qui doit **s'interroger sur le devenir en aval des enjeux propres à la séquence proposée**. Sera-t-il encore question de ce peintre dans le prochain *Salon*, et les critères d'appréciation de Diderot seront-ils les mêmes ? La « belle folie » dont *Beams* nous fait le récit a-t-elle quelque chose à voir avec la « belle folie » que le poète dit avoir « refréné(e) » dans le poème liminaire de *Melancholia* ? Le songe de Théodore s'avèrera-t-il prophétique ? le jury apprécie la capacité du candidat à circuler avec aisance dans l'œuvre : l'introduction et la conclusion de l'explication sont l'occasion de problématiser une bonne connaissance de son programme, et au-delà de faire montre d'une culture littéraire qui pour un agrégatif ne saurait se réduire à de vagues souvenirs scolaires.

Quand la familiarité avec les œuvres du programme fait défaut

Cette familiarité que le jury est en droit d'exiger quand il s'agit d'une explication de texte sur programme s'est révélée trop souvent nettement insuffisante. Sans doute les agrégatifs de lettres classiques doivent affronter l'année de la préparation du concours des difficultés propres : de plus en plus nombreux sont ceux qui, grands commençants dans une langue ancienne, ou n'ayant suivi qu'un apprentissage modeste des langues anciennes dans le secondaire, doivent s'initier au redoutable (mais passionnant !) exercice du thème, et étudier des œuvres latines et grecques dont la difficulté est à la hauteur de l'intérêt ; ils disent à la « confession » avoir été dans l'impossibilité de consacrer tout le temps nécessaire à une lecture précise, informée des œuvres ; aussi bien l'agrégation est-elle un concours qui se prépare dès la première année de licence, et encore en amont sans doute, si l'on veut progressivement acquérir la connaissance des grandes œuvres qui constituent souvent le contexte incontournable des œuvres du programme, celui qui a présidé à leur naissance.

Le jury a d'abord été désagréablement surpris de la fréquence des contresens littéraux sur les œuvres qui témoignent justement d'une ignorance coupable de passages pourtant essentiels, dont la difficulté ou les ambiguïtés auraient dû être aplanies déjà dans le travail de

préparation. On a quelquefois eu l'impression que le candidat découvrait son texte pour la première fois, tant en était embarrassé le simple « déchiffrage » : ainsi d'un poème de *L'Olive* dont l'explication médiocre révèle finalement l'ignorance même de la signification du titre du recueil ! Des contresens de lecture, qu'on pourrait mettre au compte de l'émotion s'ils ne révélaient pas, outre un manque un peu inquiétant de bon sens, cette absence de familiarité avec l'œuvre que nous signalons : c'est ainsi qu'un candidat fait un contresens filé sur les *Pastorales et paysages* de Boucher, faute d'avoir compris, trompé par l'enthousiasme de Diderot, dont il ne perçoit pas d'emblée la tonalité secrètement ironique, combien ce dernier est agacé par la « galanterie romanesque », à la façon du vieux Fontenelle, de ces bergers et bergères de convention, par le succès remporté par le peintre du rococo auprès des « petits maîtres » - ce qui en fait pour le candidat un « peintre populaire »... Il ne voit pas, ce candidat, que Diderot s'empresse de s'inclure dans le camp de ceux qui, loin de partager l'admiration des mondains et des artistes pour le peintre, « n'en font nul cas » : clause dont l'agressivité aurait quand même pu, dû permettre, rétroactivement, de réévaluer la modalité enthousiaste du début du passage. C'est l'occasion de **rappeler aux candidats qu'ils devraient être plus attentifs aux effets de sens induits par la délimitation de la séquence proposée.** Un contresens en entraînant souvent un autre, le candidat devrait toujours s'assurer d'avoir compris la lettre du texte, surtout quand elle est complexe, et savoir que le jury voudra faire éclairer, durant l'entretien, les silences gênés ou les explications contournées. Mieux vaut alors, aussi sereinement que possible, revenir sur son erreur, relire le passage, au lieu d'essayer de noyer le jury, impassible, sous un déluge de « paroles inanes » comme aurait dit Claudel...

La familiarité avec l'œuvre inclut aussi, bien sûr, une connaissance correcte, d'abord de l'intertextualité interne et externe qui la « travaille », ensuite des enjeux esthétiques et idéologiques qui la sous-tendent. On souhaiterait d'abord faire cette remarque rassurante : les ouvrages que les candidats ont entre les mains offrent souvent de précieuses indications sur le contexte. C'était notamment le cas pour Du Bellay : souvent un rapide coup d'œil sur les poèmes italiens aurait permis de donner une « profondeur » à telle ou telle interprétation. Le jury attend une utilisation pertinente du paratexte, des sources, des reproductions, quand il y a lieu (c'était le cas avec les *Salons*). On peut cependant s'étonner, chez des agrégatifs de lettres classiques, de la rareté, voire de l'absence de toute convocation un peu ambitieuse de l'intertextualité antique : ne pas voir, par exemple, dans le sonnet LII de *L'Olive* le recours au modèle lucrétien interdisait d'être sensible à la dimension cosmologique du poème, source de sa dynamique propre. C'est tout l'univers de la fable et du mythe, dans sa richesse plastique et symbolique, dont est nourrie la poésie de ce recueil ! Comment accepter qu'une explication de la scène I de l'acte IV de *Venceslas*, récit du rêve de Théodore, ne s'appuie pas sur la riche tradition théâtrale du songe dans la tragédie, ne fasse aucune référence au songe de Pauline, ne souligne pas le traitement original qui en est fait, au plan de l'intérêt dramatique, puisque son effet d'annonce, la décapitation de Venceslas, sera de fait infirmé au V^e acte ?

Diderot, dont la nostalgie de l'antique inspire si souvent la verve critique, mais aussi Verlaine ont également souffert de ce travail médiocre sur l'intertextualité. Comment expliquer correctement le poème *Effet de nuit*, si l'on ignore tout de la poétique de l'eau-forte, et donc de sa transposition dans le « vers gravé », poétique célébrée par Verlaine à propos des *Tableaux parisiens* de Baudelaire, lui-même chantre des Eaux-Fortes de Meryon, de leur dramaturgie intime, aux couleurs du deuil solennel

de Paris ? Il y a là tout un « complexe », plastique, esthétique, poétique qu'un candidat qui prépare sérieusement son auteur ne pouvait pas, ne devait pas ignorer.

Les explications sur Diderot et Rotrou ont manqué aussi d'**une exploitation un peu ambitieuse des enjeux idéologiques et politiques des œuvres**. Diderot ne pratique pas la critique picturale comme un genre « séparé » : elle engage totalement sa vision du monde, politique, morale, philosophique : c'est ce qui donne au dialogisme de l'œuvre son accent propre, surtout pour nous qui lisons aujourd'hui les *Salons* comme nous lisons *Le neveu de Rameau* ou *La religieuse*. De la même façon, l'arrière-plan politique et idéologique des pièces de Rotrou – les questions, si débattues depuis le XVI^e siècle, de l'art de régner, de la vertu propre du Prince –, pourtant bien rappelé dans l'introduction de l'édition, a peu été mobilisé, sans doute parce qu'une lecture trop superficielle ne permet plus en temps limité de repérer, de se réapproprier d'une manière personnelle des informations que l'on n'a pas soumises à l'épreuve d'une lecture et relecture, plume à la main, des œuvres au cours de l'année.

La mobilisation des savoirs et des outils critiques

On n'étonnera pas un candidat à l'agrégation en rappelant que la mise en œuvre de l'explication d'un texte littéraire exige des savoirs et des compétences poétiques et rhétoriques.

Il s'agit d'abord, bien sûr, d'identifier correctement l'écriture générique du passage, étape indispensable si l'on veut poser de bonnes questions au texte. Or si le poème verlainien a bien sûr été, dans l'introduction, identifié dans sa structure strophique et métrique, l'explication qui suivait, dans sa progression, vers après vers, a été bien avare d'un commentaire susceptible d'articuler avec pertinence langage poétique et élaboration du sens. Dès lors, le fait essentiel de la prosodie verlainienne, ce conflit permanent entre le mètre et la syntaxe, qui fait de la césure un agent rythmique propre à oraliser le vers, à lui assurer un phrasé qui le « désécrit », l'arrache au logos, était largement ignoré. Peu de candidats ont été sensibles à cette signification que Julia Kristeva dans un essai injustement oublié, *La révolution poétique*, avait baptisée la *chora sémiotique*, c'est-à-dire ce que Valéry déjà appelait « le corps sous la voix », mise au service de ces effets de bercement, de *lallation*, d'une poésie toujours un peu orpheline. On ne peut malheureusement s'attarder sur Verlaine, tant ce poète, ce « primitif organisé », offre d'occasions de déplorer un manque de savoir prosodique : confusion de l'enjambement et du contre-enjambement, difficulté à repérer un rythme contre-accentuel – ce qui bien sûr affaiblit beaucoup le commentaire sur la discordance mètre/syntaxe –, non perception d'un vocalisme indifférencié, propice à sécréter la fameuse musique du « chétif trouvère », si propre à susciter cette jouissance de l'indéterminé, « meilleure que toute plénitude » ; acrobatie rythmique poussée à son comble dans *Colombine*, non sans humour : mélancolie et facétie faisant souvent bon ménage dans le poème verlainien, grande différence avec la mélancolie puissante et allégorique de Baudelaire... On ne demande pas, bien sûr, aux candidats d'avoir lu les ouvrages d'Henri Meschonnic sur le rythme – on ne leur en fait pas non plus interdiction...on aimerait bien au moins une fois qu'ils soient évoqués...–, mais il est certain que ne pas, tout simplement, apprécier combien la question du rythme, chez Verlaine, est inséparable de l'immersion d'une subjectivité dans le corps du poème, dit la crise de cette subjectivité, ne peut conduire à de très bonnes explications.

