



Concours du second degré

Rapport de jury

Concours : externe de l'AGREGATION

DE LETTRES CLASSIQUES

Session 2014

Rapport de jury présenté par :
François ROUDAUT, Président du jury

SOMMAIRE

Composition du jury	p. 3
Déroulement des épreuves	p. 4
Liste des ouvrages mis généralement à la disposition des candidats dans les salles de préparation	p. 5
Programmes de la session 2014	p. 6
Rapport du Président	p. 7
Épreuves écrites d'admissibilité	p. 8
Thème latin	p. 9
Thème grec	p. 17
Version latine	p. 22
Version grecque	p. 33
Dissertation française	p. 42
Épreuves orales d'admission	p. 57
Leçon	p. 58
Épreuve « Agir en fonctionnaire »	p. 64
Explication d'un texte français postérieur à 1500	p. 66
Épreuve de grammaire	p. 70
Explication d'un texte antérieur à 1500	p. 78
Explication d'un texte latin	p. 83
Explication d'un texte grec	p. 87
Programme de la session 2015	p. 91

COMPOSITION DU JURY

Président : François Roudaut, Professeur des Universités (Montpellier)

Vice-président : Martin Dufour, Inspecteur d'Académie-Inspecteur pédagogique régional (Paris)

Membres du jury :

Éléonore Andrieu, Maître de conférences (Université de Bordeaux)

Franck Baetens, Professeur en classes préparatoires (Académie de Lille)

David Bauduin, Inspecteur d'Académie-Inspecteur pédagogique régional (Académie d'Orléans-Tours)

Sandrine Berthelot, Professeur en classes préparatoires (Académie de Versailles)

Armelle Deschard, Maître de conférences (Université de Bordeaux)

Muriel Fazeuille, Professeur en classes préparatoires (Académie de Toulouse)

Michel Figuet, Inspecteur d'académie-Inspecteur pédagogique régional (Académie de Lyon)

Guillaume Flamerie de Lachapelle, Maître de conférences (Université de Bordeaux)

Marie Fontana-Viala, Professeur en classes préparatoires (Académie de Paris)

Isabelle Gassino, Maître de conférences (Université de Rouen)

Violaine Géraud, Professeur des Universités (Lyon)

Philippe Haugeard, Professeur des Universités (Orléans)

Hubert Heckmann, Maître de conférences (Université de Rouen)

Dimitri Kasprzyk, Maître de conférences (Université de Brest)

Florence Leca-Mercier, Maître de conférences (Université de Paris IV)

Sophie Lefay, Maître de conférences (Université d'Orléans)

Philippe Le Moigne, Maître de conférences (Université de Montpellier)

Marie-Laure Lepetit, Inspecteur général de l'Éducation nationale

Myriam Marrache-Gouraud, Maître de conférences (Université de Brest)

Jean-Michel Mondoloni, Professeur en classes préparatoires (Académie de Corse)

Élise Pavy-Guilbert, Maître de conférences (Université de Bordeaux)

Denis Pernot, Professeur des Universités (Paris XIII)

Thierry Revol, Professeur des Universités (Strasbourg)

DEROULEMENT DES EPREUVES

Épreuves écrites d'admissibilité :

1. Thème latin

Durée : 4 heures ; coefficient 6.

2. Thème grec

Durée : 4 heures ; coefficient 6.

3. Version latine

Durée : 4 heures ; coefficient 6.

4. Version grecque

Durée : 4 heures ; coefficient 6.

5. Dissertation française sur un sujet se rapportant à un programme d'œuvres

Durée : 7 heures ; coefficient 16.

Épreuves orales d'admission :

1. Épreuve en deux parties :

Durée de la préparation surveillée : 6 heures 30

Durée de l'épreuve : 1 heure 15

Coefficient : 11

Première partie : leçon portant sur les œuvres inscrites au programme, suivie d'un entretien avec le jury :

Durée de la leçon : 40 minutes maximum

Durée de l'entretien : 15 minutes maximum

Seconde partie : interrogation portant sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'Etat et de façon éthique et responsable », suivie d'un entretien avec le jury :

Durée de la présentation : 10 minutes maximum

Durée de l'entretien avec le jury : 10 minutes maximum

2. Explication d'un texte de français moderne tiré des œuvres au programme (textes postérieurs à 1500), suivi d'un exposé de grammaire portant sur le texte et d'un entretien avec le jury :

Durée de la préparation : 2 heures 30

Durée de l'épreuve : 1 heure (dont 45 minutes maximum pour l'explication de texte et l'exposé de grammaire, et 15 minutes maximum pour l'entretien avec le jury).

Coefficient : 9.

3. Explication d'un texte d'ancien ou de moyen français tiré de l'œuvre (ou des œuvres) au programme (texte antérieur à 1500), suivie d'un entretien avec le jury

Durée de la préparation : 2 heures.

Durée de l'épreuve : 50 minutes (dont 35 d'explication, au maximum, et 15 d'entretien, au maximum).

Coefficient : 5.

4. Explication d'un texte latin, suivie d'un entretien avec le jury :

Durée de la préparation : 2 heures.

Durée de l'épreuve : 50 minutes (dont 35 d'explication, au maximum, et 15 d'entretien, au maximum).

Coefficient : 8.

5. Explication d'un texte grec, suivie d'un entretien avec le jury :

Durée de la préparation : 2 heures.

Durée de l'épreuve : 50 minutes (dont 35 d'explication et 15 d'entretien).

Coefficient : 8.

S'agissant des épreuves orales de latin et de grec, le tirage au sort détermine pour chaque candidat laquelle sera passée sur programme, laquelle sera passée hors programme.

LISTE DES OUVRAGES MIS GÉNÉRALEMENT À LA DISPOSITION DES CANDIDATS DANS LES SALLES DE PRÉPARATION

Pour la leçon et les explications, les ouvrages jugés indispensables par le jury sont mis à la disposition des candidats ; la liste proposée ci-après (la mention des éditeurs a été omise) est indicative et présente globalement, sans les distinguer, les ouvrages mis à disposition d'une part pour la préparation de l'explication de texte et d'autre part pour celle de la leçon.

Atlas de la Rome antique.
Atlas du monde grec.
Bible de Jérusalem.
Dictionnaire Bailly.
Dictionnaire culturel de la Bible.
Dictionnaire de la Bible.
Dictionnaire de la langue française de Littré, 7 volumes.
Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine.
Dictionnaire de l'ancien français.
Dictionnaire de l'Antiquité.
Dictionnaire de poésie et de rhétorique de Morier.
Dictionnaire de rhétorique de Molinié.
Dictionnaire des lettres françaises, 5 volumes.
Dictionnaire du français classique.
Dictionnaire du moyen français.
Dictionnaire étymologique de la langue française.
Dictionnaire Gaffiot.
Dictionnaire Grand Robert.
Dictionnaire historique de la langue française, 2 volumes.
Dictionnaire Petit Robert 1 (noms communs).
Dictionnaire Petit Robert 2 (noms propres).
Éléments de métrique française de Mazaleyraat.
Gradus. Les procédés littéraires.
Grammaire grecque de Ragon et Dain.
Grammaire homérique.
Guide grec antique.
Guide romain antique.
Histoire de la littérature chrétienne ancienne grecque et latine, tome 1 : De Paul à Constantin.
Histoire de la littérature grecque de Saïd et Trédé.
Histoire générale de l'Empire romain, 3 volumes.
Histoire grecque de Glotz, 4 volumes.
Histoire grecque d'Orrieux et Schmitt.
Histoire romaine de Le Glay, Voisin et Le Bohec.
Institutions et citoyenneté de la Rome républicaine.
La civilisation de l'Occident médiéval.
La civilisation grecque à l'époque archaïque et classique.
La conquête romaine de Piganiol.
La littérature latine de Néraudau.
La République romaine.
La vie dans la Grèce classique.
La vie quotidienne à Rome.
La vie quotidienne en Grèce au siècle de Périclès.
Le métier de citoyen sous la Rome républicaine.
Le monde grec et l'Orient, 2 tomes.
Le siècle de Périclès.
L'Empire romain / Le Haut Empire.
L'Empire romain d'Albertini.
Les grandes dates de l'Antiquité de Delorme.

Les institutions grecques à l'époque classique de Mossé.
Littérature française, 9 volumes.
Littérature latine de Fredouille et Zehnacker.
Naissance de la chrétienté.
Précis de littérature grecque de J. de Romilly.
Rome à l'apogée de l'Empire de Carcopino.
Rome et la conquête du monde méditerranéen, 2 volumes.
Rome et l'intégration de l'Empire / Les structures de l'Empire romain.
Septuaginta, id est Vetus Testamentum graecum.
Syntaxe latine d'Ernout et Meillet.
Traité de métrique latine.

PROGRAMME DE LA SESSION 2014

Auteurs grecs :

- . Homère, *Iliade*, chant XXIV (CUF).
- . Sophocle, *Œdipe à Colone* (CUF).
- . Thucydide, *La guerre du Péloponnèse*, livre I (CUF).
- . Plutarque, *Vie d'Antoine* (CUF).

Auteurs latins :

- . Cicéron, *Correspondance*, t. 2 (CUF).
- . Virgile, *Les Géorgiques*, Livres III-IV (CUF).
- . Sénèque, *Œdipe* (CUF, éd. 2002).
- . Tertullien, *De pallio* (coll. Sources chrétiennes, 2007) et *De spectaculis* (coll. Sources chrétiennes, 1986).

Auteurs français :

- . Cycle de Guillaume d'Orange, *Couronnement de Louis*, éd. E. Langlois, CFMA, Champion classiques.
- . Jodelle, *Didon se sacrifiant*, éd. Jean-Claude Ternaux, Paris, Champion, Textes de la Renaissance, 2002.
- . Tristan L'Hermite, *Le Page disgracié*, éd. Jacques Prévost, Paris, Gallimard, coll. Folio classique.
- . Montesquieu, *Lettres persanes*, éd. Paul Vernière actualisée par Catherine Volpilhac-Augier, Paris, Le livre de poche (coll. « Bibliothèque classique »), 2005.
- . Stendhal, *Le Rouge et le noir*, éd. Anne-Marie Méninger, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1967.
- . Paul Éluard, *Capitale de la douleur, Poésie*/Gallimard, 1966.

RAPPORT DU PRESIDENT

Comme l'année dernière, le nombre des postes était fixé à 75. Il était de 60 en 2012, de 50 en 2011, de 46 en 2010, de 40 en 2009, 2008, 2007 et 2006, de 60 en 2005, de 53 en 2004 et de 62 en 2003.

Si l'on note cette année une légère diminution du nombre des inscrits (324 au lieu de 355 en 2013), on ne peut cependant que souligner une augmentation du nombre des présents : 195 au lieu de 185.

143 candidats ont été déclarés admissibles. La moyenne des candidats admissibles est de 9, 81 / 20, la barre d'admissibilité se trouvant cette année à 6,5 / 20. Elle est donc un peu plus élevée que les années précédentes.

La barre d'admission a été fixée à 8, 36 / 20 ; elle se trouvait à 8,27 l'année dernière. Il semble donc que la hausse du niveau général se confirme encore cette année. Le prouve également la moyenne des candidats admis : 10, 51 / 20, contre 10, 43 / 20 en 2013. La candidate classée première a obtenu une moyenne supérieure à 17 / 20, dépassant ainsi largement les « caciques » des années précédentes.

On remarquera que, comme dans les deux dernières sessions, les candidats les plus nombreux sont les professeurs certifiés : 155 inscrits, 86 présents et 58 admissibles, contre 93 étudiants inscrits, 78 présents et 56 admissibles. Sans doute cela est-il dû au fait, qui pourrait sembler paradoxal, que l'agrégation interne apparaît désormais comme plus sélective que le concours externe.

La profession tend à se féminiser fortement : 105 femmes admissibles pour 38 hommes, soit largement moins du tiers des admissibles.

L'oral est, comme on dit, extrêmement ouvert : tel candidat a été reçu alors qu'il était classé avant-dernier à l'issue de l'écrit.

Les notes s'étagent de 0,5 à 20. Le jury n'a pas hésité à attribuer parfois les notes de 19 et de 20, considérant que le niveau atteint par la copie ou par l'exercice oral était digne des plus grands éloges, et qu'il n'y avait pas lieu, dans un concours, de noter entre 6 et 12.

Les rapports qui sont présentés dans les pages suivantes doivent moins être lus comme des corrigés d'épreuves passées que comme des guides pour acquérir ou confirmer une méthode, au sens le plus général du terme. Une méthode et des connaissances, car si le concours a pour fonction d'évaluer des compétences disciplinaires, il doit permettre également de mesurer les capacités à transmettre un savoir : l'agrégation est un concours de recrutement de futurs enseignants. Ce point ne doit pas être oublié par les candidats qui doivent donc posséder, outre des connaissances, clarté dans la pensée ainsi que netteté et correction dans l'expression.

Il faut rappeler enfin que ce concours de la fonction publique est un concours national. Cela signifie que les convocations qui émanent de lui priment sur toute autre convocation (si le candidat est un étudiant) ou sur toute autre obligation de service (s'il s'agit d'un fonctionnaire). Trop d'instances de toutes natures agissent en donnant le sentiment qu'elles ont oublié cette règle.

ÉPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ

RAPPORT SUR LE THEME LATIN

établi par Guillaume FLAMERIE DE LACHAPELLE

avec le concours de Jean-Michel MONDOLONI

TEXTE DE L'ÉPREUVE

MANŒUVRES DE CATILINA ET D'ANTONIUS*

En apprenant la découverte du complot et la mort tragique de Lentulus, Catilina comprit aussitôt qu'Antonius se rangerait au parti du vainqueur, et il se repentit amèrement de n'avoir pas plus tôt préparé sa retraite. Au premier mouvement que fit l'armée consulaire, la désertion se mit dans le camp des rebelles ; quelques jours suffirent pour dissiper ce grand rassemblement qui de loin pouvait en imposer sur sa force véritable. Bientôt Catilina se trouva réduit à une troupe de trois à quatre mille hommes. C'était bien peu pour se frayer un passage au delà des Alpes, et pourtant c'était désormais sa seule ressource. Dans ce dessein, il décampe brusquement et précipite sa marche sur Pistoria, au travers des montagnes, se flattant de tromper la vigilance de Métellus Celer, qui l'attendait avec trois légions de l'autre côté de l'Apennin. Quelque soin qu'il prît pour dérober son mouvement, les déserteurs qu'il semait partout dans sa marche en avertirent le préteur, qui se porta aussitôt avec le gros de ses forces sur le point où Catilina espérait traverser les montagnes. En même temps l'armée d'Antonius s'avancait sur Fesulae, suivant dans sa marche la retraite de Catilina et l'enfermant ainsi dans les vallées dont les cols étaient occupés par Métellus. Après avoir pacifié Capoue, Sextius avait été envoyé avec un corps de troupes auprès d'Antonius pour aiguillonner son zèle plus que douteux. Le proconsul se disait malade de la goutte, et s'en était prévalu quelque temps pour tenir son armée dans l'immobilité ; mais l'arrivée de Sextius lui fit voir que ses lenteurs lui seraient imputées à crime, et il consentit à remettre le commandement de ses troupes à M. Pétréius, vieux soldat, loyal et rempli d'expérience.

Prosper MERIMEE

* Traduire le titre.

En vertu d'une sorte d'inversion des rôles, qui n'avait rien de concerté, les candidats de cette année se sont vu proposer, en thème grec, un texte lyrique écrit par un homme de guerre et, en thème latin, le récit de manœuvres militaires rédigé par un homme de lettres.

Les agrégatifs doivent donc maîtriser assez bien la syntaxe des deux langues anciennes pour traduire des textes narratifs aussi bien que des morceaux plus théoriques. Cela a-t-il été le cas en 2014 ?

En latin, les candidats ont semblé, dans l'ensemble, un peu moins à l'aise que leurs prédécesseurs de 2013, puisque, contrairement à l'année dernière, les notes de 18 et de 19 n'ont pas été attribuées. Il reste que près de trente copies ont obtenu une note égale ou supérieure à 14, qui récompense un travail sérieux et régulier. À l'inverse, le quart des copies se situe à 5 ou en dessous : la plupart étaient inachevées, mais la partie rédigée suffisait à montrer que les connaissances grammaticales et syntaxiques étaient de toute façon bien insuffisantes.

La moyenne s'établit à 8,74 sur 20 : elle est donc proche de celles des dernières sessions.

Commençons par deux considérations formelles déjà présentes dans le rapport de 2013, mais qui ont visiblement échappé à plusieurs postulants :

- en premier lieu, les correcteurs tiennent compte de la présentation générale : il convient de soigner son écriture et d'utiliser une ligne sur deux seulement. C'est le moins qu'on puisse attendre de futurs enseignants, qui devront eux-mêmes apprendre à leurs élèves à présenter des copies aérées et agréables à parcourir.
- en second lieu, les graphies *ij* et *u/v* sont acceptées indifféremment.

Au-delà de sa valeur littéraire et historique, cet extrait permettait d'apprécier les connaissances grammaticales des candidats sur des points théoriquement bien connus, comme les compléments circonstanciels de lieu et de temps ou l'usage du réfléchi. Il contenait en outre un bon échantillon des propositions subordonnées. Insistons ici sur un point : le jury n'entendait nullement plonger les candidats dans des abîmes de perplexité. La connaissance élémentaire des règles générales suffisait, car notre souhait – est-il besoin de le préciser ? – n'est jamais de « piéger » le candidat, mais simplement de vérifier la maîtrise de quelques aspects fondamentaux de la grammaire et de la syntaxe du latin.

En ce qui concerne l'intelligence du texte, le récit, simple et direct, ne contenait guère de difficultés ; le jury a du reste accepté parfois plusieurs interprétations du moment qu'elles étaient raisonnables.

Enfin, le cadre historique devait rassurer les candidats : aucune transposition lexicale à effectuer, pas de notion morale ou politique étrangère à l'Antiquité. L'événement, pouvait-on supposer, était bien connu. De fait, ce n'est pas le vocabulaire ou le cadre historique qui ont déconcerté les candidats, à quelques exceptions près. Il faut signaler, par exemple, que, pour un nombre non négligeable de candidats, Catilina a été le premier surpris de l'existence d'une conjuration en 63 ; d'autres ont confondu Caius Antonius avec le triumvir Marc-Antoine. Un candidat, à défaut de prendre le Pirée pour un homme, a vu dans l'Apennin un cours d'eau et un autre a compris que le « prêteur », était un « prêteur » (*fenenerator*) : il est vrai que Catilina avait de grosses dettes... Que dire finalement de ces trois candidats qui ont rendu M. Pétréius par *ille Petreius* : ont-ils cru que M. était une abréviation de « Monsieur » ?

À la vérité, les fautes les plus préjudiciables ont un caractère décourageant, non seulement parce qu'elles trahissent des lacunes morphologiques et grammaticales préoccupantes, mais aussi parce qu'elles prouvent que les recommandations fournies chaque année par le jury dans son rapport sont largement négligées.

Avant d'en venir au texte de Mérimée, ont été rassemblées ici les fautes les plus fréquentes et les plus pénalisantes, susceptibles de revenir quel que soit le sujet :

a. Morphologie :

- verbale : le jury a rencontré, une fois encore, de nombreuses formes surcomposées pour traduire une voix passive (**ductus fuit* au lieu de *ductus est* ; **apertam fuisse* au lieu de *apertam esse*, par exemple).

Trop répandue est la confusion régnant sur la voix de l'infinitif futur (le tour en *-urum esse* étant pris pour un passif). Les tentatives de conjuguer au passif des verbes intransitifs (*pereo, intereo, aduenio*) ont été tout aussi désastreuses pour ceux qui s'y sont essayés. Rappelons qu'en règle générale, seul le passif impersonnel se rencontre pour ce type de verbes.

- nominale : des candidats ont oublié que l'accusatif neutre des substantifs de la 3^e déclinaison (par ex. *agmen*) était identique au nominatif ; nombreuses ont été les confusions entre les déclinaisons de *uir* et de *uis*.

- adjectivale : l'ablatif singulier, mais aussi le datif singulier des adjectifs parissyllabiques de la 2^e classe (type *fortis*, -e) ont déconcerté les candidats : les obstacles sont pourtant faciles à surmonter si l'on veut bien se donner la peine d'apprendre une fois pour toutes les règles d'emploi, commodément résumées dans de nombreuses grammaires.

Il faut s'assurer aussi que les comparatifs ou les superlatifs qu'on s'apprête à employer sont bien attestés dans le dictionnaire de Gaffiot : *dubius*, par exemple, n'a pas de superlatif synthétique ; il fallait donc recourir à l'adverbe *maxime*.

- pronominale : les pronoms ont donné lieu à moins d'erreurs (mais cependant plusieurs datifs singuliers en *eo ou *eae pour *is*, *ea*, *id*) que l'année dernière, soit que les candidats fussent plus attentifs, soit que le texte de cette année fût moins fourni dans ce domaine.

b. Grammaire :

- l'usage des compléments circonstanciels de temps et de lieu n'est pas toujours assimilé.

Pour les compléments circonstanciels de lieu, il y a eu trop souvent des noms de ville précédés de la préposition *in*. Plus généralement, les adverbes de lieu semblent interchangeables dans l'esprit des candidats : « qu'il semait partout » a été fréquemment rendu par *undique*, qui n'était pas adéquat ; *ubi* a été utilisé presque systématiquement pour rendre « où », même quand il s'agissait à l'évidence de la question *quo* ou de la question *qua*.

Quant aux compléments circonstanciels de temps, les candidats ont tendance à employer l'accusatif dès qu'une durée est exprimée, sans faire la distinction entre les questions *quanto tempore* ? (« en combien de temps », qui requiert l'ablatif) et *quamdiu* ? (« pendant combien de temps », qui requiert l'accusatif, avec ou sans *per*).

- l'accord du pronom relatif semble entouré de ténèbres impénétrables pour certains candidats : il obéit pourtant le plus souvent aux mêmes règles qu'en français, à savoir un accord en genre et en nombre avec son antécédent, et un cas dépendant de la fonction qu'il occupe à l'intérieur de la proposition subordonnée relative.

- les confusions entre réfléchis et non-réfléchis ont été aussi nombreuses que l'année précédente. Là encore, il suffit pourtant d'appliquer mécaniquement les règles appropriées.

c. Syntaxe :

- quand ils veulent employer une proposition subordonnée infinitive, les candidats tendent à décaler le tour français en oubliant que l'expression du sujet est obligatoire en latin (« Il se disait malade » = *Dicebat se aegrum esse*).

- les règles relatives à la concordance des temps sont fréquemment bafouées. Ainsi, dans la phrase « Sextius avait été envoyé avec un corps de troupes auprès d'Antonius pour aiguillonner [...] », on pouvait fort bien rendre les deux derniers mots par une proposition subordonnée exprimant le but, mais il fallait alors mettre celle-ci au subjonctif imparfait, puisque le verbe de la principale indique clairement un contexte passé (« avait été envoyé »). Cette faute procède-t-elle de la désuétude en laquelle est tombé le subjonctif imparfait en français ? Cela est probable, si bien que le candidat devra

être très vigilant, et ne pas se contenter de transposer mentalement « pour aiguillonner » = « pour qu'il aiguillonne » = *ut stimulet* ; il fallait ici *ut stimulet*.

- les verbes transitifs doivent être construits avec un complément d'objet direct exprimé, à moins que le dictionnaire de Gaffiot n'indique clairement qu'un emploi intransitif se rencontre dans des textes classiques. *Expectare*, par exemple, devait recevoir un C.O.D.

d. Mots de liaison

L'habitude, en thème latin, est de coordonner deux phrases ou deux propositions indépendantes et non de les juxtaposer. Les candidats auront donc intérêt, dès la première lecture du texte, à inscrire sur le texte du sujet, au crayon à papier, des conjonctions comme *sed*, *enim*, *autem*... pour lier les phrases les unes aux autres. Un relatif de liaison fera aussi bien l'affaire. En revanche, il ne faut pas placer de mot de liaison au début du texte, puisqu'on ignore ce qui précède.

Les candidats de la session 2015 qui tiendront compte de ces quelques brèves observations en retireront certainement un profit inversement proportionnel à leur longueur.

Entrons à présent, suivant l'usage établi, dans le détail du texte.

Titre. *Manœuvres de Catilina et d'Antonius*

Quelques candidats, sans doute impatients d'en découdre avec les difficultés qu'offrait Mérimée lui-même, ont négligé de traduire le titre... Funeste et coûteuse distraction !

D'autres ont compris le terme « manœuvres » au sens de « manigances » : si cette interprétation pouvait s'appliquer, à la rigueur, à Antonius, personnage trouble et tortueux, qui joue de sa goutte pour rester oisif, l'heure n'est plus pour Catilina au complot, mais à l'action. « Manœuvres » devait donc se comprendre dans son sens propre. Il n'y avait pas de terme latin correspondant exactement, de sorte que les candidats avaient tout intérêt à choisir la proposition interrogative indirecte, de préférence à la tournure *de* + ablatif, qu'on réservera à un exposé général portant sur un thème particulier. On pouvait utiliser un adverbe interrogatif de lieu, comme *quo* ou *qua*, voire les deux (cf. par ex. Cic., *Att.*, IX, 6, 1).

Le verbe devait se mettre au parfait, puisque le texte évoque des événements révolus. Évidemment, il convenait alors d'user du subjonctif.

Phrase 1. *En apprenant la découverte du complot et la mort tragique de Lentulus, Catilina comprit aussitôt qu'Antonius se rangerait au parti du vainqueur, et il se repentit amèrement de n'avoir pas plus tôt préparé sa retraite.*

Le jury a accepté de très nombreuses tournures pour rendre « en apprenant que » : *postquam*, *cum*, *ubi*, etc. L'usage d'un ablatif absolu était possible, mais entraînait des difficultés qui ont égaré plusieurs candidats.

L'adjectif « tragique » ne pouvait guère se rendre par *tragicus*, qui ne s'emploie pas de façon figurée, ni par *luctuosus*, qui était pléonastique.

On ne comprend pas pourquoi certains candidats se sont crus obligés de décliner l'identité complète des trois personnages dont il est question (par ex. *Lucius Sergius Catilina*), ce qui les a amenés du reste parfois à des anachronismes graves.

Plus gênant sans doute : un nombre considérable de candidats, à cause d'une lecture trop rapide ou par crainte de se lancer dans des constructions trop complexes, ont été tentés de simplifier abusivement le texte, ce qui aboutit finalement à de vrais contre-sens : « en apprenant qu'il y avait eu un complot » (*Postquam cognouit coniurationem fuisse*), ou bien « il se repentit de n'avoir pas fui plus tôt » (*Paenituit se non prius fugisse*).

Le verbe *paenituit*, enfin, a souvent été construit de façon fautive ; les pronoms réfléchis et non-réfléchis, en particulier, ont été employés à mauvais escient dans bon nombre de copies.

Phrase 2. *Au premier mouvement que fit l'armée consulaire, la désertion se mit dans le camp des rebelles ; quelques jours suffirent pour dissiper ce grand rassemblement qui de loin pouvait en imposer sur sa force véritable.*

Les calques *primo motu...* ou *ad primum motum...* étaient plus que maladroits ; une proposition circonstancielle s'imposait ici.

Sur le plan lexical, le terme *impetus* était trop fort pour rendre simplement un « mouvement ». Concernant l'expression « armée consulaire », des candidats, se fondant sur le dictionnaire de Gaffiot, n'ont pas retenu l'adjectif *consularis*, pourtant classique (par ex. Cic., *II Verr.*, III, 177), et ont recouru au substantif *consul*, ce qui a été accepté – même si, en réalité, Antonius est alors proconsul. En revanche, le pluriel *consules* a été sanctionné, les candidats devant savoir qu'en principe les deux consuls ne sont pas placés à la tête de la même armée.

Il était maladroit de faire d'un substantif signifiant « désertion » (*desertio* ou, pire, *derelictio*) le sujet de « se mit », et la même remarque vaut pour le segment « quelques jours suffirent ». Pour le camp, a été admise aussi bien l'acception spatiale (« le campement ») que politique (« le parti »). Quant aux « rebelles », le plus judicieux était sans doute d'employer le substantif *hostis*, comme le fit Cicéron lui-même contre Catilina, puis contre Marc-Antoine ; *rebelles*, en revanche, n'est pas classique.

Le verbe « imposer » a posé des problèmes ; il n'était certes pas facile à rendre. On pouvait le comprendre dans les sens classiques de « commander le respect, la crainte » ou bien plutôt de « faire illusion » (Littré).

Phrase 4. *Bientôt Catilina se trouva réduit à une troupe de trois à quatre mille hommes.*

Dans un récit au passé, *breui tempore* est plus classique que *mox* pour rendre notre « bientôt ».

Le calque était dangereux, car le texte français contenait une sorte de brachylogie : « Catilina se trouva réduit <à commander> une troupe de trois à quatre mille hommes », ou bien « <Les forces de> Catilina se trouvèrent réduites à une troupe de trois à quatre mille hommes ». Une fois ce péril écarté, il ne restait plus aux candidats qu'à éviter les difficultés relatives à l'expression des grands nombres, qui se trouvaient déjà dans le thème de l'année dernière... mais qui ont une fois encore causé de graves dégâts. Rappelons que le latin dit : « de trois à quatre milliers d'hommes », avec « hommes » au génitif pluriel.

Beaucoup de candidats ont écrit *duo aut tria milia*, au lieu des trois à quatre mille dont parlait Mérimée : on ne sait pourquoi.

Phrase 5. *C'était bien peu pour se frayer un passage au delà des Alpes, et pourtant c'était désormais sa seule ressource.*

Il convenait de rester simple pour rendre « se frayer un passage » : une traduction comme *uiam munire* n'était pas de mise, puisqu'elle désigne classiquement la construction d'une route, et non pas simplement le passage par un point donné.

Le groupe « sa seule ressource » pouvait raisonnablement se comprendre de deux façons : les troupes dont Catilina dispose, ou bien le passage au-delà des Alpes. Les deux interprétations ont donc été acceptées.

En revanche, le premier « C' » ne pouvait renvoyer qu'à la troupe de « trois à quatre mille hommes ».

Il fallait enfin rendre le possessif dans « **sa** seule ressource », et prendre garde au fait qu'il ne pouvait s'agir que d'un non-réfléchi.

Phrase 6. *Dans ce dessein, il décampe brusquement et précipite sa marche sur Pistoria, au travers des montagnes, se flattant de tromper la vigilance de Métellus Celer, qui l'attendait avec trois légions de l'autre côté de l'Apennin.*

Deux verbes sont au présent de narration en français ; il était tout à fait possible (et souhaitable) de conserver ce temps en latin. L'infinitif de narration a également été admis.

Le verbe « se flattant » a été compris de plusieurs façons : l'idée que Catilina « se vante » est bien évidemment à écarter. Le sens était plus classique : « aimer à croire », ou bien « s'entretenir d'une espérance » (Littré). Une formule comme *in eam spem uenire* (Caes., *Ciu.*, I, 72) ou même simplement *sperare* pouvait suffire.

La proposition relative « qui l'attendait » introduit vraisemblablement une remarque de Mérimée lui-même : il n'était donc pas nécessaire de mettre le verbe au subjonctif, comme dans le cas d'un discours indirect.

Beaucoup de candidats n'ont pas traduit la préposition « avec » : peut-être avaient-ils en tête la règle de grammaire permettant d'omettre *cum* pour désigner des troupes qui accompagnent un chef, mais les circonstances dans lesquelles s'emploie ce tour sont assez restreintes (voir Ernout-Thomas, § 109 : il faut une idée de mouvement ; de toute façon, l'adjectif numéral fait perdre à l'expression son caractère formulaire).

Phrase 7. *Quelque soin qu'il prît pour dérober son mouvement, les déserteurs qu'il semait partout dans sa marche en avertirent le préteur, qui se porta aussitôt avec le gros de ses forces sur le point où Catilina espérait traverser les montagnes.*

Cette phrase et la suivante ont révélé à nos yeux l'existence d'une stratégie délibérée de la part de plusieurs candidats : utiliser le subjonctif dans presque toutes les propositions relatives en se disant que le correcteur y trouvera bien lui-même une raison (discours indirect, valeur circonstancielle...). Ce subterfuge s'est retourné contre ces traducteurs imprudents : le subjonctif ne doit s'employer dans une proposition relative qu'avec des raisons sérieuses. Il n'était pas nécessaire de mettre « espérait » au subjonctif, puisque rien n'indique que l'on ait ici affaire à la pensée de Métellus Celer.