Le jury a déploré aussi que les explications sur Rotrou pâtissent de cette même insuffisance ou imprécision, s'agissant cette fois du langage dramatique et de la dramaturgie, d'autant que l'argument même de *Saint Genest*, par exemple, obligeait le candidat à être plus attentif encore à ces enjeux d'écriture : peu d'étudiants semblaient avoir lu l'excellente synthèse de Rousset sur « Le comédien vaincu par son rôle », dans *L'intérieur et l'extérieur*. Oublier que l'histoire d'Adrien est représentée, dans *Saint Genest*, devant un public présent et visible sur la scène et qui doit réagir, c'est oublier la moitié de la pièce. Un candidat n'a vu que deux personnages sur la scène, alors qu'il y en avait en réalité une bonne douzaine ! **Le lieu où se situe l'action, ce qu'est censé voir le spectateur n'a pas fait souvent l'objet d'un commentaire éclairant** : le candidat ne se pose pas la question de savoir ce qui est réalisable ou non sur une scène théâtrale réelle : la scène entre Antigone et Polynice sur les murailles a été expliquée comme si les murailles avaient la dimension d'une fortification réelle... **La présence silencieuse d'un tiers, les modalités de l'échange, tous ces éléments doivent nourrir le commentaire**. Il ne faut pas non plus oublier que l'absence de didascalies ne doit pas empêcher de se poser des questions : une candidate a ainsi oublié de préciser à quel point du texte le Hémon d'Antigone se tue de son épée, parce qu'aucune didascalie ne venait lui rappeler le problème : c'est oublier ce sur quoi insiste pourtant beaucoup Anne Ubersfeld, que le texte de théâtre est *déjà* matrice de représentation.

La maîtrise des notions de narratologie, à force sans doute de dilution dans les ouvrages de seconde main qui prennent, semble-t-il, dramatiquement le pas sur les essais fondateurs, ne paraît pas mieux assurée : les explications sur les récits de Gracq ont souvent été incertaines parce que les jeux de la voix narrative et de la perspective narrative n'ont pas été distingués, et à ne plus distinguer les instances, à passer sans coup férir de Gracq à Grange, de Grange au narrateur, c'est toute une dialectique subtile de la proximité et de la distance avec le héros qui échappe au candidat, et surtout l'ironie du narrateur envers le héros, ironie favorisée souvent par le discours indirect libre. Certes, on sait combien Gracq se méfie du jargon critique (« La théorie est grise... »), mais on peut craindre que ce ne soit pas toujours par empathie avec cette méfiance que les candidats se sont abstenus de faire montre de leur savoir en la matière...

Enfin, s'il ne faut jamais réduire l'explication de texte à l'inventaire de son fonctionnement grammatical, stylistique et rhétorique, avoir donc toujours le souci de *la forme-sens* du texte, on attend des candidats une plus grande sûreté dans l'identification et la désignation des catégories esthético-rhétoriques (registres, tons, niveaux de style).

Cette formidable « machine à combiner » qui constitue l'activité stylistique de Diderot demandait, outre un repérage fin des mécanismes de l'énonciation (métalepses, phénomènes d'interférences entre l'auteur et son lecteur qui font le plaisir du récit dans les romans du même auteur et qui font des *Salons* un texte qui s'écrit et se lit simultanément), une capacité à bien réagir à l'humour caricatural et jubilatoire qui accable le pauvre *Monsieur Pierre*, à la verve comique de ces « exécutions » que permet l'insolente liberté dont jouit le critique à l'ombre de « *l'ami Grimm* ». La diversité des tons est éblouissante dans les *Salons*, c'est justement celle de Vertumne, modèle métaphorique idéal dont Diderot voudrait s'inspirer : « une variété de styles qui répondît à la variété des pinceaux ». L'importance que Diderot accorde à la théorie du « moment » en peinture pouvait, devait être l'occasion de montrer qu'était maîtrisée la catégorie de *l'aptum*, héritée de Cicéron et de Quintilien, cette *convenance* si souvent sollicitée par Diderot quand il s'agit de féliciter ou de fustiger le peintre d'avoir accordé ou « désaccordé » composition, figures, accessoires. Il était aussi possible de faire un

usage plus ambitieux des catégories de la rhétorique dans les explications de *La Deffense et illustration de la langue française*, œuvre trop souvent abordée comme une prose purement informative, alors que la rhétorique du pamphlet, de l'exhortation, la belle énergie « guerrière » qui le portent, la richesse de ses métaphores en font un texte pleinement littéraire : ne pas faire un sort ambitieux à la rhétorique épideictique de *La Deffense* a condamné beaucoup de candidats à une paraphrase appauvrissante.

Les futurs candidats seraient aussi bien inspirés d'employer avec moins d'énergie des figures dont manifestement ils ne perçoivent pas correctement le sens : il est important de ne pas confondre *ekphrasis* (il n'y en a pas dans les recueils de Verlaine, qui transpose très librement telle ou telle gravure de Callot, tel ou tel tableau de Watteau) et *hypotypose* : la distinction s'imposait en particulier dans la description diderotienne du tableau, d'autant que le glissement de l'une à l'autre était souvent imposé par la nécessité même faite à Diderot de « mettre le tableau devant les yeux de son lecteur ». On ne voit pas trop non plus pourquoi cette avalanche d'*ethos*, d'*adunaton*, très cotés cette année à la bourse des valeurs rhétoriques... Le jury accueille ces mots avec beaucoup de sympathie à condition qu'ils ne soient pas distribués avec une générosité intempestive : là encore, c'est une question d'*aptum*, c'est-à-dire d'exacte adaptation du discours à la situation de parole.

De quelques dérives dans l'interprétation

C'est sans doute le résultat de cette familiarité insuffisante avec les œuvres, avec leur contexte historique, idéologique, culturel, avec aussi les modalités de leurs écritures respectives qui explique la pauvreté ou les contresens des interprétations d'ensemble, lesquels bien sûr ont gâté maints projets de lecture. Nous donnons ici un exemple de texte ainsi dénaturé ou pour le moins affadi.

La presque-île, p.112, 113 : La flânerie de Simon dans les ruelles de Kergrit. La candidate, avec une énergie d'autant plus accablante qu'elle avance à contresens, construit son projet de lecture autour d'une « tension » qu'elle s'efforce de déchiffrer, avec un sens étonnant de l'arbitraire, dans des notations les moins à même de la démontrer : Simon « avait envie de parler aux passants » : commentaire : il ne peut pas, puisqu'il « passe », donc, il y a tension... Le petit manoir breton « s'encastrait familièrement entre les maisons du village », donc, vu la dureté du verbe « encastrier », il y a « dysphorie »...etc. Bien sûr, rien alors n'est vu de l'essentiel, cet état de *vacance* du personnage, sensible à l'atmosphère de « luxure » annoncée plus haut dans le texte, disponible pour l'aventure du désir, pour consommer toutes ces femmes, « tout le peuple des femmes », un brin canaille... comme sait l'être le Frédéric de *L'éducation sentimentale* à ses heures... Bref, tout le contraire de ce qu'y a vu la candidate. Pourquoi un tel gâchis? L'explication faisait preuve de « méthode », remplissait son contrat, mais manifestement la candidate plaquait sur ce passage, sans discernement, une problématique certainement pertinente pour bien d'autres extraits, mais qui en l'occurrence passait complètement à côté de la spécificité des enjeux du texte qu'elle avait sous les yeux. On ne saurait trop recommander aux agrégatifs de faire montre de bon sens dans leur lecture du texte, quand ils en prennent connaissance, au moment du tirage, de se laisser aller d'abord à un accueil souple, sans œillères du passage proposé : les candidats doivent accepter la dure loi de l'épreuve, fructueuse si on la respecte : rien ne sera jamais substituable à la singularité du texte qu'ils auront à expliquer. La pertinence avec laquelle, dans l'entretien, ils réagissent, ou la qualité de

l'échange durant la « confession », montrent qu'ils sont à même d'éviter de tomber dans ces pièges.

Nous souhaiterions, une nouvelle fois, mettre les candidats en garde contre les ravages d'une surdétermination dans l'interprétation, quand elle est moins l'effet d'une heureuse complication du texte que d'une sorte de paresse ou d'impuissance à faire valoir avec ambition un premier niveau de sens qui pourrait très bien se suffire à soi-même, ou, en tout cas, qu'il ne s'agit pas d'étouffer sous une grille trop vite plaquée. Il n'est évidemment pas interdit de faire valoir la dimension spirituelle ou métatextuelle (gros succès de cette épithète, encore..) de tel sonnet de *L'Olive*, mais il est fâcheux que cela se fasse au détriment du poids de « réalité » figurale du poème, de sa chair, de ses « métaphores vives », de sa vraie poéticité.

Le danger peut être plus grand encore si l'on prête imprudemment à un texte des intentions que l'on tire de problématiques ou d'entrées qui se proposent une interprétation d'ensemble de l'œuvre, mais qui sont démenties ou tout simplement mises de côté dans l'extrait proposé. C'est ainsi que commentant *Effet de nuit*, une candidate croit pouvoir évoquer d'emblée la fabrication d'un paysage « pictural » : soit, mais elle le qualifie tout aussi vite d'« impressionniste », rabattant la notion de « fouillis » sur celle de « nuance », et s'engageant progressivement dans une lecture aveugle tout simplement à la réalité d'un poème qui entend rivaliser avec l'esthétique de l'eau-forte, son « mordant », trait essentiel de son « faire ».