Une réalité militaire a échappé aux candidats : un « déserteur » n'est pas nécessairement un « transfuge ». Le premier se contente d'abandonner son armée, alors que le second rejoint le camp

adverse. Il importait de ne pas employer l'un pour l'autre – même si Salluste parle bien de transfuges (*Cat.*, 57, 3).

Les traductions littérales de « semait » étaient à proscrire. Quant au « en », beaucoup de candidats ont oublié qu'au cas oblique il convient en thème de remplacer le pronom neutre (*id, hoc*) par *ea res, haec res*. On dira donc par exemple : *Id uidit* (« Il a vu cela »), mais *de ea re* (« au sujet de cela »).

La traduction de « sur le point où » a trahi l'ignorance des règles gouvernant l'expression du lieu en latin, beaucoup se contentant d'écrire *ubi* ou *quo*. Il fallait rendre les deux idées présentes dans la phrase : celle du lieu où l'on va (*quo* ?) et celle du lieu par où l'on passe (*qua* ?).

Spero se construit en latin avec une proposition subordonnée infinitive, dont le sujet doit être exprimé. On a aussi relevé beaucoup de fautes sur l'infinitif dépendant de *sperare*, qui doit être au futur, et non au présent, comme le pensent maints candidats.

Phrase 8. *En même temps l'armée d'Antonius s'avavançait sur Fesulae, suivant dans sa marche la retraite de Catilina et l'enfermant ainsi dans les vallées dont les cols étaient occupés par Métellus.*

Les calques ont été préjudiciables : le latin ne dira pas « suivre la retraite de Catilina », mais « suivre Catilina dans sa retraite ». Le verbe français « occuper », peut avoir, dans la langue militaire, le même sens que le latin *occupare*, c'est-à-dire « s'emparer [d'un lieu] » ; mais l'imparfait de l'indicatif indique que l'idée était plutôt celle de « être maître [d'un lieu] », pour lequel *tenere* convient mieux. Par ailleurs, la traduction du verbe « étaient occupés » a donné lieu aux fautes signalées dans le propos liminaire. Cet imparfait de l'indicatif à la voix passive a souvent été rendu en effet par *tenti erant* : ignorance du latin ou du français ?

« Dont » a ainsi trop souvent été rendu par *cuius*, sans égard pour le nombre de l'antécédent.

Phrase 9. *Après avoir pacifié Capoue, Sextius avait été envoyé avec un corps de troupes auprès d'Antonius pour aiguillonner son zèle plus que douteux.*

Pour « avoir pacifié Capoue », plusieurs solutions ont été retenues, à l'exclusion cependant de celles qui introduisaient l'idée d'un « traité de paix », manifestement incongrue ici. Comme on l'a signalé dans les propos liminaires de ce rapport, la concordance des temps n'a pas toujours été respectée : si l'on utilisait une conjonction de subordination (*postquam*, par exemple), il fallait un plus-que-parfait, puisque la principale est elle-même au plus-que-parfait.

Plusieurs traductions ont été acceptées pour le « corps de troupes » ; le terme *manus* a été souvent retenu, à juste titre.

La question des réfléchis/non-réfléchis a perturbé (indûment) bon nombre de candidats : ici, le « zèle » est bien sûr celui d'Antonius, si bien que *eius* s'imposait.

Le tour « plus que douteux » a semble-t-il évoqué, dans l'esprit de quelques candidats, le premier vers du *Bellum ciuile* de Lucain et ses *bella plus quam ciuilia*, mais un superlatif suffisait, et posait moins de difficultés.

Phrase 10. *Le proconsul se disait malade de la goutte, et s'en était prévalu quelque temps pour tenir son armée dans l'immobilité ; mais l'arrivée de Sextius lui fit voir que ses lenteurs lui seraient*

imputées à crime, et il consentit à remettre le commandement de ses troupes à M. Pétréius, vieux soldat, loyal et rempli d'expérience.

La goutte est une maladie que les Anciens connaissaient déjà bien, et les dictionnaires de thème donnaient toutes les indications utiles.

Certains candidats, frustrés peut-être de n'avoir pu employer cette tournure jusqu'à présent, ont entrepris de rendre « l'arrivée de Sextius » par un ablatif absolu, choix catastrophique si l'on avait recours au participe passé du verbe *aduenio* : ce verbe est intransitif, de sorte que son passif ne se rencontre guère que dans une tournure impersonnelle (*aduenitur*, « on arrive »).

La fatigue, ou le manque de temps, a été à l'origine de nombreux barbarismes et solécismes dans les derniers mots du thème : *Petreius* a parfois été décliné comme un mot de la troisième déclinaison, avec un datif en *-i* ; le groupe apposé « vieux soldat, loyal et rempli d'expérience » n'a pas toujours été accordé avec le nom sur lequel il portait. Plus vénielles étaient les fautes de vocabulaire : un choix fâcheux dans ce domaine donnant l'impression que Pétréius était une ganache (*senex*), ou bien alors un sympathique petit vieux (*uetulus*). Pour « soldat », ont été acceptés plusieurs termes se référant à un grade d'officier, mais aussi le simple *miles*, qui s'emploie pour désigner un combattant, sans considération de grade (cf. *ThL*, s. v. « miles », col. 941-942).

Voici à présent une simple proposition de corrigé.

Quo et qua Catilina et Antonius copias suas duxerint

Postquam cognouit coniurationem patefactam esse et Lentulum miserabili morte periisse, Catilina statim intellexit Antonium uictoris in causam descensurum esse, eumque paenituit se non prius quo se reciperet cogitauisse. Namque simul atque exercitus consularis e castris eductus est, plures ex hostibus ita signa relinquere coeperunt, ut ista ingens multitudo, cuius uires maiores quam re uera erant uideri poterant, si procul conspiceretur, paucis solum diebus funderetur. Breui autem tempore Catilinae haud plura quam tria uel quattuor milia militum fuerunt. Qui milites quidem pauciores erant quam ut iter per Alpes sibi patefacere, attamen iam ei nullum aliud auxilium erat. Itaque, ad hoc consilium perficiendum, subito castra mouet celeriusque contendit per montes Pistorium, quippe cum in eam spem uenisset se Metellum Celerem, qui eum exspectabat tribus cum legionibus ultra Apenninum montem, celaturum esse. At quamuis diligens esset ad iter faciendum sic ut non aspiceretur, per desertores quos relinquebat quacumque ibat certior de ea re factus est praetor, qui statim se uexit cum maiore parte copiarum suarum in eam partem qua Catilina sperabat se montes transiturum esse. Simul autem Antonii exercitus Faesulas progrediebatur ; quae copiae Catilinam fugientem sequebantur et ita eum claudebant in uallibus quarum colles a Metello tenebantur. Tunc, postquam Capuae animos placauerat, Sextius missus erat cum manu militum ad Antonium qui stimulare eius studium, quod maxime dubium erat. Proconsul enim dicebat se magnis podagrae doloribus affici, quam causam aliquamdiu interponens exercitum suum e castris non eduxerat. At cum aduentu Sextii uideret cunctationes suas sibi crimini fore, non recusauit quin daret imperium in copias suas M. Petreio, militi ueteri, et fido et bello maxime perito.

RAPPORT SUR LE THEME GREC

établi par Philippe LE MOIGNE

Le texte proposé pour cette session 2014 était extrait de la dernière page des *Mémoires de Guerre* du Général de Gaulle ; seul le dernier paragraphe en a été omis, qui aurait donné un texte trop long.

Le jury a lu deux cents copies. Dix d'entre elles, pour la plupart lacunaires ou inachevées, ont une note inférieure ou égale à 2 ; dix encore ont obtenu 3. À l'autre côté de l'échelle, trois copies ont 16, ce qui constitue un retrait par rapport aux années précédents, où la meilleure note était de 17 en 2013, 17,5 en 2012 et 16,5 en 2011 ; 4 ont 15, et 9, 14. La moyenne de l'épreuve s'établit à 7,78, soit une progression sensible par rapport à l'année dernière (7,26).

Avant de passer à l'examen des phrases successives, plusieurs remarques sont de mise. Tout d'abord en ce qui concerne la présentation. Revenant sur un avis du rapport précédent, on insistera sur la nécessité de *passer des lignes* sur les copies d'examen. Cela est un impératif qui a été malheureusement négligé cette année encore.

La ponctuation a joué des tours à bien des candidats. Certaines copies ont marqué des points d'exclamation et des points d'interrogation, ce qui est naturellement exclu dans un texte grec, tout comme les guillemets.

D'élémentaires questions de graphies restent parfois non résolues. Il est particulièrement étonnant de lire des graphies du genre * 'Α, ce qui atteste d'une pratique modérée, pour le moins, du thème grec durant la préparation au concours.

On rencontre également des accents circonflexes sur des voyelles brèves : cela trahit une méconnaissance des principes les plus élémentaires de la langue grecque.

L'asyndète a fait des ravages. Rappelons que la règle du jeu, dans un thème grec, est de lier chaque phrase à celle qui précède. Μέν ne lie pas. Δή ou ἀρά non plus.

Il y a eu également beaucoup de problèmes d'euphonie. Pour ne pas parler du v éphelcystique, d'un emploi erratique chez les candidats, on a lu trop de tours du type de *ἐκ μοῦ, où la confusion, trahie par l'accentuation entre forme tonique et forme atone, s'ajoute à une contradiction de la règle d'euphonie. Par ailleurs il s'est trouvé énormément d'erreurs d'accentuation sur les pronoms, notamment ἐγώ ; des copies accentuent les formes atones, ce qui coûte cher.

Dans le même fil, on a souvent constaté une méconnaissance de la déclinaison de τοσοῦτος, surtout dès qu'il s'agissait de passer au féminin. Quant à la confusion entre le type λόγος et le type γένος (*ὕπὸ τῷ θάλπῳ μου), il s'agit malheureusement d'un grand classique du bétisier du thème grec.

Au niveau de la syntaxe, l'expression de la possession a donné lieu à des confusions regrettables. On a lu en effet *τῇ αὐτῆς σωφροσύνη, alors que l'anaphorique ne saurait être enclavé, et l'inverse *ἡ σωφροσύνη ταύτης, quand le démonstratif, lui, doit être enclavé – avec une nuance emphatique. Toujours dans l'expression de la possession, on a lu une confusion de l'adjectif possessif et du pronom personnel au génitif, dans des tours du type *ἐκ τῆς ἐμοῦ θερμότητος.

La syntaxe du démonstratif n'est pas toujours connue. Rappelons que l'*adjectif* possessif doit nécessairement, dans la prose attique qui est le modèle du thème grec, être accompagné de l'article, faute de quoi on le transforme en pronom et on induit une relation prédicative qui contredit le sens du texte à traduire.

Le réfléchi a parfois été employé à tort et à travers ; plus subtile, l'erreur qui a consisté à employer le réfléchi au masculin alors que c'est la φύσις qui parle.

Enfin, on a lu, en incise, des ἔφη, qui parlaient d'une bonne intention ; le problème était que le texte est au présent, et qu'il aurait fallu plutôt φησίν.

Les saisons

Αἱ ὥραι

On a accepté ὥραι, αἱ ὥραι, περὶ τῶν ὥρων. En revanche, on a sanctionné une surtraduction (« ce que la nature dit en chaque saison », « ce que les saisons de l'année enseignent à un vieillard », « ce que les saisons disent au vieux général »). On a constaté beaucoup d'erreurs d'accentuation, soit que l'on ignore la règle de la pénultième longue accentuée (*ὥραι), soit que l'on ignore que tous les substantifs de la première déclinaison sont périspomènes (*ὥρων).

À mesure que l'âge m'envahit, la nature me devient plus proche.

Ὅσῳ μᾶλλον γηράσκω, τοσοῦτῳ ἐγγυτέρα μοι ἡ φύσις γίγνεται.

Conformément à l'usage général du thème grec, une particule initiale a été sanctionnée (voir le rapport précédent). On a trouvé, inexplicablement, des γῆ à la place de φύσις qui s'imposait « naturellement ». Beaucoup de copies ont écrit μᾶλλον ἐγγύς, ce qui constituait un solécisme puisque la forme ἐγγύτερον existe.

On a rencontré également beaucoup de problèmes d'accent à répercussion morphologique, par exemple *ἡ φύσις γίγνεται πλησιαιτέρα μου (au lieu de πλησιαιτέρα) : le neutre pluriel ne se superpose pas au féminin singulier.

Chaque année, en quatre saisons qui sont autant de leçons, sa sagesse vient me consoler.

Κατὰ γὰρ ἕκαστον ἔτος, τέτταρσιν ὥραις ὅσαι διδάσκουσί με, σοφὴ ἢ οὕσα παραμυθεῖταί με.

Pour « en quatre saisons », on pouvait recourir au génitif ou au datif seul, ainsi qu'à ἐν plus datif. Un génitif absolu tel que « chaque saison étant une leçon » a également été accepté. Il convenait en revanche de ne pas rendre « vient » littéralement (faux-sens). On a lu dans une copie, ce qui était parfaitement acceptable, ἐν τέτταρσιν ὥραις, ὧν ἐκάστη διδάσκει τί με.

Elle chante, au printemps : « Quoi qu'il ait pu, jadis, arriver, je suis au commencement ! »

Τοῦ μεῖν γὰρ ἦρος ἄδει · Συμβάντος ἐν τῷ παρεληλυθότι χρόνῳ οὕτινος οὖν ὁμως ἐν ἀρχῇ ὑπάρχω.

Pour « au printemps », le jury a accepté de nombreuses possibilités : accusatif, κατὰ + accusatif, génitif, ἐν + datif. Νῦν ἄρχομαι convenait parfaitement. Ὅτι συμβαίη (éventuel passé) « à chaque fois qu'il arrivait quelque chose », formait un contresens, car le contexte était présent, et non passé. On a lu, ce qui était un peu compliqué mais correct : ὁποῖά τινα τὰ πάλαι γενόμενα ὄντα τυγχάνει. En revanche ὁποῖον n'est pas subordonnant, donc ὁποῖον πάλαι συνέβη n'est pas juste.

Tout est clair, malgré les giboulées ; jeune, y compris les arbres rabougris ; beau, même ces champs caillouteux.

Πάντα δὲ λαμπρά τε, καίπερ χαλάζης ἐπιπιπτούσης, καὶ νέα, λέγω καὶ περὶ τῶν αὐχμηρῶν δένδρων· καλὰ δὲ πάντα, καὶ οὗτοι οἱ ἀγροὶ ἐν οἷς λιθιδιά ἐστιν.

« Tout » rendu par πᾶς constituait un contresens. Rendre « giboulées » par « pluies » convenait bien ; mais καίπερ ὄμβροι ὄντες, au nominatif, constituait un solécisme. Τραχὺς pour « caillouteux » état une excellente traduction.

L'amour fait monter en moi des sèves et des certitudes si radieuses et si puissantes qu'elles ne finiront jamais ! »

Καὶ ὑπὸ τοῦ ἔρωτος αἰσθάνομαι πληρῆς οὔσα σθένους καὶ ἀσφαλείας οὔτω φαιδρῶν τε καὶ καρτερῶν οὐσῶν ὥστ' οὔποτε παύσομαι αἰσθανομένη αὐτῶν.

Γάρ en tête de proposition ne convenait pas (contresens). Pour « amour », φιλία a été accepté, mais non ἐπιθυμία. La position d'épithète « des sèves radieuses » a été acceptée, mais une épithète détachée sans participe a été sanctionnée. Les deux modes étaient possibles dans la consécutive ; en revanche, on a constaté trop d'erreurs facilement évitables dans les *négations* attachées à l'une et l'autre syntaxe : l'indicatif exige οὐ, l'infinifatif demande μή.

Elle proclame, en été : « Quelle gloire est ma fécondité ! À grand effort, sort de moi tout ce qui nourrit les êtres. Chaque vie dépend de ma chaleur.