Diderot dramaturge dans les *Salons* ? Oui, très souvent, quand il recompose, redistribue à sa convenance les figures, les accessoires, illustrant en effet cette analogie sans cesse tissée entre la *scène* et le *tableau*. Mais ce n'est pas pour autant que telle digression qui l'amène voluptueusement enivré aux pieds de sa *belle Sophie* doit se lire en termes de « drame bourgeois »... D'autant qu'il joue complaisamment, dans cette digression en forme de fantasme, le rôle d'un Assuérus qui aurait compris comment exploiter au mieux l'éros du pouvoir absolu... Ce n'est pas tout à fait, on le voit bien, le registre du *Fils naturel*, non plus que celui de *L'Accordée de village*...

Conclusion

Il est d'usage de terminer un rapport de ce genre en rappelant que **le jury d'agrégation est en droit d'exiger du candidat une langue correcte, une diction ferme, une tenue rhétorique du discours qui ne faiblit pas, de l'introduction à la conclusion, une juste aisance dans l'actio.** Ces qualités n'ont pas manqué aux étudiants dont les prestations ont été écoutées avec plaisir et appréciées. Et le plaisir est grand lorsqu'on entend des candidats, souvent très jeunes relever le défi d'une agrégation qui leur demande cet heureux équilibre dans la maîtrise de savoirs aussi ambitieux que divers. L'on voudrait simplement ajouter ces quelques remarques, à l'intention des futurs candidats : **quelque sévères que puissent leur paraître les constats dressés dans ce rapport – c'est aussi la loi du genre... –, qu'ils se persuadent que leur meilleur atout, pour une préparation efficace, est entre leurs mains : une lecture particulièrement active de leurs œuvres, qui les engage personnellement.** Qu'ils lisent, outre une bonne littérature, en mesure de les renseigner sur des contextes que souvent ils connaissent mal, quelques ouvrages critiques de première main. **L'on reste quand même surpris – c'est une impression générale maintenant : elle touche tous les concours littéraires, à l'écrit comme à l'oral – de la raréfaction des références aux**

grands ouvrages critiques, qu'il s'agisse des monographies, ou des essais généraux. L'on voit en revanche se multiplier des ouvrages de synthèse sur les œuvres du programme, dont nous ne mettons pas en cause la qualité ou l'intérêt, mais enfin, c'est aussi la loi du genre, qui dessinent, ce faisant, le profil d'étudiants en situation d'urgence, dociles à ingurgiter ces « pistes, entrées, problématiques » qu'on leur fournit généreusement ! Mais justement, *le chemin n'aura pas été parcouru*, et il s'ensuit souvent ce que, à la suite des collègues des années précédentes, nous avons dénoncé dans le présent rapport : une difficulté à identifier, à s'approprier la chose littéraire, deux opérations qui demandent du savoir, bien sûr, mais aussi de la sensibilité, du plaisir, de la curiosité : *Savoir, Saveur*, prendre ces deux mots au carrefour de leur étymologie, recommandait Barthes... On se contentera, parodiant Diderot apostrophant les peintres des *Salons*, de faire sien son slogan, en direction des candidats: « Lisez, relisez vos œuvres ! ».

EXPLICATION DE GRAMMAIRE
Rapport établi par Pierre LE GOFFIC
avec la collaboration de Marie-Laure ELALOUF et Annie KUYUMCUYAN

LISTE DES SUJETS PROPOSES

énonciation

la situation d'énonciation
les modalités d'énonciation ; phrases exclamatives et interrogatives
modalités d'énonciation et actes de langage
propos d'autrui dans le passage : classement formel et rôle textuel

catégories grammaticales, morphologie, groupes de mots

la détermination du nom, les déterminants du nom
 les déterminants définis, *un*
les expansions du nom
l'adjectif, les adjectifs qualificatifs, le groupe adjectival étendu
les pronoms, l'emploi des pronoms
 les pronoms personnels, les pronoms démonstratifs
 les pronoms compléments
me (m') et *mien*
les démonstratifs (hormis *c'est*)
masculin / féminin
les adverbes
les groupes prépositionnels
 pour ; de (de, d', du, des) et à (à, au)
les mots interrogatifs et exclamatifs

fonctions grammaticales

le sujet
la fonction objet
les attributs
les fonctions de l'adjectif
l'épithète
les compléments de lieu

analyse de la phrase

analyse syntaxique d'une phrase
la phrase sans verbe ; l'apposition et la phrase non verbale
les procédés d'anaphore
l'enchaînement des phrases
la coordination
les constructions détachées
l'apostrophe ; l'injonction et l'apostrophe
les constructions verbales ; syntaxe du verbe
valeurs et emplois de *être* ; *c'est*
le tour *c'est ... que ...*
la négation

subordination

les mots subordonnants

la subordination ; les subordonnées

les relatifs ; les relatives

verbe et temporalité

les temps ; les temps verbaux ; les temps composés ; imparfait et passé simple

l'expression du temps ; les temps du passé

les semi-auxiliaires

la diathèse passive ; les verbes au passif

temps et modes ; le subjonctif ; l'impératif

verbe et modalité

l'infinitif ; syntaxe de l'infinitif

les participes ; emploi et valeur des participes ; les formes en *-ant*

OBSERVATIONS

L'épreuve de grammaire est destinée à vérifier que le candidat a une connaissance réfléchie de la grammaire du français, et qu'il est capable de montrer comment cette grammaire est mise en œuvre dans un texte donné. C'est le lien entre ces deux aspects (cette confrontation entre la langue et un échantillon de discours) qui fait tout à la fois l'intérêt et la difficulté de l'épreuve.

Dans tous les cas, il est indispensable de commencer par un commentaire raisonné de la question posée : non pas seulement pour rappeler formellement la définition de quelques termes, mais pour sonder la question, en dégager les enjeux théoriques, en évaluer la portée par rapport au texte, avant de présenter et de justifier brièvement, parmi les options de traitement possibles, celle qu'on retient. Il en découle l'annonce du plan qui va être suivi, et qui doit être clair et cohérent (éviter les plans hétérogènes qui traitent certaines occurrences selon un niveau d'analyse et d'autres selon un autre, par exemple : pronoms sujets / pronoms compléments / formes toniques).

Pour la conduite de l'exposé, on se limitera à quelques points, sans reprendre ici tous les conseils et recommandations des rapports précédents, qui restent pleinement valables, ainsi que les indications bibliographiques. **Faut-il redire aussi qu'il faut avoir pratiqué l'exercice à quelques reprises dans l'année pour avoir une idée plus précise de ses procédures et de ses objectifs ?**

On rappellera que l'ensemble des occurrences doit être traité lorsque leur nombre est limité (une quinzaine semble un ordre de grandeur raisonnable). Au-delà, il s'agit plutôt d'opposer des emplois significatifs de chaque sous-catégorie sans nécessairement traiter de chaque occurrence particulière.

* **La connaissance des principaux termes grammaticaux est attendue**, comme aussi le maniement exact de verbes qui désignent de grandes opérations sémantico-référentielles : *référer*, *identifier*. Il ne faut utiliser que des termes dont on maîtrise pleinement la signification et éviter le recours à des termes d'allure technique comme *actualiser* ou *sécant* si l'on n'est pas à même d'en préciser le sens. Une *anaphore* en grammaire n'est pas une répétition.

En syntaxe, attention à bien marquer les emboîtements, jusqu'à la structure prédicative (sujet – verbe) qui est le centre organisateur, la cellule mère de la phrase : une relative fait (rigoureusement) partie d'un groupe nominal.

Peu de questions ont été posées sur la morphologie : attention néanmoins à ne pas ignorer complètement et systématiquement la morphologie de l'oral, qui existe pour elle-même (ne serait-ce

même que dans la lecture d'un texte écrit !), et dont les marques sont, comme on sait, assez profondément différentes de celles de l'écrit.

* **La question du lien entre le point de grammaire et le texte** (la confrontation évoquée ci-dessus) **mérite quelques commentaires** :

- D'une part, **les candidats ne doivent pas chercher systématiquement des prolongements stylistiques à la question de grammaire**. En faisant remonter l'emploi de tel ou tel ressort grammatical à une intention particulière de l'auteur, ils outrepassent (indépendamment de l'erreur qu'ils risquent de commettre) les limites de l'exposé de grammaire, en y intégrant des éléments qui ne lui appartiennent pas. Il est normal que certaines questions appellent un traitement tout à fait indépendant, « autarcique », de la grammaire : une question sur la préposition *à* ne conduira vraisemblablement qu'à l'examen d'un certain nombre d'occurrences qu'il faudra regrouper, analyser et commenter comme autant d'exemples disjoints, indépendants, réunis de façon contingente dans un même texte.

- Mais d'autre part, **le jury regrette souvent que certains candidats traitent la question de grammaire pour ainsi dire en marge du texte lui-même, comme un simple appendice**, comme si la grammaire relevait d'un ordre d'activité *sui generis*, sans lien avec l'écriture et la compréhension du texte. Il arrive même paradoxalement que leur explication comporte des éléments qui seraient bienvenus dans l'exposé de grammaire, mais qu'ils ne pensent pas à y inclure. Ce faisant, ils n'accordent pas à la grammaire sa place dans la production et la compréhension des textes : en dernière analyse, la grammaire sert à fabriquer du sens, soit directement (par les temps verbaux, les déterminants...) , soit en créant les structures formelles qui permettent au sens de se manifester, et qui en façonnent la présentation (ainsi pour les structures syntaxiques, la diathèse ou disposition des actants, les choix d'ordre des mots, ...).