Θέρους δὲ ἀναγορεύει· ὡς ἐνδοξός εἰμι καρπόφορος οὔσα. Πάνυ γὰρ μόλις ἐξέρχεται ἐξ ἐμοῦ ὅσα τρέφει τὰ ζῶα, ἐπ' ἐμοὶ δ' ἔστι πᾶσα ψυχὴ ἄτε θερμῇ οὔσῃ.

Des tournures initiales telles que ἐὰν δὲ τὸ θέρος ἐπιγίγνται étaient bien inutiles. L'idée de « gloire » rendue par μέγα φρονεῖν a été acceptée ; mais δύναμις pour « fécondité » constituait un faux-sens. Pour l'idée de « grand effort », on a reçu μόλις seul ou πόνος seul. On a déploré un grand nombre de solécismes *ἐκ τῆς θερμότης, où la finale de *nominatif* de troisième déclinaison a été confondue avec la désinence de *génitif* de la première déclinaison ; sans parler de μέγαν pris pour un féminin.

Signalons deux jolies formulations trouvées dans les copies : ἐπειδὴ πᾶσα ψυχὴ οὐ γενέσθαι οἷα τ' ἔστι μὴ τὴν θερμότητά μου ἔχουσα ; et : ἕκαστον δε' ζῶον διατελεῖ ὃν ἐὰν μόνον αὐτὸ θάλπω.

Ces grains, ces fruits, ces troupeaux, qu'inonde à présent le soleil, ils sont une réussite que rien ne saurait détruire. Désormais, l'avenir m'appartient ! »

Ταῦτα δὲ τὰ σπέρματα καὶ οὗτοι οἱ καρποὶ καὶ αὐταὶ αἱ ἀγέλαι, ὧν νῦν ὁ ἥλιος καταλάμπει, οὔτω τελεῖα ἐστὶν ὥστε μηδενὶ ἂν διαφθείρεσθαι· τὰ οὖν μέλλοντα ἐμοῦ ἤδη ἐστίν.

Le démonstratif en facteur commun était possible. Pour « grain », σπέρματα ou πυροὶ convenaient ; σῖτα était un faux-sens, tandis que χόνδροι et κόκκοι étaient non classiques. De même pour « troupeaux » βοσκήματα ou ποιμνία convenaient, mais ποιμναι était non classique. L'image « inonder » pouvait se rendre par une traduction atténuée, du type « étant sous le soleil », ou encore προσήλια γίγνεται. Καταλάμπω + génitif était la seule tournure correcte, l'accusatif étant non

classique ; κατακλύζω faisait faux-sens. « Être une réussite » se rendait bien par le simple εὐτυχεῖν. En revanche, pour « rien ne saurait », on ne pouvait se contenter d'un δύναμαι à l'indicatif présent. La fin de la section a été heureusement rendue dans une copie par τοῦ οὖν λοιποῦ τῶν μελλόντων κρατῶ.

En automne, elle soupire : « Ma tâche est près de son terme. J'ai donné mes fleurs, mes moissons, mes fruits. Maintenant, je me recueille.

Ὅπωρας δὲ στενάζουσα λέγει · τάχα παύσομαι ἐργαζομένη · δοῦσα γὰρ τὰ ἐμαυτῆς ἄνθη καὶ θερισμούς καὶ καρπούς νῦν ἡσυχάζω.

Des problèmes de grec classique ont été rencontrés : στένω n'allait pas, à la différence d'ὀδύρομαι. De même, pour « moisson », θέρη ou θερισμούς ne convenaient pas. Vu le lien fort entre le verbe et son objet, l'absence de possessif dans « ma tâche », « mes fleurs », *etc.*, était admissible. En revanche, si le candidat préférait souligner le lien possessif, il fallait impérativement penser au réfléchi ; on a trouvé trop de *μέλλω τὸ ἔργον μου τελευτήσιν au lieu de τὸ ἐμαυτῆς ἔργον. Et parmi les candidats qui ont avec raison pensé au réfléchi, il en est malheureusement qui ont oublié que c'était la φύσις qui parlait ; et qu'en conséquence il fallait le réfléchi féminin. On a lu également πέφυκα pour « j'ai donné » ; l'idée était bonne, s'agissant des productions de la nature ; mais le parfait de φύω est intransitif, d'où un solécisme.

Voyez comme je suis belle encore, dans ma robe de pourpre et d'or, sous la déchirante lumière.

Ὅρατε δὲ δὴ ὡς ἔτι καλὴ ἢ εἰμι ἡμφιεσμένη τὴν φοινικὴν τε καὶ χρυσοῦν στολὴν καὶ ὥσπερ διασπωμένη τῷ φωτί.

Γάρ comme liaison faisait faux-sens ; en revanche, ἀλλά + impératif a semblé une bonne initiative. Pour « voyez » on a accepté l'impératif aoriste et l'impératif présent, de même que le singulier aussi bien que le pluriel. « Dans ma robe » ne saurait être rendu par μετά. En ce qui concerne « sous la déchirante lumière », un génitif absolu passait bien ; pour « déchirante », λαμπρός convenait également.

Hélas ! les vents et les frimas viendront bientôt m'arracher ma parure. Mais, un jour, sur mon corps dépouillé, reflurira ma jeunesse ! »

ὦμοι · τοὺς γὰρ ἀνέμους καὶ τὰ ψύχη τάχα συμβήσεται τὸν κόσμον μου ἐκκόψειν. Τοῦ δὲ σώματος γυμνοῦ ὄντος πάλιν ἀνήσω ποθ' ἡβῶσα.

On a accepté γάρ ou une absence de particule après « hélas ». Pour ce dernier mot, βαβαί a été jugé faux-sens et αἶ non classique. Il fallait rendre « viendront », fût-ce au moyen d'un littéral « le vent étant venu m'arrachera ». On déplore en revanche trop de *ἐλεύσονται : on ne connaît pas toujours l'obligation d'utiliser εἶμι au sens du futur.

Enfin, « mais » traduit par ἀλλά constituait un classique cas de solécisme, la proposition précédente étant positive.

En hiver, elle gémit : « Me voici, stérile et glacée. Combien de plantes, de bêtes, d'oiseaux, que je fis naître et que j'aimais, meurent sur mon sein qui ne peut plus les nourrir ni les réchauffer !

Χειμῶνος δὲ οἰμῶζει φάσκουσα· ἰδοῦ' εἰμι ἄτεκνός τε καὶ ψυχρὰ οὔσα · ὅσα δὲ φυτὰ τε καὶ θηρία καὶ

ὄρνιθες, ἃ ἔφουσα καὶ ἐφίλουν , ἀποθνήσκει ἐπὶ τοῦ κόλπου μου, ἅτε ἀδυνάτου ὄντος ἔτι τρέφειν αὐτὰ καὶ θάλλειν ·

En dépit de la paronymie, στειῖρα pour « stérile » était non classique, alors que convenaient ἄκαρπος, ἄφορος, ἄγονος ou ἄτοκος. Ἐπ' ἐμοί pour « sur mon sein » a été jugé suffisant ; μάστος, trop littéral, constituait un faux-sens. On a également trouvé beaucoup de πόσος exclamatifs, ce qui est impossible (solécisme). Quant aux *ἐφιλοῦν, ils étaient légion : on ne peut que répéter que qui dit verbe contracte ne dit pas nécessairement accent circonflexe.

Le destin est-il donc scellé ? Est-ce, pour toujours, la victoire sur la mort ?

Πότερον οὖν αὕτη εἰμαρμένη ἢ ὁ θάνατος εἰς ἀεὶ ἦπτηται ;

« Destin » ne pouvait se rendre par la poétique μοῖρα. L'idée de « sceller » n'avait pas à être rendue littéralement, sous peine de faux-sens. Pour « donc » on a trouvé de manière surprenante beaucoup de ἄρα « est-ce que », avec le problème de place subséquent, ce ἄρα venant à l'initiale.

Le texte français vient d'être donné sous la forme qu'il prenait dans le sujet proposé. Il convient cependant de noter que ce sujet altérait le texte original des *Mémoires de guerre*, lequel porte « Est-ce, pour toujours, la victoire de la mort ? ». Il va sans dire que toutes les traductions qui restituaient spontanément le texte original, telles que ἡ νίκη τοῦ θανάτου, ont été acceptées.

Non ! Déjà, sous mon sol inerte, un sourd travail s'accomplit. Immobile au fond des ténèbres, je pressens le merveilleux retour de la lumière et de la vie. »

Οὐχί · ἤδη γάρ, ὑπὸ τῆς γῆς τῆς ἀκινήτου, ἔργον τι τελεῖται οὐδενὸς αἰσθανομένου · οὐ μέντοι κινουμένη ἐν αὐτῷ τῷ σκότει, προνοῶ ὅτι τὸ φῶς καὶ ὁ βίος θαυμαστῶς ἐπάνεισιν.

Pour « non », il fallait une forme forte, par exemple οὔ (accentué !). On a accepté les tournures « j'accomplis... ». Δεινός rendant « merveilleux était possible. « Retour » a parfois été sous-traduit (faux-sens) ; inversement, une traduction trop littérale a été légèrement sanctionnée.

RAPPORT SUR LA VERSION LATINE

établi par Marie FONTANA-VIALA

Texte de l'épreuve

Amour et dépossession

La passion amoureuse, selon Lucrèce, conduit les hommes au malheur : ils n'y trouvent de plaisirs qu'illusoire et insatiables, ils y perdent leur âme comme leurs biens.

Unaque res haec est, cuius quam plurima habemus,
tam magis ardescit dira cuppedine pectus.
Nam cibus atque umor membris adsumitur intus ;
quae quoniam certas possunt obsidere partis,
hoc facile expletur laticum frugumque cupido.
Ex hominis uero facie pulchroque colore
nil datur in corpus praeter simulacra fruendum
tenuia ; quae uento spes raptast saepe misella.
Ut bibere in somnis sitiens quom quaerit et umor
non datur, ardorem qui membris stinguere possit,
sed laticum simulacra petit frustraue laborat,
in medioque sitit torrenti flumine potans :
sic in amore Venus simulacris ludit amantis,
nec satiare queunt spectando corpora coram,
nec manibus quicquam teneris abradere membris
possunt, errantes incerti corpore toto.

[...]

Adde quod absumunt uiris pereuntque labore,
adde quod alterius sub nutu degitur aetas.
Labitur interea res et Babylonia fiunt,
languent officia atque aegrotat fama uacillans.
Unguenta et pulchra in pedibus Sicyonia rident
scilicet et grandes uiridi cum luce zmaragdi
auro includuntur, teriturque thalassina uestis
adsidue, et Veneris sudorem exercita potat.
Et bene parta patrum fiunt anademata, mitrae,
interdum in pallam atque Alidensia Cique uertunt.
Eximia ueste et uictu conuiuia, ludi,
pocula crebra, unguenta, coronae, sarta parantur ;
nequiquam, quoniam medio de fonte leporum
surgit amari aliquid, quod in ipsis floribus angat,
aut cum conscius ipse animus se forte remordet
desidiose agere aetatem lustrisque perire,
aut quod in ambiguo uerbum iaculata reliquit,
quod cupido adfixum cordi uiuescit ut ignis,
aut nimium iactare oculos aliumue tueri
quod putat, in uoltuque uidet uestigia risus.
Atque in amore mala haec proprio summeque secundo
inueniuntur ; in aduerso uero atque inopi sunt,
prendere quae possis oculorum lumine operto,
innumerabilia ; ut melius uigilare sit ante,
qua docui ratione, cauereque ne inliciaris.

LUCRECE

Au milieu du premier siècle avant notre ère, Lucrèce compose une œuvre qui s'inscrit dans un genre aujourd'hui peu lu, encore moins pratiqué, sous nos latitudes du moins, celui de la poésie didactique ; le *De natura rerum*, constitué de six livres d'hexamètres dactyliques, puise largement aux sources grecques. Le poète se pose en effet explicitement en passeur de la philosophie d'Épicure, affirmant se contenter de la « parer du doux miel de la poésie » (« *Et quasi Musaeo dulci contingere melle* » I, v. 947).

Il s'agit au premier chef, pour le philosophe grec comme pour son sectateur, de délivrer les hommes des terreurs nées de la religion, à savoir surtout la peur des dieux et celle de la mort, mais aussi, plus généralement, d'exposer, pour mieux les combattre, les illusions dont les hommes sont victimes. C'est parmi ces dernières, et à ce titre, que l'amour apparaît dans un long développement du livre IV. A cette occasion sont repris les éléments de la physique épicurienne, puisque Lucrèce explicite le processus par lequel les images ou simulacres émanant de tous les corps viennent frapper nos sens pour produire en nous des impressions diverses, souvent trompeuses ou mal interprétées par l'esprit. Dès lors l'amour, à l'instar de la crainte, dépossède l'individu de lui-même et l'empêche d'atteindre au véritable bonheur.

Il ne paraît pas déraisonnable de penser que tout latiniste, *a fortiori* un agrégatif, connaît l'œuvre de Lucrèce, ses enjeux essentiels et, notamment, la place qu'y occupent physique et réflexion philosophique. Dès lors, le propos de ce texte n'était pas censé surprendre ni dérouter. Et sa forme ? Encore une fois, on pouvait attendre des candidats qu'ils eussent déjà fréquenté le vers de Lucrèce, celui de l'hymne à Vénus ou de la peste d'Athènes... Quand bien même ce n'était pas le cas, et malgré quelques archaïsmes que goûte ce disciple d'Ennius, la langue ne semblait pas présenter de grands obstacles¹ à la compréhension, à l'exception de deux passages plus relevés sur lesquels on reviendra en détail, et qui ont permis aux meilleurs candidats de briller. Aussi le jury a-t-il été surpris de trouver, sur les 200 copies corrigées, un nombre important de copies que l'on peut qualifier de catastrophiques : 28, soit 14 % du total, ont obtenu 2 ou moins, parmi lesquelles une copie blanche et 21 copies inachevées. Ce dernier point, surtout, a étonné le jury, pour les raisons évoquées plus haut, mais aussi parce que le texte était d'une longueur tout à fait habituelle et parce que, enfin, les copies inachevées sont habituellement en nombre bien inférieur. Cet aspect a sans doute pesé sur la moyenne de l'épreuve : elle s'établit pour cette session à **8,59**, soit presque un point en recul par rapport à la moyenne obtenue l'an dernier sur la page des *Tusculanes* de Cicéron, située à 9,56 (contre 8 en 2012, sur un extrait de *La Pharsale* de Lucain). 87 copies (43,5%) obtiennent cependant une note égale ou supérieure à 10, parmi lesquelles le jury s'est réjoui de trouver quelques copies proches de l'excellence : une obtient 18, et 8 obtiennent 17.

À la lueur de ces constats initiaux, il n'est pas inutile de dégager deux premiers conseils, bien modestes, à l'adresse des futurs agrégatifs. D'abord, concernant les copies inachevées, on ne saurait trop inciter les candidats à être plus attentifs à l'écoulement de la durée de l'épreuve et à prendre des repères en la matière durant les entraînements en temps limité qui doivent rythmer leur année de préparation. S'il est malaisé d'établir une loi générale, chacun doit s'observer au travail et avoir une idée du temps qu'il consacre approximativement à chaque étape de l'exercice : première(s) lecture(s), traduction, mise au propre et relecture. Concernant, ensuite, le genre des textes, il semble que Lucain et Lucrèce soient moins favorables à nos candidats que Cicéron : bien qu'une telle conclusion soit sans aucun doute partielle, il paraît utile de suggérer aux agrégatifs de ne pas négliger les textes poétiques lors de leur préparation et, pour cela, de faire varier leurs textes de « petit latin », non seulement en époques, mais aussi en genres et sous-genres, ne serait-ce que par plaisir et goût de la variété !

En première(s) lecture(s)

Les candidats ne l'ignorent sans doute pas, car leurs professeurs les en instruisent dès les

#####

1. Nous étudierons plus bas dans ce rapport les différents types de difficultés que présentait ce texte d'une part, sa traduction d'autre part, et comment on pouvait y faire face.

classes du secondaire, et les rapports de jury s'en font l'écho² : on ne peut commencer à traduire un texte avant d'en avoir saisi le sens global et les grandes articulations. Lors de cette étape primordiale, on a tout intérêt à s'appuyer, pour les mettre en résonance avec le texte, sur la connaissance que l'on peut avoir de l'œuvre et sur le paratexte offert par le sujet. Il ne s'agit pas d'essayer de deviner au petit bonheur, mais d'avoir l'esprit en alerte, prêt à accueillir tous les indices concourant au sens général, le lexique et les articulations logiques notamment, de mener, donc, une première lecture intelligente qui sache être attentive au détail sans s'y perdre, afin de parvenir à une vision d'ensemble qui servira de point de départ.