De fait, **si l'on regarde la liste des questions posées, on constatera sans peine**, malgré leur libellé volontairement conventionnel qui semble les inscrire dans le champ restreint de « la grammaire pour la grammaire », **qu'il n'en est guère qui ne recouvrent des problèmes majeurs de l'écriture et de l'interprétation**.

Les questions sur la détermination, par exemple, sont au centre du problème de la référence, c'est-à-dire de ce que sont réellement les « objets » du texte : sans se contenter d'une distribution d'étiquettes, il est bon de se demander, très concrètement : quel est cet objet que construit dans le discours la séquence « déterminant + nom » ? est-il pour ainsi dire à portée de la main, identifiable, unique, visible ? est-ce une évocation sans référence actuelle ? une abstraction généralisante ? ... L'univers d'un poème de Verlaine, ou celui d'un commentaire de tableau de Diderot, se jouent souvent à partir des objets qui y sont considérés ou évoqués : il revient à la grammaire, non pas d'apprécier ou de commenter cet univers, mais de pointer en quoi et comment les déterminants, par leur fonctionnement, leur valeur, leur sémantique (il y a une sémantique des faits grammaticaux !), contribuent à le construire. La grammaire, sans sortir de son champ propre, ouvre ainsi la voie à d'autres commentaires, stylistiques ou littéraires, et à d'autres exercices.

La même chose est vraie, *mutatis mutandis*, concernant les temps verbaux, qui sont responsables par exemple de la construction d'une structure narrative. Au lieu de se contenter d'un commentaire stéréotypé et embarrassé sur les propriétés aspectuelles de tel ou tel temps, mieux vaut essayer de voir authentiquement quelle est la représentation que construisent les formes verbales et comment le temps 'avance' dans le texte : a-t-on, prototypiquement, une succession de passés simples, créateurs d'événements ? les imparfaits viennent-ils se 'poser' sur le dernier événement, comme le veut le

schéma canonique ? ou bien les temps employés nous obligent-ils à une reconstruction temporelle plus complexe ?

Le même propos pourrait être étendu à bien des questions sur les structures syntaxiques ou sur les fonctions grammaticales : c'est souvent à travers elles que passent bon nombre des grands choix de l'écriture, qui modèlent par avance l'interprétation. La fonction sujet, par exemple, par les choix qu'elle impose, par leur stabilité ou leur renouvellement au fil du texte, est intimement liée à celle du thème ('ce dont on parle') et à la progression informationnelle du texte ; elle recoupe la question de la diathèse (ou disposition des actants), ... Quant aux questions sur l'appareil de l'énonciation, leur pertinence au niveau général de la construction du texte est une évidence.

On voit combien il est donc important d'apprécier la portée de la question de grammaire par rapport au texte dans son ensemble : sans tomber dans un commentaire des intentions supposées de l'auteur ou de son style, il faut prendre la grammaire pour ce qu'elle est, en lui donnant sa part dans la construction du texte, et dans son interprétation par le récepteur.

C'est par là qu'on peut aussi apporter des éléments de décision à la question de savoir si la question de grammaire doit être traitée avant l'explication, ou après (comme font la majorité des candidats). Il est clair que, plus la question est susceptible de fournir une entrée dans le texte, plus il est judicieux de la traiter en premier (en n'oubliant pas de lire le texte au préalable) : il est *a priori* surprenant de traiter une question sur la situation d'énonciation d'un texte après l'avoir commenté, sachant à quel point la situation d'énonciation est par elle-même source naturelle de commentaire.

Une dernière remarque : il ne sert à rien de pourfendre d'un air entendu une « grammaire traditionnelle » convoquée pour les besoins de la cause et prudemment laissée dans le vague. Le recours à un trop commode bouc émissaire n'est souvent que le paravent d'une absence de véritable réflexion personnelle. Une 'tradition' en soi ne mérite ni excès d'honneur ni indignité, et la tradition visée est trop labile pour fournir des repères assurés. Une excellente grammaire comme celle de Riegel est 'traditionnelle' pour les uns, moderne pour les autres : elle bouscule avec respect certaines idées reçues.

Le jury espère que ces quelques remarques aideront les candidats à aborder d'une façon dynamique et enrichissante les faits de grammaire.

Bibliographie

La référence de base reste la *Grammaire méthodique du français* de Riegel *et al.* (PUF).

On peut compléter et diversifier les éclairages en utilisant par exemple *Le Bon Usage* de Grevisse (dans les éditions révisées par A. Goosse), *La grammaire d'aujourd'hui* d'Arrivé *et al.* (Flammarion), la *Grammaire de la Phrase Française* de Le Goffic (Hachette), le *Précis de grammaire pour examens et concours* de Maingueneau (Bordas), *Pour enseigner la grammaire* de R. Tommassone (Delagrave).

Des lectures complémentaires, en particulier sur des questions de linguistique textuelle, sont bienvenues. Il existe plusieurs collections universitaires qui proposent des titres intéressants (Ophrys, Armand Colin).

EXPLICATION D'UN TEXTE ANTÉRIEUR À 1500

Rapport établi par Catherine CROIZY-NAQUET

Cette année, le programme portait sur la branche 1 du *Roman de Renart* dans l'édition de Mario Roques, texte en vers de la seconde moitié du XII^e siècle composé par un auteur anonyme. Les explications concernaient des extraits de 25 à 30 vers. La moyenne de l'épreuve est de 8,48 soit presque un point de plus par rapport à la dernière session, ce qui est encourageant. La notation (avec le coefficient 5) s'est étendue sur toute l'échelle des notes qui pour 95 candidats, vont de 02 (une prestation) à 18 (deux prestations). 32 candidats ont obtenu une note égale ou supérieure à 10, soit presque un tiers des admissibles. Une trentaine de prestations sont notées entre 7 et 10, et 22 entre 5 et 6. L'échelle des notes montre que cette épreuve peut être très payante dès lors que l'on s'y prépare sérieusement.

La durée totale de l'épreuve est de 50 minutes, après deux heures de préparation. Ces 50 minutes se répartissent entre 35 minutes d'explication et 15 minutes d'entretien. Au cours de ces 35 minutes, le candidat lit et traduit le texte, puis en propose une explication détaillée. La prestation est notée dans son ensemble, le jury s'assurant, par la traduction, que le texte n'a pas posé de difficultés de compréhension. **Il convient de rappeler que l'explication du texte médiéval réclame les méthodes qui sont appliquées aux textes postérieurs à 1500, avec leurs étapes indispensables.**

L'introduction

Elle a pour rôle de situer rapidement, avec précision et clarté, le passage dans son contexte en fournissant tous les éléments nécessaires à l'intelligence de l'extrait : identification des principaux personnages, action replacée dans le cours du récit. **Elle doit donner également une problématique et une ligne directrice qui guident l'explication et lui donnent son sens.**

La lecture

Passage obligé, celle-ci ne doit pas effrayer les candidats. On n'exige pas une prononciation restituée, mais une lecture aussi fluide que possible, respectueuse de quelques principes élémentaires (la prononciation de *eus* pour *ux* par exemple), une lecture qui témoigne d'une bonne compréhension du passage, une attention au ton de l'extrait et à la vivacité des dialogues. **Pour le *Roman de Renart* formé sur le couplet d'octosyllabes à rimes plates, on attend le respect du mètre et des rimes.**

La traduction

La traduction repose sur la reprise des groupes de mots du texte, qui atteste son exactitude. Les éléments trop courts, comme les interjections, ou les phrases très brèves sans difficulté spécifique n'ont pas à être détachés. L'hésitation de certains candidats au moment de traduire rappelle que **la préparation de l'épreuve doit se faire tout au long de l'année et qu'il n'est pas possible d'improviser au moment de l'oral.** L'une des difficultés majeures était liée à la construction

syntactique qui demandait une identification précise des groupes sujet et objet et de la nature des subordonnées (la valeur de *que* en l'occurrence présentait quelques variables) et exigeait une traduction grammaticalement correcte en français. Le vocabulaire avec ses « faux amis » a pu désorienter quelques candidats. Les termes *sire* et *seigneur* par exemple ont parfois été maladroitement traduits : le premier est utilisé pour renvoyer au roi dans une adresse, le second, outre le sens de seigneur, peut prendre dans le texte, comme le mot *baron*, le sens de « mari ». Les fautes graves sont restées néanmoins rares et ont été le plus souvent corrigées lors de l'entretien. Le jury est à ce titre sensible à la capacité du candidat à rectifier sa traduction.

L'explication

En règle générale, le candidat choisit l'explication linéaire apte à révéler toutes les subtilités de l'extrait, sur le fond comme sur la forme. Le commentaire composé qui est l'autre démarche possible conduit le plus souvent à l'échec, faute d'un temps de préparation suffisamment long pour assurer la construction d'un commentaire synthétique évitant les généralités dénuées d'intérêt.

Énoncée en introduction, la problématique présentant les enjeux du texte et les axes de lecture clairement circonscrits constitue le socle de l'explication. Il arrive trop souvent qu'ils soient dilués voire oubliés au cours de l'explication, dénonçant ainsi leur caractère artificiel. Il convient par ailleurs de résister à l'application à un extrait donné d'interprétations plaquées à partir des cours, soit trop générales, soit trop abusives et à contre emploi. La prise en considération de la spécificité de l'extrait est un impératif majeur.

Une fois l'extrait caractérisé, l'établissement du mouvement du texte est une manière de mettre en valeur sa progression, s'il ne donne pas lieu à un émiettement en parties minuscules dépourvues de réelle signification. **Le plus souvent, les articulations logiques, le passage de la narration au dialogue, la répartition des voix à l'intérieur d'un dialogue suffisent à distinguer les différents moments et servent de cadre et de repères à l'explication.**

Dans un texte versifié comme le *Roman de Renart*, il importe de tenir compte de la forme, en prêtant attention aux rimes (est-il besoin de rappeler l'importance de la rime Renart/art ?), au rythme des vers, aux choix lexicaux, à l'absence de lien logique. Les remarques sur la ponctuation due à l'éditeur moderne ne sont en revanche guère pertinentes. Le vocabulaire nécessite également des éclaircissements : les champs lexicaux de la ruse, de la féodalité, de la courtoisie, tout comme les registres du roman courtois, de l'épique, du fabliau etc, font sens à des niveaux différents et déterminent la facture bien particulière du texte. Des définitions fermes sont en outre attendues s'agissant des termes et concepts utilisés (comique, ironie, humour, parodie, farce etc). **Le Roman de Renart demande en outre des connaissances sur l'ensemble du corpus renardien, puisque l'on sait que la branche 1 ajoutée après coup est nourrie d'intertextualité.** Comment expliquer n'importe quel extrait si l'on ignore l'acte fondateur qu'est le viol d'Hersent par Renart ? **Des connaissances sont nécessaires aussi en matière d'histoire et de droit médiéval pour comprendre les enjeux de la branche.** Il est difficile d'aborder le jugement de Renart sans avoir au préalable quelque idée sur les institutions médiévales, sur la manière dont est rendue la justice au XII^e siècle, sur la manière dont s'exerce le pouvoir royal etc.

La conclusion

Bien distincte du reste, sans pour autant imposer la formule bien maladroite « Pour conclure, je dirai que », la conclusion doit synthétiser, et non répéter, les idées essentielles que l'explication a permis de mettre en lumière à partir de la problématique posée et de l'axe de lecture adopté. À condition de ne pas résumer la suite du texte, elle gagne à s'ouvrir sur d'autres perspectives et à élargir la portée du propos.

L'entretien

Au cours de l'entretien de quinze minutes, il est demandé au candidat de corriger des erreurs de traduction puis d'approfondir ou de nuancer quelques éléments de son explication. Cet échange est un moment important, les réponses aux questions du jury pouvant entraîner une augmentation sensible de la note initialement prévue. Il convient donc que le candidat conserve quelque énergie pour cette ultime étape de l'épreuve.

EXPLICATION D'UN TEXTE LATIN

Rapport établi par Robert GAMON

Il peut sembler vain de rappeler, d'année en année, de rapport en rapport, les mêmes défauts de traduction et d'explication, de redonner les mêmes conseils, au risque de ne pas être entendu. Tragique fossé qui sépare les interrogateurs, avec leur modeste expérience, des agrégatifs forcément plus ou moins inexpérimentés ! Ce concours 2008 n'échappe pas à la règle. Néanmoins, s'il est vrai que de telles épreuves offrent l'occasion aux candidats de s'exercer de manière plus intense et plus décisive que dans leurs études précédentes, il faut espérer qu'ils puissent s'y préparer avec intelligence et efficacité, afin d'en anticiper la difficulté. Les propos qui vont suivre n'ont pas d'autre objet.

LES RÈGLES DE MÉTHODE ESSENTIELLES

Que le texte fasse ou non partie du programme, il convient de le présenter clairement.

L'introduction ne doit dire que ce qui est nécessaire à sa situation dans l'ensemble de l'œuvre et à la définition d'un axe de lecture, ou d'un centre d'intérêt qui ordonnera ensuite le commentaire. Éviter les généralités passe-partout qui ne servent à rien, et, surtout, ne pas prolonger outre mesure cette entrée en matière.

Quant au « plan » du texte – souvent indiqué avant la lecture, mais qui peut très bien l'être après – ce ne doit être en aucun cas un schéma-type plaqué artificiellement sur le texte : pas plus qu'en explication française, il n'est nécessaire de montrer systématiquement « une progression en trois mouvements »... la notion de « mouvement », au sens de partie d'un tout, relevant d'ailleurs plus de la musique que de la littérature ! Il s'agit plutôt de mettre en lumière l'unique mouvement propre au passage, lequel peut être, selon le cas, d'un seul tenant ou marqué par certaines ruptures. Respecter donc sa nature, et être conscient, en tout cas, de la relativité de tout découpage...vu que le texte proposé est le plus souvent un fragment découpé dans l'œuvre !

La lecture peut être expressive, mais sans excès. Si l'on se risque à l'accentuation tonique, celle-ci doit être exacte ; si l'on n'est pas sûr de soi, mieux vaut y renoncer ! De même pour la poésie, dont la prononciation rythmée serait bien sûr nécessaire pour en faire ressortir la musicalité ; mais celle-ci exige un véritable entraînement, et ne saurait s'improviser dans le cadre d'une épreuve de concours. On se bornera alors à marquer les élisions et les hiatus quand il y a lieu.

La traduction, exercice majeur, doit être la plus nette possible, c'est-à-dire à la fois près du texte, exprimée dans une langue correcte, et dépourvue d'hésitations. L'expression « mot à mot » est impropre : il s'agit de distinguer des groupes syntaxiques cohérents (le verbe et son adverbe, un substantif et son complément, un ablatif absolu...), mais limités ; non des propositions entières, encore moins toute une phrase ou tout un vers. Ne pas modifier l'ordre des mots dans la phrase, sauf nécessité absolue. **Donner, d'emblée, une seule traduction** : les candidats ont trop tendance à

pratiquer le repentir ou la double version...effet de flou commode pour masquer l'ignorance de telle construction, qu'il aurait fallu analyser avec méthode. Autre excès : une traduction trop rapide et trop élaborée, qui, pour paraître aisée dans un premier temps, ne permet pas au jury de suivre et exige donc, après coup, une vérification fastidieuse... parfois pleine de surprises ! À cette occasion, il faut être capable de justifier tel point de traduction, et notamment des formes grammaticales ou lexicales. Trop d'étudiants confondent encore futur de l'indicatif en *-am, es...* et subjonctif présent, les verbes *quaerere* et *queri*, *patere* et *pati*, les mots *somnium* et *somnus*, pour ne relever que quelques exemples.

Le commentaire, de préférence sous forme linéaire, vise à dégager l'intérêt littéraire du passage, qui peut être de divers ordres selon la nature du texte : plutôt discursif s'il s'agit d'histoire ou de philosophie, ludique avec la satire ou la comédie, véritablement poétique quand on appréhende l'épopée ou la veine lyrique. **Cette notion de genre, même si elle ne suffit pas à rendre compte de tout et doit être maniée avec les nuances appropriées, peut tout de même orienter utilement l'analyse.** On est souvent frappé d'entendre commenter un discours judiciaire, sans étude de la composition et des procédés rhétoriques ; un poème sans explication des images et de leur pouvoir d'évocation. À cet égard, il est nécessaire de distinguer les conventions du genre de ce qui fait l'originalité propre de l'œuvre ; seules des connaissances solides en histoire littéraire (consulter les manuels de Bayet ou Zehnacker-Fredouille), peuvent permettre d'aborder avec pertinence une telle variété de textes, avec la conscience de la spécificité de la littérature latine.

L'étude stylistique, indispensable pour rendre compte de la chair du texte, ne saurait se réduire à quelques remarques occasionnelles, si mécaniques qu'elles en deviennent dérisoires : de fait on sourit en entendant que telle assonance en -on « donne de la profondeur au vers », telle allitération en sifflantes « exprime l'inquiétude ou l'angoisse » ! Le relevé des effets rythmiques, musicaux, ainsi que de toutes les figures de style en général, doit être complété d'une interprétation à la fois précise et plausible, si l'on ne veut pas tomber dans l'artifice et la superficialité. Un minimum de sens littéraire – c'est tout de même le moins qu'on puisse exiger dans ce concours ! – est nécessaire pour ordonner tous ces éléments de détail et révéler leur effet d'ensemble.

Enfin, en poésie, **il est indispensable de savoir scander les principaux vers latins** : on s'étonne que tel ou tel candidat ne sache décomposer un pentamètre, qui est le plus simple de tous . D'autres agrégatifs, en revanche, intègrent intelligemment, et *sua sponte*, des remarques de métrique à leur commentaire, afin d'en tirer une valeur d'expression.

LES TEXTES HORS PROGRAMME

Il s'agissait cette année des *Satires* de Juvénal, du *Jugurtha* et du *Catilina* de Salluste, enfin des *Géorgiques* de Virgile. Si les deux récits de l'historien n'ont pas, en général, posé trop de difficultés de traduction aux candidats, il n'en a pas été de même pour les œuvres poétiques, comme le montrent les moyennes de l'épreuve : 8.7 pour Juvénal, 9.5 pour Salluste et 8.6 pour Virgile, soit quasiment un point de différence !

Certes, les *Satires* constituent un ouvrage parfois déroutant : le style de Juvénal est marqué par une certaine *brevitas*, un art de l'ellipse et de l'allusion, déjà expérimenté par les candidats à l'écrit ;

de plus les multiples références à la vie sociale de l'époque, sur un mode parfois scabreux, ne sont pas toujours claires pour un non spécialiste. Cependant les agrégatifs doivent se préparer à rencontrer de tels auteurs, même s'ils sont moins classiques que d'autres. L'attention à un texte d'un genre nouveau est une des qualités justement requises pour ce concours. Ainsi fallait-il considérer ces satires avec leur étrangeté culturelle, non à l'aune des idéologies modernes : par exemple, Juvénal peut bien critiquer les rapports entre clients et patrons, cela ne fait pas de lui un partisan de l'égalité sociale. Au demeurant, tout n'est pas inédit dans cette poésie moralisante, et on aurait aimé que certains commentaires fissent davantage cas des nombreux *loci*, comme l'opposition récurrente entre passé vertueux et présent décadent, dans les extraits proposés des satires IX et XI, par exemple. Avec un peu de jugement, bien des contresens pouvaient être évités concernant la position – pourtant rarement équivoque – de l'auteur, dont l'ironie et les sarcasmes ont bizarrement été très peu mis en valeur.