Comme l'y invitaient le titre et le chapeau donnés à l'extrait, le candidat pouvait d'emblée se laisser guider par le champ lexical du désir amoureux à travers tout le texte : *cupido*, *Venus*, *amantes* et, bien évidemment, *amor* qui, aux vers 1141 et suivants, se voyait nettement décomposé en deux cas de figure : « *in amore secundo* », « *in adverso (amore)* ». Ce ne sont pas, à ce stade, seulement les récurrences, mais aussi, on le voit, les parallélismes ou les oppositions, moins nombreux que chez Cicéron sans doute, mais bien présents tout de même, et significatifs, auxquels on gagne à être attentif.

Ce qui pouvait (et devait) frapper en second lieu dans ce texte était l'importance du lexique relatif au corps, dans sa dimension la plus matérielle : si *pectus* (v. 1090) et *cors* (v. 1138) sont attendus dans un texte concernant l'amour, il fallait percevoir et, assez vite, interroger le fait que le corps entier (le nom *corpus* apparaît trois fois) était ici omniprésent, à travers ses différents *membra* (*facies*, *manus*, *pedes*, *animus*, *oculi*, *vultus*) et ce qui l'affecte (*vires*, *sudor*, *aetas*, *aegrotare*, *vacillare*...). Dès lors, le lecteur attentif et un tant soit peu informé pouvait rapidement se rendre compte que l'amour faisait ici en grande partie l'objet d'une approche pragmatique : il est notamment analysé comme un processus d'ordre physique, rapproché (pour mieux l'y opposer) du processus d'ingestion, comme le montrait bien, dès les premières lignes du passage, le couple « *cibus atque umor* » (v.1091) repris deux vers plus bas sous la forme « *laticum frugumque* ».

Dès lors, on pouvait lire avec confiance ce texte comme une analyse du phénomène physique de l'amour aboutissant, ainsi que l'annonçait le paratexte, à sa condamnation à plusieurs titres : la passion amoureuse offre des satisfactions illusoire, sans matière (« *nil datur in corpus praeter simulacra* », « *simulacra petit frustra laborat* », « *Venus simulacris ludit amantis* »), elle mène à une démesure qui aboutit à un épuisement des forces vitales comme des biens matériels (« *absumunt viris pereuntque labore* », « *degitur aetas* », « *lustris perire* », « *labitur res* », « *aegrotat fama vacillans* »).

Enfin, la présence, dans ce texte plutôt théorique et démonstratif, de passages plus imagés et truculents, ou à caractère anecdotique pouvait, dans un premier temps, déconcerter le lecteur. Il fallait tenter de délimiter ces *excursus* et d'en comprendre la logique, à savoir leur valeur illustrative. Cela supposait aussi que l'on entre dans leur économie un peu particulière, leur style plus exubérant et leur syntaxe moins rigoureuse, et encore que l'on se représente les images que fait alors naître le poète, en particulier dans les vers 1097 à 1104 qui construisent un parallèle entre le rêve et l'amour (« *ut in somnis* » / « *sic in amore* »), l'un et l'autre vus comme illusion, puis aux vers 1123 à 1132 dans lesquels Lucrèce déploie un vocabulaire soudain bariolé, une syntaxe accumulative afin de mettre en scène les excès de luxe auquel mène la passion amoureuse.

Cette première lecture – ou, avec plus de réalisme, ces deux ou trois premières lectures – doivent, on l'a vu, combiner deux approches complémentaires du texte, qui sont comme la trame et la chaîne : saisir, sur le plan sémantique comme sur le plan formel, ce qui fonde sa cohérence, mais aussi les tensions et variations qui en assurent la richesse et la progression. Cela réclame assurément bien des compétences, des efforts, et un certain sang froid sans doute, le jour de l'épreuve.

#####

2. Nous nous permettons, sur ce point, de renvoyer les candidats au rapport de l'épreuve de version latine pour l'année 2012 (pages 37 sq.) : sous le titre « Lire avant de traduire », il expose parfaitement ce point crucial de méthode.

Éléments d'analyse et proposition de traduction.

*Unaque res haec est, cuius quam plurima habemus,
tam magis ardescit dira cuppedine pectus.
Nam cibus atque umor membris adsumitur intus ;
quae quoniam certas possunt obsidere partis,
hoc facile expletur laticum frugumque cupido.
Ex hominis uero facie pulchroque colore
nil datur in corpus praeter simulacra fruendum
tenuia ; quae uento spes raptast saepe misella.*

On peut distinguer trois moments dans ce passage : les deux premiers vers posent, sous forme d'un paradoxe, une première définition du désir amoureux, puis vient une démonstration, elle-même subdivisée en deux temps, de trois vers chacun, opposant (au moyen de *vero*) à la réelle satisfaction des besoins nutritionnels du corps l'illusoire et impossible satisfaction du désir amoureux. Ce premier passage ne présente pas de véritable difficulté morphologique ni syntaxique. En revanche, plusieurs questions de traduction se posent déjà, auxquelles, en début de texte, il est parfois difficile de répondre.

- **-que** initial n'a pas à être traduit, puisqu'il relie la première phrase de l'extrait à ce qui précède.

- Le mot **res** est rarement facile à traduire en latin, il tend même souvent des pièges... Une chose est sûre : il faut renoncer à le traduire mécaniquement par « chose » ! Il s'agit d'abord de comprendre ce qu'il désigne : ici, accompagné de l'adjectif démonstratif *haec*, il renvoie, comme l'indique la suite, à l'amour, en tant que phénomène paradoxal. Au terme de «phénomène», peut-être trop sémantisé pour le *res* passe-partout, on peut préférer « cas ».

- **una** : se rappeler que ce n'est pas l'adjectif indéfini ; il exprime bien la dimension extraordinaire du phénomène amoureux et méritait une traduction forte : « unique », plutôt qu'« une seule » qui n'avait pas de sens ici.

- **cuppedine / cupido** : mot central pour notre texte, que l'on trouvera une troisième fois au v. 1138. Dans les deux occurrences de ce passage, il désigne manifestement le besoin, le manque, dans ce parallèle entre l'amour et la faim. Comme il s'agit justement de comparer (pour les opposer) ces deux états, et que les occurrences ne sont séparées que de deux vers, il était intéressant de les traduire par le même mot français. « Besoin », qui convenait bien pour les aliments, était un peu fruste pour l'amour. Le terme « passion », trouvé dans quelques copies et dans le Gaffiot, ne paraissait pas acceptable ici car il s'applique difficilement aux aliments. « Désir » ou « envie » ne sont pas parfaits, mais constituent des solutions très acceptables.

- **dira** : la valeur à mettre en avant ici était celle d'un danger funeste, que l'on trouve plus bas dans le texte avec le verbe *perire* à deux reprises. A été également acceptée l'idée d'un caractère énigmatique ou mystérieux, en raison de la formulation paradoxale. En ce qui concerne le cas, la scansion confirmait l'ablatif.

- **adsumitur** : l'accord de proximité explique le singulier, ce qui est tout à fait classique et doit être connu.

- **membris** : a été acceptée la construction comme complément d'agent et comme complément de lieu.

- **quae** : relatif de liaison, à traduire comme tel ; il en est de même au vers 1096.

- **partis = partes**, et il ne pouvait en être autrement. Là encore, c'est un fait de langue classique.

- **hoc** : il ne pouvait s'agir que d'un ablatif, exprimant dès lors la manière ou le moyen.

- **Ex hominis vero facie** : ce groupe de mots a donné lieu à des erreurs qui ont laissé le jury abasourdi. Peut-on ignorer à ce niveau d'études que « *hominis* » ne saurait être sous le régime de « *ex* » ? Que « *vero* » ne peut qualifier « *facie* », nom féminin ? Par ailleurs, que la conjonction de coordination *vero* ait ici le sens d'une opposition, c'est ce que devait amener à voir l'analyse de la structure binaire de ce passage (voir ci-dessus).

- **raptast** : il s'agit ici d'un parfait gnomique, ce que « *saepe* » aidait à percevoir. Il devait donc être traduit par un présent.

C'est là un cas unique : plus nous en possédons, plus notre cœur s'enflamme d'un désir funeste. En effet, les aliments solides et liquides s'incorporent aux membres du corps, à l'intérieur de celui-ci ; et puisqu'ils peuvent y occuper des places déterminées, par ce fait, le désir de boissons et d'aliments se trouve aisément assouvi.

En revanche, rien de ce qui compose le visage et le teint charmant d'un individu ne se transmet à notre corps, si ce n'est la jouissance de simulacres ténus; encore cet espoir, chétif, est-il souvent emporté par le vent.

*Ut bibere in somnis sitiens quom quaerit et umor
non datur, ardorem qui membris stinguere possit,
sed laticum simulacra petit frustra laborat,
in medioque sitit torrenti flumine potans :
sic in amore Venus simulacris ludit amantis,
nec satiare queunt spectando corpora coram,
nec manibus quicquam teneris abradere membris
possunt, errantes incerti corpore toto.*

Il s'agit là de l'un des passages difficiles du texte, pour des raisons essentiellement syntaxiques. Lucrèce accumule propositions subordonnées et coordonnées sans que la structure globale soit aussi ferme qu'elle le serait chez Cicéron. Après l'effort de construction réclamé, c'était aussi la traduction qui était délicate et qui a souvent donné lieu à de lourds solécismes.

La première étape consistait à repérer la structure binaire commandée ici encore par la comparaison « *ut in somnis...* » / « *sic in amore* » et à la restituer en français par une formule qui montrait bien que le parallélisme avait été vu, mais restait syntaxiquement correcte.

Pour les vers 1097 à 1100, qui contenaient pas moins de neuf verbes conjugués, il fallait s'efforcer de délimiter les différents niveaux syntaxiques :

- 1^{er} niveau : sujet *sitiens* (sous-entendu *homo*) *et* (à valeur ici adverbiale plutôt que coordonnante) *non datur* / ***sed petit / frustra laborat / in medioque sitit***

- 2^e niveau : subordination par rapport au 1^{er} niveau : *quom (=cum) quaerit* : subordonnée temporelle ; *qui possit* : subordonnée relative au subjonctif.

La principale difficulté résidait ici dans la restitution en français : il fallait notamment veiller à ce que la phrase eût un verbe principal...

in somnis / in amore : il faut éviter de traduire la préposition « *in* » de manière systématique par « dans », sans avoir réfléchi au sens spécifique qu'elle recouvre. Par exemple, n'a pas été acceptée (sans la pénaliser lourdement) la traduction par « dans l'amour » qui, en français, demeure ambiguë, là où « en amour », « dans le cas de l'amour », ou encore, « dans l'expérience de l'amour » sont explicites. Il était enfin bienvenu de conserver le parallélisme structurant ce passage, ce qui supposait de trouver une formulation convenant à la fois au sommeil (ou au rêve) et à la passion

amoureuse.

possit : la valeur du subjonctif (« tel qu'il pût ») devait être traduite. Le jury a trouvé bien maladroit qu'un « liquide » puisse être dit « capable » d'éteindre la soif... La traduction par un conditionnel était inexacte.

amantis = *amantes*.

satiare (...) spectando corpora. Les deux constructions suivantes ont été acceptées : *corpora* COD de *satiare* ou de *spectando*. En revanche, la construction qui faisait de *corpora* le COD des deux à la fois a été pénalisée.

On sera attentif à l'expression française de la possession : contrairement au latin, le français utilise le singulier, à valeur distributive, lorsque l'objet possédé se limite à un élément par possesseur. « Les amants rassasient leur corps » (et non leurs corps).

errantes incerti : on a trouvé pour ces deux termes bien des constructions étonnantes. La licence poétique ne permet pas tout : en l'occurrence, ces deux termes, au nominatif, ne pouvaient qualifier l'ablatif *manibus*, tout séduisant que fût ce tour.

→ De même que, dans l'expérience du sommeil, un homme, assoiffé, lorsqu'il cherche à boire, n'obtient certes pas de liquide susceptible d'éteindre le feu qui embrase ses membres, mais se jette sur des simulacres de boissons et peine en vain, et demeure assoiffé alors qu'il boit au milieu d'un fleuve impétueux ; de même, dans l'expérience de l'amour, Vénus trompe les amants au moyen de simulacres, et ils ne peuvent se satisfaire par le spectacle du corps qui se trouve face à eux, ni ne peuvent, de leurs mains, arracher quoi que ce soit à ces membres délicats, s'égarant, à l'aventure, sur le corps tout entier.

*Adde quod absumunt uiris pereuntque labore,
adde quod alterius sub nutu degitur aetas.
Labitur interea res et Babylonia fiunt,
languent officia atque aegrotat fama uacillans.*

L'étude de la passion amoureuse, jusque-là centrée sur l'idée d'illusion, est à partir d'ici consacrée au thème du divertissement et de la dissipation, qui touchent les amoureux dans leur corps comme dans leur bien.

uiris = *vires*. Il s'agissait ici du COD du verbe *absumunt* et non de son sujet : voir l'article du Gaffiot à ce verbe, qui le donne comme transitif et, même, traduit notre passage. Dès lors, par le biais de la coordination - *que*, *pereunt* avait aussi pour sujet « ils », désignant les individus amoureux.

res apparaît à nouveau, avec cependant une signification différente de celle qu'il avait au vers 1089 : le contexte (*officia*, *fama*, *bene parta patrum* et les objets précieux des vers 1125 à 1132) mettait cette fois sur la voie de l'idée de fortune, de richesse. Une copie donnait la traduction suivante : « la réalité suit son cours ». Cette proposition était judicieuse, plutôt élégante, mais ne prenait pas suffisamment en compte le contexte, en l'occurrence les vers suivants. Cela montre bien qu'il ne faut pas hésiter à revenir en arrière sur une première traduction, lorsque le contexte a permis d'affiner la compréhension.

languent officia : de même que le liquide peut difficilement être qualifié de « capable » (*cf.* ci-dessus), de même, les devoirs ne « languissent » pas...

→ Ajoute à cela qu'ils épuisent leurs forces et succombent à cette peine, ajoute que leur vie se consume sous la volonté d'un autre. Entre-temps leur bien s'écoule et ce ne sont que babioles de

Babylone, leurs devoirs sont délaissés et leur réputation, vacillante, chancelle.

*Unguenta et pulchra in pedibus Sicyonia rident
scilicet et grandes uiridi cum luce zmaragdi
auro includuntur, teriturque thalassina uestis
adsidue, et Veneris sudorem exercita potat.
Et bene parta patrum fiunt anademata, mitrae,
interdum in pallam atque Alidensia Ciaeque uertunt.
Eximia ueste et uictu conuiuia, ludi,
pocula crebra, unguenta, coronae, sarta parantur ;*

Ce passage se démarque donc un peu du reste du texte, par un lexique coloré et une syntaxe qui fait la part belle à l'accumulation. S'il ne présente pas véritablement de difficultés syntaxiques, les images n'étaient pas toutes aisées à comprendre ni à restituer. Enfin, le vocabulaire bariolé et souvent rare pouvait mettre le candidat face à des choix pour lesquels il possédait peu d'éléments de jugement. On ne répètera jamais assez que, pour ce genre de passages, les traducteurs doivent se munir de leur sens critique et qu'il est utile d'essayer de visualiser ce qui est décrit, afin de saisir la signification de l'image.

scilicet semblait pouvoir porter indifféremment sur le groupe le précédant ou sur le groupe le suivant, si bien que les deux traductions ont été acceptées.

grandes zmaragdi : Parle-t-on de « grandes » émeraudes ? Assurément pas ! Que les candidats écartent de leur copie le français qui « sent la traduction » ! Certains, qui ont eu l'esprit critique suffisant pour renoncer à cette (non-)traduction, ont proposé « magnifiques », ou « merveilleuses ». Bel effort, mais est-ce l'idée ? Pas vraiment : il fallait garder à l'esprit l'idée de taille, et, la croisant avec les pierres précieuses et le contexte d'un luxe tapageur, trouver un adjectif approprié, dont sans doute la langue française est pourvue. « Énormes » paraissait très convenable, « imposantes », vraiment satisfaisant.

teritur : l'idée d'usure ne semblait pas difficile à saisir, qui pouvait s'expliquer par le fait que le vêtement était fréquemment lavé, ou fréquemment porté, comme le dit le vers suivant.

exercita : comme pour « grandes » et « teritur », la difficulté réside ici dans la compréhension de l'image et l'exigence face au français. Les candidats qui se sont contentés de consulter l'article « *exercitus, a, um* » n'ont pas trouvé leur bonheur et se sont rabattus sur des traductions qui ne faisaient pas sens. Pour ceux qui, en revanche, prenaient le temps de lire l'article « *exerceo* », la tâche se trouvait grandement facilitée. En effet, le premier sens proposé par Gaffiot est « mettre en mouvement sans relâche », qui présentait pour commencer l'avantage d'entrer en résonance avec « *adsidue* » en début de vers. Lorsqu'on y ajoutait l'idée de mouvement, que l'on croisait avec l'objet du vêtement, pour peu que l'on essaie de se représenter l'action, le tour était joué.

bene : c'est le sens moral qui était attendu ici, à cause de la référence aux ancêtres.