Mais si Juvénal pouvait déconcerter, on espérait que Virgile constituerait une valeur sûre. Il n'en fut pas toujours ainsi. Les notes obtenues, assez contrastées, témoignent que le grand poète classique est mal connu de certains et en tout cas peu fréquenté. C'est parfois la méthode de traduction elle-même qui est en cause : le regroupement des mots au même cas n'est pas effectué logiquement ; les coordinations qui séparent et relient les propositions ne sont pas prises en compte ; on ignore des phénomènes classiques de la syntaxe poétique, comme l'ellipse de la préposition *in* devant un complément circonstanciel à l'ablatif, interprété alors faussement comme un instrumental. Le tout aboutissant à des traductions souvent très approximatives, il devient difficile d'en faire un commentaire cohérent : comme pour ce passage fameux de la quatrième *Géorgique*, où le candidat n'a pas su distinguer la voix du « jardinier de Tarente » de celle du poète, ni voir le parallèle entre cette horticulture idyllique et la poésie. Sur des passages encore plus célèbres comme la visite d'Aristée chez Protée, on a été déçu de la pauvreté des analyses. Et pourtant, que d'invention, de couleur, de fantaisie, dans cette imagerie sensuelle et spectaculaire, qui a été un modèle pour nos poètes baroques !

Quelques mots sur Salluste, pour avoir été mieux traduit, n'a pas forcément été bien compris. C'est surtout la méconnaissance de l'histoire romaine et des institutions qui explique dans ce cas la faiblesse des commentaires. On ne peut pas donner de sens aux discours de tel tribun de la plèbe ou de Marius lui-même, dans *Jugurtha*, sans avoir une idée précise de la nature et du fonctionnement des magistratures, de la *nobilitas* et d'un *homo novus*, de la lutte entre *populares* et *optimates* ; sans comprendre même les allusions transhistoriques que fait Salluste à des personnages comme les Gracques ou César. **Nous ne saurions trop inviter les étudiants à considérer l'histoire de Rome comme le fond et le support nécessaire de sa littérature**, et donc à s'approprier, par exemple en faisant des fiches, les renseignements qu'ils trouveront dans les ouvrages *ad hoc* (précis de Bordet, de Le Glay ; *Civilisation* de Grimal...etc.). Les meilleurs commentaires ont été ceux qui, témoignant d'une culture solide, ont su l'utiliser pour faire ressortir la logique interne de ces récits historiques.

LES TEXTES AU PROGRAMME:

Une remarque préliminaire : si le jury peut se montrer indulgent pour les textes hors programme, découverts lors de l'épreuve, ses exigences sont forcément supérieures pour des œuvres censées avoir été étudiées. Toute « impasse » est rédhibitoire : on ne saurait improviser ou se contenter d'idées toutes faites ; il faut avoir travaillé !

L'épreuve a donné les moyennes suivantes : Ambroise 8.9 ; Properce 10.45 ; Cicéron 9.35 ; Térence 8.4.

Le *De officiis* de St-Ambroise semble avoir particulièrement souffert de désaffection. Certains candidats ont-ils estimé que, comme il était déjà au programme l'an dernier, il était inutile d'y revenir ? Fatal calcul qui s'est traduit par des chutes spectaculaires. La relative facilité de ce latin du IV^e siècle est trompeuse. Il faut être d'autant plus attentif aux constructions qu'elles sont parfois un peu lâches ; vérifier scrupuleusement le sens de certains mots en tenant compte du fait qu'ils expriment souvent des concepts chrétiens. D'une manière générale, les textes de l'Antiquité tardive exigent quelques connaissances spécifiques, liées à l'évolution de la culture. Un père de l'Église comme l'évêque de Milan nourrit son texte de références bibliques : il fallait retenir au moins les principales, grâce aux notes de l'édition des Belles-lettres : le Pentateuque, les Psaumes, le livre de Job, les Évangiles et les Épîtres apostoliques...et éviter de tout confondre, si possible ! Ce qui ne signifie pas qu'il fallait ignorer les liens avec une culture plus classique, en l'occurrence celle du traité cicéronien homonyme, dont les reprises textuelles ont rarement été mises en lumière, en dépit de leur évidence.

La « Monobiblos » de Properce, également proposée l'année précédente, fut l'objet du meilleur et du pire. Telle explication sut dégager le charme mystérieux de la vingtième élégie, sur le thème d'Hylas dont elle rappela les antécédents grecs, chez Théocrite et Apollonios de Rhodes ; la précision technique de l'analyse, jointe à une véritable sensibilité littéraire, permirent une lecture à la fois efficace et agréable de ce beau poème, même si la traduction était un peu loin du texte. À l'opposé, le jury a été agacé – et c'est un euphémisme – par le recours à des interprétations systématiques, chez nombre de candidats. La « méta-poétique » – i.e. : le discours interne sur la poésie – a fait fureur cette année ! Si cette lecture au second degré se justifie pour la neuvième élégie, elle est loin de s'imposer pour plusieurs autres. On touche là un point un peu délicat, qui relève de la maturité intellectuelle. On conçoit qu'un étudiant croie bien faire en reprenant la brillante théorie développée dans un cours universitaire ou un article récemment publié pour la circonstance... Mais il y faut un peu de discernement si l'on veut éviter le pédantisme de collège... et ses tics ! **Toute herméneutique réductrice devrait être considérée avec une certaine distance, particulièrement lorsqu'elle constitue une mode de la critique littéraire.** L'essence de la poésie n'est pas de parler d'elle-même, mais d'ouvrir sur des significations symboliques de plus en plus larges à mesure qu'on la scrute. A tout prendre, on préfère les degrés de la bonne vieille exégèse médiévale (*littera gesta docet ; quid credas allegoria ; moralis, quid agas ; quo tendas, anagogia*) aux pesantes théories actuelles qui transforment la littérature en un système fermé sur lui-même comme une boucle !

La prose judiciaire de Cicéron prête sans doute moins à de telles dérives. Mais ce n'était pas une raison pour aplatir le sens du *De signis*, dont les commentaires nous ont paru souvent un peu fades ! S'appuyer d'abord sur le classicisme de cette langue vouée à l'éloquence et qu'il faut traduire avec précision pour en faire ressortir les effets (*docere, delectare, movere*). Les procédés du discours

doivent absolument être commentés, c'est-à-dire non seulement relevés, mais mis en rapport avec l'intention et l'efficacité du discours. À l'échelle d'un fragment du réquisitoire, il s'agit surtout d'*elocutio* : par exemple les récits à hypotypose, les parallèles (comme celui de Verrès et de Marcellus), les divers *exempla*, l'usage consommé du pathétique...etc. En revanche on évitera les comparaisons inutiles et déplacées avec d'autres genres littéraires : le châtiment de Sopater par Verrès n'a vraiment rien, contrairement à ce qu'on a pu entendre, d'une tragédie grecque comme *Prométhée enchaîné* ! Au-delà de la pure rhétorique judiciaire, il est aussi nécessaire de prendre en compte les idées politiques et sociales du jeune orateur, né chevalier, et qui eut toujours une conception exigeante de la *nobilitas*, même si, en tant qu'*homo novus*, il accéda à la carrière des honneurs et appartint au parti sénatorial. **La charge contre le propréteur corrompu ne peut bien évidemment se lire dans l'ignorance des arrière-pensées et de l'engagement politique qui la sous-tendent.**

Enfin la pièce de Térence au programme était l'occasion de se frotter à un tout autre type de littérature, fondé sur l'oralité et la dramaturgie. Elle présentait sans doute moins de difficultés de traduction que les trois autres œuvres, comme l'indiquent nettement les résultats chiffrés. Il fallait se méfier tout de même de certains aspects grammaticaux : les formes archaïques contractées, les emplois du subjonctif dans les propositions indépendantes, certaines constructions peu classiques...Le jury a entendu plusieurs explications tout à fait convenables de *L'eunuque*. Mais les candidats n'ont pas toujours été sensibles au caractère particulier de ce théâtre, hérité de Ménandre et adapté à la société romaine cultivée du II^e siècle avant JC.

Pour donner leur vraie signification aux situations et péripéties théâtrales, il faut éviter de les réduire à la manipulation mécanique de structures théâtrales et de procédés dramaturgiques, en se ralliant trop docilement – là encore ! – à la myopie intellectuelle qui semble parfois tenir lieu, *aetate nostra*, de critique universitaire. **Il faudrait surtout montrer que cette comédie dite « de mœurs » a une fonction éminemment morale et même moraliste.** Le père de famille et ses deux fils immatures, le parasite et la courtisane, ne sont pas seulement les *personae* fonctionnelles de la fable ; on le voit dans certains monologues à l'allure un peu didactique, ils servent une réflexion sur les rapports familiaux et sociaux ; ils permettent aussi de définir des exigences éthiques, comme le montre bien le rôle éminent – et paradoxal – donné à la *meretrix* Thaïs. Cela n'exclut pas, bien sûr, les ressorts habituels du théâtre : comique de situation et de scène, coups de théâtre et quiproquos, qu'il convient d'étudier de la manière la plus classique, c'est-à-dire comme de simples moyens d'expression et sans les systématiser.

Les propos qui précèdent peuvent paraître exagérément critiques et souligner davantage les défauts que les qualités. On en conviendra, c'est la loi du genre, qui n'a d'ailleurs d'autre but que d'aider les nouveaux candidats. Le jury a eu l'occasion d'apprécier des prestations de qualité très diverse, insuffisantes, honorables ou brillantes selon les cas. Aujourd'hui comme hier, il lui revient de reconnaître les compétences de chacun, selon des critères objectifs : ainsi, tant qu'elle existera, l'agrégation récompensera toujours le travail le plus sérieux. Si l'on ose exprimer un regret, c'est peut-être de voir se perdre en partie le sens même de la langue latine : l'étude en commençant moins tôt, l'imprégnation est nécessairement moins forte. On ne parle pas du statut culturel du latin,

désormais très limité, dans la société française. Mais si cette langue ne peut plus constituer le fondement de la culture occidentale, comme aux temps classiques, du moins les *beati pauci* qui l'étudient encore peuvent essayer d'en retrouver la saveur à la manière des humanistes. **Traduire et expliquer du latin n'est pas qu'une question de technique, mais de *studium*, c'est-à-dire de goût, voire de passion !** Pour les encourager dans ce sens, nous proposons *in fine* aux futurs agrégatifs l'exemple d'un grand *amator* du latin – il est vrai qu'il en avait été nourri dès sa tendre enfance – en train de commenter Lucrèce (I, 33-40):

« Quand je rumine ce *rejjcit, pascit, inhians, molli, foveet medullas*...et cette noble *circunfusa*, mère du gentil *infusus*, j'ai desdain de ces menues pointes et allusions verballes qui nasquirent depuis. A ces bonnes gens, il ne fallait pas d'aiguë et subtile rencontre ; leur langage est tout plein et gros d'une vigueur naturelle et constante(...) Quand je voy ces braves formes de s'expliquer, si vifves, si profondes, je ne dicts pas que c'est bien dire, je dicts que c'est bien penser. C'est la gaillardise de l'imagination qui eslève et enfle ces parolles. » (Montaigne : *Essais*, III, 5 : « Sur des vers de Virgile »).

EXPLICATION D'UN TEXTE GREC

Rapport établi par Sylvie PERCEAU

La moyenne de l'épreuve d'explication d'un texte grec reste stable par rapport aux années précédentes : elle est de 9,6 pour l'explication d'un auteur hors programme (cette année, il s'agissait d'Homère, Xénophon et Lucien) et de 9,78 pour l'épreuve sur programme (11,7 pour Hésiode, 6,7 pour Euripide, 10,1 pour Isocrate et 10,8 pour Denys d'Halicarnasse). Si les notes s'échelonnent de 1 à 18, la majorité d'entre elles reste comprise entre 6 et 10.

Qu'il s'agisse de l'explication improvisée ou de l'épreuve sur programme, la démarche à suivre par le candidat reste la même. Le candidat dispose de 35 minutes pour faire son exposé. Après une rapide introduction, il procède à la lecture du passage, le traduit, puis il en présente un commentaire suivi d'une conclusion. Ensuite, le candidat est interrogé pendant 10 minutes par le membre du jury en charge de l'exercice et éventuellement par les autres. Or, bien souvent, l'une ou l'autre de ces étapes est négligée (voire oubliée...). Nous rappellerons donc, afin de faciliter la préparation des candidats, quelles sont les attentes du jury.

L'introduction est trop souvent indigente, en particulier pour les textes au programme que les candidats sont sensés bien connaître et qu'ils peuvent donc présenter de façon plus précise. Les candidats croient pouvoir se contenter d'une formule toute faite comme « ce passage se situe au moment où... ». Mais de quelle œuvre « ce passage » est-il tiré, quel en est l'auteur, à quel genre, époque ou courant l'œuvre appartient-elle ? Le jury n'en saura rien le plus souvent. Or **le candidat doit faire la preuve de sa capacité à fournir à son auditoire les informations nécessaires à la compréhension de l'explication qui sera proposée, avant d'annoncer la méthode adoptée pour mener son étude**. Pour les textes hors programme, on s'étonne que les candidats fassent si peu (ou si mauvais) usage du titre ou des indications fournis sur le bulletin de tirage, et dont une lecture attentive éviterait bien des erreurs.

La lecture du texte grec, qui en offre au jury la première approche en même temps qu'elle préfigure souvent les qualités d'un candidat, est souvent hésitante : il convient de s'entraîner à lire un texte sans buter sur les mots, afin d'en communiquer l'esprit à son auditoire. On n'oubliera pas en particulier de respecter le mouvement des propositions, de marquer les pauses, de faire entendre les aspirations, de montrer l'enchaînement des groupes de mots, par exemple en ne séparant pas un enclitique du mot qui le précède (en particulier dans la lecture du couple ...τε... καί qui pose trop souvent aux candidats un problème de lecture qui se répercute d'ailleurs dans la traduction).

La traduction, qui procède par groupes de mots, doit être **précise** (on traduira autant que possible tous les mots) et **exacte** : on veillera à respecter le temps des verbes, le nombre des noms, la valeur des particules, les nuances de sens des préfixes ou des prépositions. On s'attachera aussi à la

correction du français, sans s'interdire de rendre la familiarité, la préciosité ou l'élégance de la langue de tel auteur grec. Certains candidats, par la qualité de leur traduction, ont su faire goûter à leur auditoire la beauté particulière de tel passage d'Euripide ou l'ironie de tel texte de Lucien, la rigueur méthodologique d'un passage de Denys ou l'ampleur oratoire d'un extrait d'Isocrate.

Principales fautes constatées :

- La méconnaissance de la syntaxe des **verbes de perception** construits avec un participe, et plus généralement la syntaxe du participe dont l'usage est pourtant prépondérant dans la langue grecque : on attend des candidats qu'ils sachent reconnaître et traduire correctement un participe substantivé ou évaluer la nuance circonstancielle précise d'un participe apposé.
- Un **système hypothétique** mal identifié ou incorrectement traduit en français peut donner lieu à de graves contresens : il faut s'exercer à distinguer rapidement potentiel, éventuel ou irréel, y compris lorsque le mode utilisé est l'infinitif ou le participe. La méconnaissance des différences d'emploi des négations οὐκ et μή constitue souvent un handicap en la matière.
- La syntaxe du pronom αὐτός a souvent fait problème.
- La connaissance de la **syntaxe des cas** est parfois approximative, en particulier la différence entre datif et accusatif après certaines prépositions, et surtout, la valeur spécifique du génitif d'origine, ce qui a occasionné cette année encore de nombreux contresens.
- Le système des **coordinations** n'est pas toujours bien maîtrisé : outre de graves erreurs liées à la mauvaise distribution du couple ...τε... καί, on note des fautes fréquentes dans la compréhension du système ...μέν ... δέ, tantôt mal traduit (trop souvent on se contente de « d'une part..., d'autre part... », là où il faudrait traduire la nuance adversative), tantôt mal construit : on a relevé plusieurs graves erreurs de syntaxe liées à la mauvaise identification du système lui-même qui conduit par exemple à traduire, dans un passage narratif de Denys, ἡ μέν suivi d'un participe apposé comme s'il s'agissait d'un participe substantivé, alors qu'en repérant simplement la présence de ὁ δέ deux lignes plus bas, le candidat aurait évité un grave contresens. On rappellera qu'en principe, le couple ...μέν ... δέ permet de mettre en relation les mots qui précèdent immédiatement chacun des deux termes...
- Plus largement, bien des contresens seraient évités si l'on était plus attentif à l'**ordre des mots**, en particulier à la place des particules ou des adverbes (par exemple, (δίκαιον οὖν οὐχ ὑμᾶς ἔχειν, ne doit pas être confondu avec οὐ δίκαιον).

Le commentaire doit avant tout prendre en compte la **dimension littéraire du texte proposé**, quel que soit son objet. On ne saurait trop rappeler au candidat que **le commentaire doit être au service du texte dont il s'agit de mettre en évidence la singularité et les enjeux**. Pour ce faire, il convient d'étudier le texte dans sa totalité, en faisant converger une étude attentive de la langue (le lexique, mais aussi la grammaire et la syntaxe), du style (aussi bien les figures que le rythme, la prosodie et la métrique) et du sens. Sont donc à proscrire les « découpages » systématiques des textes en « trois mouvements », qui confinent parfois à l'absurdité, par exemple quand ces trois « parties » sont en fait trois répliques de longueur inégale qui s'enchaînent... Chaque texte a son organisation propre et le bon commentaire est celui qui sait faire percevoir cette respiration interne.

Est à proscrire aussi **la paraphrase linéaire** dont la fréquence cette année encore pose le problème de la méthode suivie. Trop souvent les candidats présentent, en effet, un commentaire linéaire purement descriptif, qui traîne en longueur, n'est porté par aucune ligne dynamique, et se révèle au final totalement déséquilibré : après s'être attardés trop longuement sur quelques lignes ou vers du début, les candidats en sont fréquemment réduits à survoler (et à paraphraser), faute de temps, la fin du texte (quand ils y parviennent), ou bien ils en négligent la partie centrale pour être sûrs de parvenir à la fin. On ne saurait trop rappeler aux candidats **les avantages du commentaire synthétique**, particulièrement fécond pour rendre compte de façon exhaustive et progressive des divers aspects d'un texte, et qui permet d'éviter les répétitions fastidieuses et les formules décourageantes, autant pour l'auditoire que pour le candidat, du type : « on a encore ici... » ou « on retrouve ici... ».