Le vers 1130 a très souvent donné lieu à des constructions fautives par suite d'une mauvaise analyse syntaxique. Plusieurs candidats ont fait du groupe *Alidensia Ciaeque* le COD de *uertunt*. Mais que faisaient-ils alors de la conjonction « *atque* » ? On voit bien qu'il fallait que le groupe cité fût coordonné à *pallam* et, comme ce dernier, sous le régime de la préposition « *in* ».

eximia : la scansion indique qu'il s'agit d'un ablatif féminin singulier, ce qui lui interdit de qualifier *conuiuia*. Dès lors, qualifiant *ueste*, il doit être mis en facteur commun pour porter également sur *victu*.

crebra a souvent suscité la perplexité des candidats, qui ont parlé de coupes « pleines », ou « riches ». Là encore, si le Gaffiot ne donnait pas directement la réponse, un certain discernement

dans l'usage du dictionnaire (ou, mieux encore, dans celui de sa mémoire de latiniste) donnait de bons résultats. Le terme est souvent utilisé pour désigner des arbres serrés, constituant une forêt dense. On pouvait alors, en visualisant cela, imaginer les tables couvertes de coupes, en rangs serrés. Le sens temporel de « remplies sans cesse / à la chaîne » a paru intéressant.

→ Les parfums et les élégantes chaussures de Sicyone luisent sur leurs pieds, on peut en être sûr, et d'imposantes émeraudes à l'éclat vert sont serties dans l'or, le vêtement vert de mer est usé avec constance et, porté sans relâche, il boit la sueur causée par Vénus. Il n'est pas jusqu'à l'héritage honnêtement acquis par les pères qui ne soit converti en bandeaux, en diadèmes, qui, parfois, se mue en manteau et en étoffes d'Alindes et de Céos. Dans une débauche de parures et de victuailles, banquets, jeux, coupes en rangs serrés, onguents, couronnes et guirlandes sont préparés.

*nequiquam, quoniam medio de fonte leporum
surgit amari aliquid, quod in ipsis floribus angat,
aut cum conscius ipse animus se forte remordet
desidiose agere aetatem lustrisque perire,
aut quod in ambiguo uerbum iaculata reliquit,
quod cupido adfixum cordi uiuescit ut ignis,
aut nimium iactare oculos aliumue tueri
quod putat, in uoltuque uidet uestigia risus.*

Le texte retrouve ici une démarche plus analytique, un vocabulaire plus classique afin de présenter les déconvenues amères auxquelles donne lieu la passion amoureuse, mais l'exposé continue de s'appuyer sur des images et, à la fin de ce passage, Lucrèce expose, un peu à la manière d'un moraliste et de façon très elliptique, deux anecdotes ou saynètes. L'avalanche de *quod* a aussi déstabilisé certains candidats qui n'ont pas toujours su distinguer les différentes formes que recouvre le mot. Pourtant, la structure syntaxique globale était ici assez ferme et rigoureuse, rythmée par l'anaphore *aut... aut... aut*.

Il pouvait être de bonne méthode de partir de celle-ci pour recomposer la syntaxe du passage : *aut cum... remordet / aut quod (...) reliquit / aut (...) quod putat* : cette première étape permettait de distinguer les deux occurrences de *quod* ci-dessus, conjonctions explicatives, des deux autres (vers 1134 et 1138), qui sont des pronoms relatifs au neutre, le premier ayant pour antécédent *aliquid*, le second *verbum*.

Il reste alors à identifier une subordonnée explicative introduite par *quoniam*, qui n'a pas posé problème.

Enfin, les vers 1135 et 1139 sont occupés par des propositions infinitives, la première introduite par « *se remordet* », la seconde par « *putat* ».

nequiquam : il y avait là, en tête de vers, une rupture violente avec le tableau opulent présenté aux vers précédents, si bien qu'une traduction forte était bienvenue. L'expression « A quoi bon ! » rendait tout-à-fait compte de l'idée ; hélas, elle était, en français, délicate à articuler avec la conjonction explicative qui suivait.

leporum : quelle n'a pas été la surprise du jury de trouver ici des « fontaines de lièvres » ! L'esprit critique est invité à ne pas faiblir, même chez les lecteurs d'*Alice au pays des Merveilles*.

in ipsis floribus / ipse animus : un grand nombre de candidats ne fait manifestement pas la distinction entre *ipse* et *idem*. Ce n'est pas parce que la langue française peut avoir recours au terme « même » pour l'un et l'autre qu'ils ont le même sens : les erreurs en version naissent souvent d'un manque de maîtrise et de réflexion de la langue-cible, ici le français. Il faut rappeler rapidement que, là où *idem* renvoie à l'identité, dans le cadre surtout d'une comparaison, *ipse* exprime l'insistance. Par ailleurs, la traduction de l'expression « *consciens ipse animus* » par « l'esprit conscient de lui-même » a été estimée fautive, puisque la forme aurait alors été *ipsius* et non *ipse*.

lustris a donné lieu à bien des incohérences quand les candidats ont choisi le sens de la période quinquennale ou celui du sacrifice. Le contexte général, et même le début du vers, particulièrement l’adverbe « *desidiose* » devaient les inviter à privilégier l’idée de débauche.

Les **vers 1136-7** étaient objectivement ardu du fait de la formulation soudain très elliptique. La présence de deux *quod* de nature différente ajoutait à la confusion. Quelques candidats y ont vu clair cependant.

v. 1136 : la seule construction tenable consistait à faire du participe parfait passif *jaculata*, au nominatif féminin, le sujet de *reliquit* (qui est un parfait, à traduire comme tel puisqu’il marque ici une antériorité par rapport au vers suivant, qui présente la conséquence de cette première étape) et dont *verbum* est le COD. À l’entrée *jaculor* du Gaffiot, on trouvait l’expression « lancer des paroles » et la référence à Lucrèce, qui devait confirmer le candidat dans cette construction. L’expérience amoureuse est ici présentée à travers deux silhouettes à peine esquissées : une femme et un homme. Cet homme n’est effectivement que sous-entendu dans le vers 1136 : il convenait de suppléer le pronom *eum*, COD de *reliquit* et sur lequel portait l’expression *in ambiguo*.

Passons au vers suivant. Il s’agit donc d’une proposition subordonnée relative. Plusieurs candidats, qui avaient saisi cela, ont voulu faire de *quod* le COD de *vivescit*. Il fallait cependant faire confiance à Gaffiot qui donne ce verbe comme intransitif, avec la référence à notre passage. Dès lors, *quod* ne peut être que le sujet de *vivescit* et *adfixum* lui est apposé. Une autre difficulté était offerte par le nom *cupido* et, là encore, un usage attentif de Gaffiot aidait considérablement. On pouvait hésiter entre le nom *cupido* (alors au nominatif) et l’adjectif *cupidus*, *a*, *um* : la scansion du vers, croisée avec les indications fournies par le Gaffiot, permettait d’opter pour la seconde solution en raison du *i* bref, *quod cupi* formant un dactyle. Or, le *i* du nom *cupido* est long. Dès lors, la forme *cupido* devait être analysée comme l’épithète au datif de *cordi*, ce qui confortait le stade précédent de l’analyse, faisant de *quod* le sujet du verbe.

vers 1139 : la tournure elliptique se poursuivait ici ; il fallait suppléer le pronom personnel *eam*, sujet des infinitifs *jactare* et *tueri*.

→ Mais c’est en vain, puisque, du milieu de cette source de plaisirs, surgit une pointe d’amertume, de nature à nous tourmenter jusqu’au cœur de la floraison. Tantôt il advient que l’esprit lui-même, lucide, soit pris de remords parce qu’il passe sa vie dans l’oisiveté et dépérit en débauches. Tantôt c’est qu’elle a lancé une parole qui l’a laissé dans le doute ; et cette parole, fichée dans un cœur qui désire, s’avive comme un feu. Tantôt c’est parce qu’il estime qu’elle dispense trop ses regards, ou qu’elle en regarde un autre et, sur son visage, il voit l’ombre fugace d’un sourire.

*Atque in amore mala haec proprio summeque secundo
inveniuntur ; in aduerso uero atque inopi sunt,
prendere quae possis oculorum lumine operto,
innumerabilia ; ut melius uigilare sit ante,
qua docui ratione, cauereque ne inliciaris.*

Le dernier passage du texte s’ouvrait sur une figure de renchérissement : si, même lorsqu’il s’agit d’amour heureux, partagé, de tels désagréments existent, qu’en est-il dans le cas contraire ? Cette dernière idée fournissait une conclusion à notre extrait : mieux vaut ne pas céder à la passion amoureuse.

Ce passage ne comportait pas de difficultés morphologiques ni syntaxiques notables. Toutefois, dans un nombre important de copies, le balancement structurant les premiers vers « *in amore proprio summeque secundo [...] in aduerso uero atque inopi* » n’a pas été saisi, ce qui entraînait fréquemment des constructions fort hasardeuses, parmi lesquelles un mauvais décalque du français (qu’une rapide consultation du Gaffiot aurait pourtant permis d’écartier), au terme duquel « *in aduerso* » était traduit par « au contraire ». Cette erreur résultait de ce que les candidats ne songeaient pas à suppléer un second « *amore* », répondant à celui du vers précédent. Il s’agit là

pourtant d'une tournure fréquente, y compris dans les textes les plus classiques. Plus grave, certaines traductions faisaient de l'adjectif *inopi* l'attribut du sujet de *sunt*, ce qui est morphologiquement impossible, puisqu'il s'agit d'un adjectif de la seconde classe. À quoi s'ajoutait un obstacle syntaxique avec la présence de la coordination *atque*.

À l'inverse, certains candidats, qui avaient identifié la construction, ont eu à cœur de traduire le chiasme formé par les adjectifs *proprio* / *secundo* // *adverso* / *inopi* : la finesse de lecture, l'effort stylistique que révélait cette intention ont été valorisés.

mala haec : pour la traduction de l'adjectif substantivé au neutre pluriel, on se reportera aux remarques formulées plus haut pour la traduction de « *res* ». Le candidat, arrivé au terme du texte, doit bien avoir compris de quelle nature sont ces maux dus à la passion amoureuse, ce qui lui permet d'en offrir une traduction plus élégante, mais aussi plus juste que « ces mauvaises choses » qui a souvent été proposé.

qua ratione : le sens de manière ou de méthode semblait ici préférable à celui de doctrine. Lucrèce renvoie, à travers ce terme, aux vers qui précèdent notre extrait, dans lesquels il conseille notamment à ses lecteurs de distraire son esprit pour l'empêcher de succomber aux attraits illusoire de la passion.

→ Des souffrances de cette sorte, on en trouve même dans le cas d'un amour stable et au plus haut point heureux ; mais dans celui d'un amour malheureux et auquel son objet échappe, on pourrait les percevoir les yeux fermés, elles sont innombrables. Aussi vaut-il mieux par avance être sur ses gardes, de la manière que j'ai montrée, et veiller à ne pas se laisser séduire.

Conclusion

Quelles étaient les difficultés spécifiques de ce texte ? Si l'on excepte deux passages arides et une certaine hétérogénéité stylistique, les vers de Lucrèce proposés cette année aux candidats ne comportaient pas d'obstacles morphologiques ni syntaxiques majeurs. Dès lors, il apparaît que de très nombreuses erreurs, certaines lourdes et étendues, d'autres plus bénignes, auraient pu être évitées.

Ne serait-il pas juste d'adopter face au texte une lecture qui, en quelque sorte, fasse confiance à celui-ci ? Il n'a probablement pas été écrit pour fournir à des agrégatifs une succession d'énigmes, mais pour signifier et être compris. Alors, certes, le latin n'est pas notre langue maternelle, et il est normal, intéressant même, que le texte nous résiste ; mais est-il envisageable que Lucrèce décrive la passion amoureuse comme une « fontaine de lièvres » ? On voit ici comment la circonspection, que nous avons plus haut nommée sens critique, s'articule à la confiance. Dans l'usage du dictionnaire, plusieurs fois évoqué en détail ci-dessus, la même double attitude nous semble devoir primer. En effet, lorsque, par exemple, Gaffiot donne *vivescit* pour un verbe intransitif, il convient de lui faire confiance, de s'interdire de construire le vers en donnant à ce verbe un COD. Les « interdictions » nées du dictionnaire suppriment bien des hypothèses hasardeuses, auxquelles on perd un temps précieux, et bien des erreurs. Mais c'est aussi la circonspection qui doit guider celui qui a les yeux plongés dans les pages du dictionnaire : si le champ des possibles est souvent vaste, ces possibles ne sont pas interchangeable. Certains sont purement et simplement à rejeter (*lustris* au sens de période de cinq ans au vers 1136), d'autres ne sont pas satisfaisants (« couleur » pour *color* désignant le teint d'un visage au vers 94), d'autres, même, restent à inventer par le candidat, au sens étymologique de ce terme : une fois le sens compris, on peut par exemple construire une périphrase si les termes proposés ne paraissent pas ajustés³. Les candidats semblent parfois faire un usage étroit et monovalent du dictionnaire, lui demandant mécaniquement de substituer un mot français à un mot latin, de combler un trou, dans une sorte de grille au départ indéchiffrable ; qu'ils renoncent à

#####

3. Voir par exemple notre choix de traduire, au vers 1142, *inopi* par « qui ne possède pas son objet », qui permet de rendre la valeur privative du préfixe et de faire antithèse *a proprio*. N'est-ce pas plus satisfaisant que « pauvre », « impuissant » ou « sans ressource » que l'on trouve dans le Gaffiot ?

l'idée selon laquelle on ne cherche dans le dictionnaire qu'un mot qu'on ne connaît pas... On y cherche aussi de quoi déplier un mot, de quoi « croiser » le sème et le texte⁴. Il faut prendre conscience des différents usages de cet outil, à les pratiquer, à saisir combien c'est alors la magnifique profondeur des langues que l'on explore⁵.

On l'aura saisi, ce n'est donc pas seulement à la confiance envers le texte, envers le dictionnaire que doit s'articuler cette attitude circonspecte : c'est aussi à la confiance en sa propre connaissance, du latin comme du français. Les professeurs, les rapports de jury antérieurs ont enseigné quelle méthode, régulière et rigoureuse, permet de préparer l'épreuve de version afin de l'aborder avec cette fondamentale confiance.

#####

4. Nous pouvons ici penser au concept de « signifiante », que développe M. Riffaterre en prolongement de la signification : « Tout se joue dans la différence entre signification et *signifiante*. Dans le langage quotidien, les mots semblent reliés verticalement, chacun à la réalité qu'il prétend représenter, chacun collé sur son contenu comme une étiquette sur un bocal, formant chacun une unité sémantique distincte. Mais en littérature, l'unité de signification, c'est le texte lui-même. Les effets que les mots, en tant qu'éléments d'un réseau fini, produisent les uns sur les autres substituent à la relation sémantique verticale une relation latérale qui, se constituant au fil du texte écrit, tend à annuler la signification individuelle que les mots peuvent avoir dans le dictionnaire. Le lecteur qui essaie d'interpréter la référentialité aboutit au non-sens : cela le force à chercher le sens à l'intérieur du nouveau cadre de référence donné par le texte. C'est ce nouveau sens que nous appelons signifiante. » (*C'est nous qui soulignons*) « L'illusion référentielle » in *Littérature et réalité*, Paris, 1982, p. 93-94. Riffaterre ne parle pas ici de traduction mais de la situation du langage littéraire.