On oublie trop souvent aussi **la spécificité du texte à expliquer**, et l'on néglige en particulier de prendre en compte le genre auquel appartient l'œuvre d'où il est tiré : un extrait d'une œuvre dramatique ne s'explique pas comme un passage tiré d'une œuvre historique, un extrait de discours ne s'aborde pas comme un passage de poème didactique ! On ne peut en outre commenter un texte en vers comme un texte en prose. Or bien souvent les candidats, placés devant un extrait d'œuvre poétique, oublient tout simplement (quand ce n'est pas de l'ignorance) de s'intéresser à la métrique, au rythme ou à la place des mots dans le vers comme si l'étude des vers d'Euripide, d'Hésiode ou d'Homère différait dans son principe de l'étude des vers de Racine ou de Verlaine... **On attend d'un candidat à l'agrégation de lettres qu'il soit en mesure non seulement d'identifier sans problème et de scander un hexamètre dactylique ou un trimètre iambique, mais qu'il sache commenter l'usage particulier qu'en fait un poète ou un autre...** Commentant des vers d'Hésiode, tel candidat nous parle de la place d'un mot « au milieu » du vers, tel autre des « effets de rime », là où l'on attendrait une analyse précise du rythme de l'hexamètre, une étude des sonorités, ou encore une remarque sur l'emploi de vers formulaires ou le choix de formules homériques. Inversement, tel autre candidat, plus inspiré, a su montrer au jury comment une coupe ou un enjambement permettait de préciser le sens des vers étudiés ou comment le déroulement d'un hexamètre rendait particulièrement bien la solennité d'une évocation.

Le jury a été surpris aussi des confusions fréquentes entre auteur / narrateur / personnages / locuteur.

En ce qui concerne le type du texte à expliquer, on rappellera brièvement **quelques règles élémentaires** :

- expliquer un dialogue ne peut se faire sans prendre en compte la situation de communication (système énonciatif, statut des interlocuteurs, usage des déictiques, etc.).
- expliquer un texte narratif suppose d'identifier le narrateur, d'évaluer les techniques narratives mises en œuvre (usage des temps verbaux, des indices temporels ou des localisations, etc.).
- pour un texte descriptif, on analysera la façon dont s'y prend le narrateur pour composer un tableau, l'animer, le colorer, etc.

Ainsi, dans la scène de *teichoscopie* du prologue des *Phéniciennes*, on aurait attendu que le candidat fût attentif à l'alternance des déictiques qui signalent le jeu des regards et les gestes des interlocuteurs, ou encore l'emploi d'un futur qui préfigure l'enchaînement dramatique, ou inversement celui d'un présent ou d'un parfait qui figent tel personnage dans une posture caractéristique, ou encore le passage d'un singulier à un pluriel qui figure le moment précis où se déploie l'armée. De même, dans un discours rapporté au style direct par un messager, on aurait aimé que fussent perçus les procédés permettant de faire comprendre la distanciation critique du rapporteur face au discours rapporté, ou l'on aurait attendu quelques mots sur le talent de conteur dont témoigne Nestor dans *l'Odyssée*.

On mettra aussi les candidats en garde à la fois contre **les vues de l'esprit** (comme lorsqu'un candidat, se laissant emporter par ses associations d'idées, a fini par perdre complètement de vue le texte étudié) et contre une tendance encore trop largement répandue qui consiste à plaquer des **lieux communs hors sujet** sur les textes étudiés : lieux communs sur Socrate sans rapport avec le texte de Xénophon étudié, lieux communs sur la démocratie dès qu'est évoqué le personnage de Thésée, sur le *kairos* ou sur l'opposition *logos / ergon* quand on explique Isocrate, sur Denys et la « grécité de Rome ». On attend aussi des candidats la plus grande **rigueur dans l'usage des concepts ou des notions critiques** : pour se limiter à quelques exemples relevés cette année, la mode était à *l'ethos* du locuteur, au *locus amoenus* que l'on croyait reconnaître un peu partout, à la « valeur ornementale » attribuée aux adjectifs pour éviter d'avoir à les expliquer, aux hypotyposes repérées dans de simples descriptions ou aux euphémismes confondus avec les litotes... Quant à la coordination *καί* (dont l'usage est, rappelons-le, la norme en grec), elle a donné lieu à de surprenants commentaires : signe de « confusion » (*sic*) pour l'un, elle devenait pour d'autres un trait stylistique donnant lieu à un abondant commentaire sur l'équilibre de l'expression....

Enfin, on rappellera aux candidats qu'ils doivent conserver le sens de la réalité et éviter les aberrations : commentant un passage des *Histoires Vraies* de Lucien, tel candidat nous explique sans broncher que la baleine a avalé des lits et des meubles qui se retrouvent fort heureusement agencés dans son ventre... en chambre à coucher..., ou un autre, toujours à propos d'un passage de Lucien, ne relève pas le paradoxe de vieillards qui s'enivrent d'eau de source...

L'attention précise au texte, à son vocabulaire, à son rythme, aurait permis inversement de reconnaître l'humour ou l'ironie de tel passage de Lucien, d'étudier la dynamique d'une *ecphrasis* de Lucien, ou de remarquer, dans un dialogue où Xénophon met en scène Socrate, l'emploi récurrent de verbes caractéristiques de la démarche socratique comme *dialegesthai* ou *homologeîn*.

Pour les explications hors programme, on ne saurait trop rappeler aux candidats qu'il s'agit d'extraits d'œuvres de « grands auteurs » de la littérature grecque dont la fréquentation d'un manuel d'histoire littéraire pendant l'année de préparation devrait suffire à raviver le souvenir. Certaines **lacunes culturelles** pourraient aussi être comblées, au fil de l'année, par la lecture de manuels d'histoire et de civilisation grecques (il se trouve des candidats qui ignorent l'existence même du genre de *l'epitaphios*), ou de mythologie (afin d'éviter de surprenantes confusions, en particulier dans l'étude

de la *Théogonie*, ou dans le commentaire d'un extrait de *l'Odyssée* où le couple Clytemnestre/Égisthe semble inconnu du candidat).

L'entretien avec le jury constitue une étape essentielle de l'épreuve, qui peut permettre au candidat de corriger telle erreur de traduction, de revenir sur telle étourderie ou tel oubli, d'approfondir enfin tel ou tel aspect de son commentaire. Toute erreur corrigée spontanément est, ne l'oublions pas, effacée, et le jury apprécie un candidat capable de poursuivre sa réflexion ou de l'engager sur de nouvelles voies. En revanche, il convient d'éviter l'obstination ou l'entêtement de celui ou celle qui, persuadé d'avoir raison contre tous, oublie de simplement reconsidérer les préalables de certaines affirmations...

Pour finir, on rappellera quelques conseils apparemment élémentaires, mais pas toujours suivis, concernant **la prestation orale** des candidats :

- Il faut d'abord soigner son élocution : une voix inaudible, un débit trop rapide ou trop lent nuisent à la compréhension du candidat ou font peser le doute sur ses intentions.
- Il faut veiller à la correction du français, trop souvent malmené (syntaxe des temps, construction des verbes, etc.)
- On n'oubliera pas de regarder les membres du jury auquel on s'adresse, à chaque étape de son exposé.
- Dans le commentaire, on doit éviter le tic paresseux qui consiste à utiliser l'article « le » pour introduire un mot grec, par exemple : « le *teknon*... », « le *poioûmen*... » ou « le *kai*... montre que », mais il faut dire précisément « le substantif *teknon* » ou encore « l'emploi de la première personne du pluriel du verbe *poieîn* », ou « la coordination *kai* », comme on est en droit de l'attendre de futurs enseignants. Cette précision va de pair avec une révision des catégories grammaticales employées souvent n'importe comment par les candidats (on semble ignorer ce qu'est un pronom, un adjectif, un participe, etc.).

Précision dans l'expression, rigueur dans l'analyse, finesse et sensibilité dans l'interprétation sont à la fois les qualités que le jury a pu apprécier chez les candidats les meilleurs, et les qualités que les élèves sont en droit d'attendre de leurs futurs professeurs de lettres.

PROGRAMME 2009

Auteurs grecs

- Hésiode, Théogonie.
- Isocrate, Discours (CUF), tome 1 (Sur l'attelage, Trapézitique, Éginétique, À Démonicos, Contre les sophistes, Éloge d'Hélène, Busiris).
- Aristophane, Les Nuées.
- Justin, Apologie pour les chrétiens, I et II, éd. Ch. Munier, Paris, éd. du Cerf (Sources Chrétiennes 507), 2006.

Auteurs latins

- Térence, L'Eunuque.
- Cicéron, Discours (CUF), tome V, Seconde Action contre Verrès, livre IV, Les Œuvres d'art (De signis).
- Quinte-Curce, Histoires (CUF), tome II, livres VIII-X.
- Sidoine Apollinaire, Poèmes : Panégyriques (CUF), tome 1, Carmina I-VIII.

Auteurs français

- Adam le Bossu (Adam de la Halle), Le Jeu de la Feuillée, édition E. Langlois, Honoré - Champion (CFMA), Paris ; Le Jeu de Robin et Marion, édition E. Langlois, Honoré Champion (CFMA), Paris ; Jean Bodel, Le Jeu de saint Nicolas, édition A. Henry, Droz (TLF), Genève
- Bonaventure des Périers, Nouvelles récréations et joyeux devis, édition K. Kasprzyk, STFM, 1980.
- Théophile de Viau, Œuvres poétiques, édition G. Saba, Classiques Garnier, nouvelle édition, p. 1-346.
- Voltaire, Dictionnaire philosophique, édition R. Naves, Classiques Garnier, nouvelle édition.
- Victor Hugo, Hernani, Ruy Blas, Folio théâtre.
- Bernanos, Sous le soleil de Satan, Pocket, n° 4270.