5. Nous renvoyons ici les candidats à des remarques très justes concernant l'usage du dictionnaire dans le rapport sur la version latine 2012 (page 44).

RAPPORT SUR LA VERSION GRECQUE

établi par Isabelle GASSINO

Le sujet de l'épreuve peut être consulté à l'adresse suivante :

http://cache.media.education.gouv.fr/file/agregation_externer/62/8/s2014_agreg_ext_lettres_class_4_3_08628.pdf

Le texte de Théocrite proposé aux candidats de la session 2014 a induit des résultats équivalents à ceux de la session précédente, puisque la moyenne des copies s'établit à 8,865 (elle était de 8,866 en 2013). La médiane est à 10, c'est-à-dire que, sur les 200 copies corrigées, 100 ont obtenu une note supérieure ou égale à 10, et les 100 autres, une note inférieure à 10. Une différence notable par rapport à l'année passée : les meilleures copies de cette session n'ont pu recevoir une note aussi élevée (celle-ci était de 18 en 2013, contre 16 seulement en 2014), en raison non seulement d'un certain nombre de fautes de grec, mais surtout de fautes d'orthographe peu compatibles avec le titre d'agrégé.

Autre trait à souligner : on compte cette année un grand nombre de traductions diversement inachevées (51 sur 200, soit un quart) – depuis la copie où seuls deux ou trois vers sont traduits, et parfois de manière fautive, à celle à laquelle il ne manque au contraire que la dernière réplique. Par principe, **il est toujours préférable de proposer une traduction**, même si on a conscience qu'elle comportera de nombreuses fautes, plutôt que de laisser un blanc : lorsque c'est le cas, le jury comptabilise toutes les fautes possibles sur le passage qui n'a pas été traduit, plus une pénalité pour non-achèvement de la copie. Proposer une traduction est, toutefois, parfaitement vain si l'on a non seulement pas du tout compris le texte, mais pas du tout essayé de le comprendre : tel est, en effet, le sentiment qu'ont eu les correcteurs en prenant connaissance d'une copie, d'une longueur à peu près équivalente à une traduction complète, qui n'avait cependant aucun rapport avec le texte grec et ne pouvait en aucun cas être qualifiée de « traduction », puisque le seul point commun avec le texte de Théocrite était la présence de quelques noms propres ; pour le reste, son auteur avait entièrement inventé une histoire complètement incohérente. Une telle copie ne vaut évidemment pas plus de 0,5/20.

Le texte soumis et les textes remis

Divers signes indiquent que le texte semble avoir surpris bon nombre de candidats, apparemment peu familiers de la poésie grecque ; les candidats à l'agrégation ne doivent pourtant pas s'étonner de se voir proposer autre chose que de la prose classique ou que des textes du théâtre du V^e siècle. Le monde grec ne s'est pas brutalement éteint avec Alexandre le Grand ; quantité de recherches récentes font justice d'un certain nombre de préjugés sur la valeur (ou la prétendue absence de valeur) de la littérature « post-classique » ou « tardive » : il est donc parfaitement logique que cette tendance soit illustrée dans un concours tel que l'agrégation qui, sans avoir vocation à recruter des chercheurs, est néanmoins, pour partie, un reflet de l'activité universitaire. En outre, bien des traits de la langue ici employée par Théocrite (οὔρα au vers 9, ἐσσί au vers 18, par exemple) sont empruntés à la langue épique, avec laquelle on attend que les candidats soient familiarisés – qu'Homère soit au programme ou non.

La longueur du texte (38 vers) ne devait pas non plus surprendre ; les différents extraits de poésie précédemment proposés au concours comptaient, en effet, entre 35 et 40 vers.

Peut-être est-ce l'effet de la surprise, et de l'affolement consécutif : toujours est-il que l'on a constaté une prolifération impressionnante des fautes d'orthographe, même dans les meilleures copies. C'est à juste titre que l'on parle d'épreuves de concours : ce n'est certes pas un moment agréable à passer. Pour autant, une orthographe irréprochable n'est pas un luxe : elle doit, pour un candidat à l'enseignement, être un réflexe, qui demeurera opérationnel en toutes circonstances, et non le résultat d'une réflexion. On a ainsi constaté la disparition, dans près de la moitié des copies, de l'accord du participe passé employé avec « avoir » avec le COD antéposé ; on a vu la chair du torse d'Amycos devenir la « chaire » (professorale ?) : quand l'orthographe change totalement le sens d'un mot, elle est comptabilisée comme un faux sens, soit quatre points de pénalité. Les fautes sur l'accord du participe (« les pierres que le fleuve a poli ») ont été sanctionnées comme une erreur de construction, c'est-à-dire comme un contresens (six points de pénalité).

Dans d'autres cas, on a pu relever également des barbarismes, notamment sur le passé simple du verbe « polir ». Moins graves, mais révélateurs d'une fébrilité certes compréhensible mais malencontreuse, sont les lapsus (« sembaît » pour « semblait », par exemple).

Enfin, les correcteurs se sont parfois trouvés, en dépit d'une indéfectible bonne volonté et d'une correction optique adaptée, dans l'impossibilité de déchiffrer tel ou tel passage d'une traduction et n'ont eu d'autre choix que de compter, pour le passage concerné, la plus grosse faute possible. C'est l'occasion de redire qu'écrire de manière lisible, faire des s finaux bien formés, qui ne laissent aucun doute sur leur existence, et rédiger une copie propre, sont des objectifs qui n'ont rien de facultatif et que tous les candidats devraient raisonnablement être en mesure d'atteindre.

L'extrait proposé était tiré du poème XXII des *Idylles* de Théocrite, et ressortissait à la catégorie des idylles à sujet mythologique ; il relatait l'arrivée de Castor et Pollux, partis avec Jason à la conquête de la Toison d'Or, au pays des Bébryces, et les premiers échanges entre Pollux et leur chef, Amycos – échanges au ton aimable d'un côté, agressif de l'autre, campant d'entrée l'un et l'autre personnages.

Au fil du texte

1.

Εὔρον δ' ἄεναον κρήνην ὑπὸ λισσάδι πέτρῃ,
ὑδατι πεπληθυῖαν ἀκηράτῳ αἰ δ' ὑπένερθεν
λάλλαι κρυστάλλῳ ἢ δ' ἀργύρῳ ἰνδάλλοντο
ἐκ βυθοῦ·

La première phrase ne pose pas de problème de construction majeur ; le premier verbe est bien entendu à la troisième personne du pluriel, et non à la première personne du singulier : le titre de l'extrait était là pour l'indiquer de manière non ambiguë – et c'est bien la fonction du titre que de donner aux candidats les informations indispensables pour aborder le texte. L'essentiel des erreurs a porté sur l'identification de πεπληθυῖαν (les candidats n'ayant pas toujours vu qu'il s'agissait d'un participe parfait) ou du mot ἢ δ' , qui n'est pas, ici, l'adverbe ἤδη, « déjà » (on ne peut, du reste, éluder une voyelle longue, à de rares exceptions près) mais ἢδέ, conjonction de coordination très fréquente dans la langue homérique (« et »), qui unissait κρυστάλλῳ et ἀργύρῳ.

Il faut avoir constamment présent à l'esprit le fait qu'une version n'est pas la simple juxtaposition des différentes traductions proposées par les dictionnaires : elle réclame une constante *adaptation* au contexte. Par exemple, la phrase contient le mot λάλλαι, pour lequel Bailly donne la traduction (avec référence à notre texte) « petits cailloux », en le mettant en rapport avec λίθας, « la pierre » – indiquant ainsi que le terme λάλλαι est un diminutif de λίθας. **Le dictionnaire fait comprendre, il explique le sens, mais il ne donne pas toujours une traduction « prête à l'emploi »** : en l'occurrence, les « petits cailloux » se trouvaient sous la surface de l'eau, tapissant le lit de la source, et il était tout à fait possible, et judicieux, de trouver une traduction plus appropriée comme « les galets », par exemple.

Pour surprenant que cela paraisse, **dans bien des cas, les contresens sont venus moins d'une mauvaise compréhension du grec que d'une maîtrise insuffisante de l'expression française** : en effet, en écrivant : « Ils trouvèrent une source intarissable au pied d'une roche lisse remplie d'eau », on indique clairement au lecteur que c'est la roche qui est remplie d'eau, et non la source ! Ce cas de figure n'est pas rare et montre, s'il en était besoin, l'importance capitale d'une **méticuleuse relecture de la copie**.

Traduction proposée : Ils trouvèrent, au pied d'une roche lisse, une source pérenne, abondant en eau pure ; sous sa surface, les galets tapissant son lit ressemblaient à du cristal et à de l'argent.

2.

ὑψηλαὶ δὲ πεφύκεσαν ἀγγόθι πεῦκαι
λεῦκαί τε πλάτανοί τε καὶ ἀκρόκομοι κυπάρισσοι
ἄνθεά τ' εὐώδη, λασίαις φίλα ἔργα μελίσσαις,
ὄσσ' ἔαρος λήγοντος ἐπιβρῦει ἄν λειμῶνας.

Les principales difficultés étaient les suivantes :

– λεῦκαι n'est pas un adjectif portant sur πλάτανοι, mais un nom ;

– ὄσσ' est bien un pronom relatif mettant l'accent sur la quantité (équivalent de ὅσα en dialecte ionien-attique), mais n'a aucun sens consécutif, ni aucun sens comparatif ; son antécédent est ἄνθεά τ' εὐώδη ; le sens littéral est donc « les fleurs odorantes qui poussent en grand nombre, à la fin du printemps, sur les prairies ». Comme dans la phrase précédente, de nombreuses erreurs étaient liées au fait que le relatif se trouvait associé, dans la traduction, à un mot qui n'était pas son antécédent (« ouvrages chers aux abeilles velues qui pullulent, à la fin du printemps... »), amenant inévitablement, ici encore, un contresens.

– ἄν est l'équivalent de ἀνά, et ne devait pas être confondu avec ἐν. Son sens est, littéralement, « de bas en haut », c'est-à-dire « sur toute la surface de ».

Traduction proposée : Près de là avaient poussé des pins de grande taille, des peupliers blancs, des platanes, des cyprès à la cime chevelue et des fleurs au doux parfum – travaux chers aux abeilles duveteuses – qui, à la fin du printemps, foisonnent sur les prairies.

3.

Ἔνθα δ' ἀνὴρ ὑπέροπλος ἐνήμενος ἐνδιάσκει,
δαινὸς ἰδεῖν, σκληρῆσι τεθλασμένος οὖσα πυγμαῖς·
στήθεα δ' ἐσφαίρωτο πελώρια καὶ πλατῦ νῶτον
σαρκὶ σιδηρεῖη, σφυρήλατος οἶα κολοσσός·

Ici commence la description d'Amycos, sorte de géant tout en muscles (μύες, dans la suite du texte) et d'un abord peu avenant, ce que montrent à la fois son aspect et les paroles qu'il dira peu après ; le passage est à l'imparfait (ἐνδιάσκει a bien été identifié comme tel, de manière générale). L'individu est manifestement impressionnant et agressif : on pouvait s'appuyer sur ce constat général pour traduire de manière pertinente les détails du portrait qui est fait de lui. **La traduction est une forme d'enquête, au même titre qu'un commentaire** : un texte recèle de nombreux indices qu'il convient de débusquer et d'associer pour parvenir au sens le plus satisfaisant, c'est-à-dire le plus cohérent possible. En l'occurrence, il est peu vraisemblable que Castor et Pollux trouvent Amycos « assis », comme le disait une traduction fréquemment proposée pour le participe ἐνήμενος ; il est bien plus plausible que celui-ci ait le sens plus général de « installé » ; d'autre part, à quoi pourrait correspondre le fait de « se frotter les oreilles » ? Le participe parfait τεθλασμένος doit être ici plus sûrement compris comme un passif que comme un moyen, et l'accusatif οὖσα comme un accusatif de relation : Amycos, au corps athlétique et au tempérament ombrageux, se bat fréquemment et conserve les stigmates de ces luttes, comme on peut le voir, dans la sculpture grecque, dans les portraits de pugilistes. On pourra se souvenir, par exemple, de la statue grecque trouvée dans les

thermes de Constantin, à Rome, et surnommée « le pugiliste des Thermes » : elle porte sur les joues, le nez et les oreilles, des incrustations figurant les traces d'anciennes blessures.

Les deux derniers vers de cette section du texte ont été, la plupart du temps, mal construits ; voici quelques points-clefs de l'analyse :

- le verbe ἐσφαίρωτο a deux sujets (στήθεα πελώρια et πλατὺ νῶτον) ; il est au plus-que-parfait moyen-passif (à distinguer, par l'accentuation et la voyelle longue ω, de l'imparfait, qui aurait présenté une diphtongue « ou » accentuée d'un circonflexe : ἐσφαιροῦτο) ;

- le complément σαρκὶ σιδηρεῖη porte sur les deux sujets, et non pas seulement sur πλατὺ νῶτον ; précisons que σάρξ veut simplement dire « la chair » (cf. le mot « sarcophage ») et non « le corps », comme on l'a lu bien souvent ;

- la relative introduite par le pronom οἷα a pour antécédents les deux sujets du verbe ἐσφαίρωτο, et σφυρήλατος est épithète de κολοσσός – en dépit de l'ordre des mots. L'adjectif a pour effet de renforcer l'idée qu'Amycos est de taille gigantesque : en effet, il renvoie à la technique en usage en Grèce au VII^e s. av. J.-C. et consistant à plaquer des tôles de bronze sur un noyau de bois, de manière à réaliser des statues d'une taille supérieure à celle que permettait la technique de la fonte pleine, utilisée jusqu'alors.

Traduction proposée : C'est là, en plein air, qu'avait élu domicile un homme fier de sa force, terrible à voir, les oreilles meurtries par de violents coups de poing ; sa poitrine prodigieuse et son dos large étaient bombés sous l'effet d'une chair de fer, semblables à ceux d'une statue colossale allongée au marteau.

4.

ἐν δὲ μύες στερεοῖσι βραχίουσιν ἄκρον ὑπ' ὤμων
ἔστασαν ἢ τε πέτροι ὀλοίτροχοι, οὔστε κυλίνδων
χειμάρρους ποταμὸς μεγάλαις περιέξεσε δῖναις

Dans cette suite de la description d'Amycos, l'essentiel était de bien analyser chaque terme : μύες, au nominatif, ne peut être le complément de ἐν, qui n'admet que le datif ; ἄκρον, bien qu'étant placé après ὑπό, en dépend malgré tout (ἄκρον ὑπ' ὤμων, littéralement : « au pied de la partie supérieure de l'épaule ») ; χειμάρρους est bien le nominatif singulier d'un adjectif contracté, épithète de ποταμὸς ; οὔστε n'est pas l'équivalent de ὥστε, mais le pronom relatif ὅστε à l'accusatif masculin pluriel ; quant à la forme περιέξεσε, il s'agit bien de l'aoriste sigmatique du verbe περιέξω, « polir tout autour », c'est-à-dire « polir sur toutes ses faces ».

Le mot μύες a fréquemment été mal traduit : il est vrai que le substantif μῦς, μυός a des sens très variés en grec, mais était-il le moins du monde vraisemblable qu'Amycos ait des souris (ou, pire encore, des coquillages !) sur les bras ? En outre, la polysémie du terme est bien connue : P. Chantraine, dans son *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, signale qu'elle existe dans diverses langues indo-européennes, « d'après la forme et le mouvement des muscles, notamment dans les bras », le muscle saillant sous la peau évoquant la forme et le mouvement d'une souris.

Traduction proposée : Sur ses bras vigoureux, à la naissance de la pointe de ses épaules, saillaient des muscles semblables à des pierres roulant sur elles-mêmes qu'un fleuve, grossi par les pluies, a charriées et polies sur toutes leurs faces grâce à ses puissants remous.

5.

αὐτὰρ ὑπὲρ νώτοιο καὶ αὐχένος ἠωρεῖτο
ἄκρων δέρμα λέοντος ἀφημμένον ἐκ ποδεώνων.
Τὸν πρότερος προσέειπεν ἀεθλοφόρος Πολυδεύκης.

La particule αὐτὰρ ne marque aucune opposition avec ce qui précède, mais introduit simplement le dernier point de la description ; le mieux était donc de la traduire par « en outre » ou par « enfin ».

De même que ὑπό, par deux fois, dans les vers précédents, n'avait pas le sens de « sous », mais de « au pied de », ici, ὑπὲρ ne peut signifier « au-dessus » (ce qui supposerait que la peau de lion est suspendue sans toucher le corps d'Amycos), mais indique simplement que la peau recouvre le dos et la nuque du personnage.

L'expression ἄκρων ... ἐκ ποδῶνων a souvent posé problème ; il fallait la comprendre sur le modèle de l'idiotisme latin « summa arbor », « le haut de l'arbre » (et non pas « l'arbre le plus haut ») ; donc, littéralement, « à partir de l'extrémité des pattes ».

Traduction proposée : Enfin, à son dos et à son cou était suspendue une peau de lion attachée par l'extrémité des pattes. C'est Pollux, athlète vainqueur, qui, le premier, lui adressa la parole.

6.

ΠΟΛΥΔΕΥΚΗΣ

Χαίρε, ξεῖν', ὅτις ἐσσί. Τίνες βροτοί, ὧν ὄδε χῶρος;

ΑΜΥΚΟΣ

Χαίρω πῶς, ὅτε τ' ἄνδρας ὀρῶ τοὺς μὴ πρὶν ὄπωπα;

Ici commence la stichomythie, affrontement verbal préluant à l'affrontement physique qui suivra, après la fin de l'extrait proposé. Les phrases s'y font plus brèves, plus elliptiques aussi ; ainsi, dans la deuxième phrase du premier vers, il convenait de sous-entendre une première occurrence du verbe « être » dans la principale (Τίνες βροτοί εἰσιν), puis une seconde occurrence dans la relative (ὧν ὄδε εἰσὶ χῶρος).

En plusieurs occasions également, l'un des personnages reprend un terme prononcé par l'autre, pour le contester ou le corriger. Il était capital, dans ce cas, de veiller à donner deux fois la même traduction, par souci de cohérence. La règle selon laquelle **un même mot conservant le même sens tout au long d'un même texte doit recevoir à chaque fois la même traduction** prenait ici tout son sens. En effet, le texte joue sur la polysémie du verbe χαίρω, littéralement « je me réjouis », employé très ordinairement à l'impératif pour saluer quelqu'un. Il était essentiel de trouver une solution permettant de traduire cette salutation tout en laissant la possibilité à Amycos d'exprimer ensuite sa mauvaise humeur (« Réjouis-toi/ Comment me réjouir ? », par exemple).

Enfin, la forme τοὺς a ici, comme souvent dans la langue homérique, valeur de relatif.

Traduction proposée : Pollux — Bonjour, étranger, qui que tu sois. À quels mortels appartient la contrée que voici ? Amycos — Comment serait-ce un bon jour, quand je vois des hommes que je n'ai encore jamais vus ?

7.

ΠΟ. Θάρσει μὴτ' ἀδίκους μὴτ' ἐξ ἀδίκων φάθι λεύσσειν.

ΑΜ. Θαρσέω, κούκ ἐκ σεῦ με διδάσκεισθαι τόδ' ἔοικεν.

De nouveau, l'indicatif employé par Amycos (Θαρσέω) fait écho à l'impératif Θάρσει de Pollux et il fallait utiliser le même terme dans la traduction. La suite de la réplique de Pollux est composée d'un autre impératif (φάθι) commandant l'infinitif λεύσσειν et son double complément d'objet μὴτ' ἀδίκους μὴτ' ἐξ ἀδίκων ; très classiquement, le syntagme négation + φημί était à traduire par « dire que ne... pas », et non par « ne pas dire que ». Pour construire le complément d'objet de l'infinitif, un indéfini τινάς pouvait être sous-entendu : « Dis que tu ne vois ni des gens injustes ni des gens nés d'hommes injustes ». Il était important de bien traduire φάθι par une forme du verbe dire (la forme pronominale était sans doute plus acceptable en français), et de ne pas faire dévier le sens du côté des verbes d'opinion (« pense », « crois »). La préposition ἐξ, dans cette phrase-ci, indique non la provenance géographique, mais la filiation.

En revanche, dans la réponse d'Amynos, ἐκ + génitif avait, cette fois, pratiquement valeur de complément d'agent du verbe διδάσκεισθαι : « il ne convient pas que je reçoive l'enseignement de ceci (τόδ') de toi (ἐκ σεῦ) ».

Traduction proposée : Pollux — Sois tranquille ; dis-toi que tu n'as sous les yeux ni des fauteurs d'injustices, ni des rejetons de fauteurs d'injustices. Amynos — Je suis tranquille et, de toi, je n'ai pas de leçon à recevoir.

8.

ΠΟ. Ἄγριος εἶ, πρὸς πάντα παλίγκοτος ἢ δ' ὑπερόπτης.
ΑΜ. Τοιόσδ' οἶον ὄραξ' τῆς σῆς γε μὲν οὐκ ἐπιβαίνω.

Les principaux problèmes concernaient :

- l'interprétation de πάντα : comme le syntagme πρὸς πάντα complète les deux adjectifs qui suivent et que ces adjectifs se rapportent à l'attitude d'Amynos vis-à-vis de personnes, il est impossible de comprendre πάντα comme un neutre pluriel ; il s'agit bien plus sûrement d'un accusatif masculin singulier : « envers chacun ».

- le sens à donner à τῆς σῆς : on est ici en présence de l'adjectif possessif de la deuxième personne du singulier, au féminin. Cela exclut de fait la traduction par « tes biens », qui correspondrait à du neutre pluriel. Voir dans cette forme un « petit vers » (ὁ σῆς) est morphologiquement impossible et, en outre, n'offre aucune solution satisfaisante du point de vue du sens. Il faut prendre en compte, comme toujours, l'ensemble de la phrase, et notamment le verbe ἐπιβαίνω, pour comprendre que le mot γῆς est sous-entendu.

Traduction proposée : Pollux — Tu es un rustre, agressif et méprisant envers tout un chacun. Amynos — Je suis tel que tu me vois ; moi, en tout cas, je ne mets pas le pied sur ta terre.

9.

ΠΟ. Ἔλθοις, καὶ ξενίων κε τυχῶν πάλιν οἴκαδ' ἰκάνοις.
ΑΜ. Μήτε σύ με ξείνιζε, τά τ' ἐξ ἐμεῦ οὐκ ἐν ἐτοίμῳ.

C'est le passage qui a posé le plus de difficultés aux candidats, car il combine deux emplois différents de l'optatif, une forme épique éolienne dont il était vital de tenir compte (κε équivalant à ἄν), un terme souvent mal lu (ξενίων a été confondu avec ξένων), plus un syntagme elliptique (τά τ' ἐξ ἐμεῦ οὐκ ἐν ἐτοίμῳ) auquel il fallait donner sens.

Le premier optatif (Ἔλθοις) ne peut être qu'un optatif de souhait : « puisses-tu venir ! » ; en revanche, le second (ἰκάνοις) est accompagné de la particule κε et exprime donc un potentiel : « tu parviendrais ». Le verbe τυγχάνω, sous la forme du participe aoriste τυχῶν, construit avec le génitif, a le sens parfaitement clair d'« obtenir » : « et, ayant obtenu des présents d'hospitalité, tu rentrerais chez toi ».

Le second vers commence par une négation (Μήτε) qui n'était pas répétée : il n'y a pas lieu de comprendre qu'elle porte sur l'ensemble du vers, puisque la seconde proposition est coordonnée à la première par un simple τε, sans négation.

Dans l'expression τά τ' ἐξ ἐμεῦ, un mot est manifestement sous-entendu : plutôt que de comprendre l'expression, comme on pourrait le faire dans bien d'autres circonstances, comme ayant le sens très général de « les choses venant de moi », c'est-à-dire, peu ou prou, « mes possessions », il est plus judicieux, encore une fois, de comprendre la réponse en tenant compte du propos auquel Amynos réagit : le mot sous-entendu est ξένια. En rétablissant, en outre, un verbe « être » à l'indicatif, la phrase prend donc le sens suivant : « les présents d'hospitalité en provenance de moi ne sont pas à disposition », autrement dit : « tu n'es pas près d'en obtenir de ma part ».

Traduction proposée : Pollux — Puisse-tu y aller ! Tu reviendrais chez toi pourvu de présents d'hospitalité. Amycos — Ne me traite pas en hôte, de ton côté ; car, du mien, les présents sont loin d'être prêts !

10.

ΠΟ. Δαίμονι, οὐδ' ἂν τοῦδε πιεῖν ὕδατος σύγε δοίης;

ΑΜ. Γνώσσαι, εἴ σεῦ δίψος ἀνειμένα χεῖλα τέρσει.

Peu de difficultés « résistantes », ici ; l'attention devait se porter sur la traduction de chacun des mots, même des particules telles que γε, la négation οὐδέ (qui n'est pas οὐ). **Tous les mots doivent être traduits**, c'est une règle absolue !

Le participe ἀνειμένα a posé des problèmes d'interprétation ; il ne peut qu'être associé à χεῖλα ; le contexte est clair : on décrit quelqu'un qui a soif, qui a donc, littéralement, « les lèvres relâchées », c'est-à-dire « pendantes », comme on parle, dans une tournure française familière, de « langue pendante ».

Traduction proposée : Pollux — Homme extraordinaire ! Est-ce que, toi, tu ne me donnerais même pas à boire de cette eau que voici ? Amycos — Tu le sauras, si la soif dessèche tes lèvres entrouvertes.

11.

ΠΟ. Ἄργυρος ἢ τίς ὁ μισθός, ἐρεῖς, ὧ κέν σε πίθοιμεν;

ΑΜ. Εἷς ἐνὶ χεῖρας ἄειρον ἐναντίος ἀνδρὶ καταστάς.

Une nouvelle fois, une analyse rigoureuse de la phrase et des mots qui la composent permettait de traduire ces deux vers sans hésiter : τίς est bien sûr un interrogatif, puisqu'il est accentué et que son accent ne peut être un accent d'enclise ; mais cet interrogatif ne porte pas sur ἄργυρος, lequel doit donc être compris comme signifiant « de l'argent », et non pas « quel argent ? ».

La relative introduite par ὧ est au potentiel (optatif + κε) ; le seul antécédent possible pour le relatif est μισθός. On aboutit donc au sens suivant : « Est-ce avec de l'argent ? ou bien, au moyen de quelle rétribution – le diras-tu ? – que nous pourrions te convaincre ? »

Le vers suivant est construit autour d'un verbe à l'impératif (ἄειρον, du verbe ἀείρω, αἶρω en langue classique, « lever ») et d'un participe au nominatif (καταστάς, participe aoriste de καθίστημι, ici avec un sens intransitif) précisé par un adjectif au nominatif (ἐναντίος), lui-même complété par un datif (ἐνὶ ... ἀνδρὶ). Le sens est donc : « Lève les mains, en te mettant en place seul (εἷς) face à un homme seul. »

Traduction proposée :

Pollux — Le diras-tu ? Est-ce avec de l'argent, ou bien avec quelle autre rétribution, que nous pourrions te convaincre ? Amycos — Campe-toi face à ton adversaire, à un contre un, et lève les mains.

12.

ΠΟ. Πυγμάχος, ἢ καὶ ποσσι θενῶν σκέλος; Ὅμμα τόδ' ὀρθόν.

ΑΜ. Πῦξ διατεινόμενος σφετέρης μὴ φεῖδω τέχνης.

Ici, c'est Pollux qui réagit à la proposition d'Amycos et emploie une expression elliptique ; il n'était pas indispensable d'exprimer les termes sous-entendus, dès lors que le sens apparaissait : « [Pour se battre] à coups de poings, ou bien aussi en frappant la jambe avec les pieds ? »

La phrase qui suit (Ὅμμα τόδ' ὀρθόν) n'a pas un sens parfaitement clair ; aussi, on a pu accepter des traductions assez diverses, dès lors qu'elles comprenaient bien ὄμμα comme « le

regard », et non comme « le spectacle », terme qui ne peut renvoyer à rien de précis dans le contexte. L'idée générale est que Pollux ne détourne pas le regard (« Ce regard-ci (mon regard) est droit »), autrement dit, qu'il prend au sérieux le défi qu'Amycos vient de lui poser et est prêt à le relever.

Le participe διατεινόμενος, au vers suivant, a le sens de « faire effort », et non simplement de « tendre le poing » ; σφετέρης, ici, a valeur de possessif de la deuxième personne, comme le dictionnaire le confirme ; un possessif de troisième personne n'aurait eu aucun sens : « Avec le poing, en faisant effort, et n'épargne pas ta technique ».

Traduction proposée : Pollux — Comme au pugilat, ou bien en donnant aussi des coups de pieds dans la jambe ? Je ne baisse pas les yeux. Amycos — Avec les poings, de toutes tes forces, et montre ce que tu sais faire.

13.

ΠΟ. Τίς γάρ, ὅτω χεῖρας καὶ ἐμοὺς συνερείσω ἱμάντας;
ΑΜ. Ἐγγὺς ὄραξ· οὐ γύννις ἔων κεκλήσεθ' ὁ πύκτις.

Deux difficultés ici, toutes deux dans le deuxième vers :

– Ἐγγὺς ὄραξ : il est nécessaire de sous-entendre un COD : « tu **le** vois tout près », sans quoi on aboutit à un « tu vois de près », en complet décalage par rapport au contexte ;

– la négation οὐ porte sur l'ensemble de la phrase, à la fois participe et verbe conjugué ; on pouvait donc, dans un premier temps, traduire la négation par « il n'est pas vrai que » pour bien la faire porter sur l'ensemble : « il n'est pas vrai qu'étant une femmelette, le lutteur sera appelé [femmelette] ». À noter, la forme verbale κεκλήσεται, futur formé sur un radical de parfait (nommé futur antérieur ou futur du parfait dans les grammaires), rare mais pas exceptionnel en grec.

Traduction proposée : Pollux — Qui est-il donc, celui que je frapperai de mes mains et de mes gants (ou : de mes cestes) ? Amycos — Tu le vois, tout près de toi ; et le lutteur ne sera pas traité de femmelette, car il n'en est pas une.

14.

ΠΟ. Ἴη καὶ ἄεθλον ἔτοιμον, ἐφ' ᾧ δῆρισόμεθ' ἄμφω;
ΑΜ. Σὸς μὲν ἐγώ, σὺ δ' ἐμὸς κεκλήσεαι, αἶ κε κρατήσω.

La forme Ἴη n'est ici rien d'autre qu'un adverbe interrogatif (« est-ce que »), et non l'imparfait du verbe εἶμι ; dans le vers suivant, il fallait, comme plus haut, bien identifier κεκλήσεαι comme un futur du parfait et le sous-entendre, à la première personne, dans la première partie de la phrase : « Moi, je serai appelé tien, et toi, tu seras appelé mien ». La phrase se conclut sur une hypothétique à l'éventuel (αἶ κε = εἰ ἄν = ἐάν, suivi du subjonctif), qui souligne que c'est l'hypothèse de sa propre victoire, plutôt que celle de son adversaire, que retient Amycos : nouvel indice de l'arrogance du personnage.

Traduction proposée : Pollux — Est-il également prévu un prix, pour lequel nous nous battons tous les deux ? Amycos — On dira que je suis à toi, ou que tu es à moi, si je l'emporte.

15.

ΠΟ. Ὀρνίθων φοινικολόφων τοιοῖδε κυδοιμοί.
ΑΜ. Εἴτ' οὖν ὀρνίθεσσιν εἰκότες εἴτε λέουσι
γινόμεθ', οὗ κ' ἄλλω γε μαχεσσαίμεσθ' ἐπ' ἀέθλω.

Aux candidats qui étaient parvenus à traduire la totalité de ce qui précédait, ces trois vers n'ont pas posé de problème majeur, dès lors qu'ils étaient encore suffisamment lucides pour voir que,

dans les deux derniers vers, le potentiel contenu dans la principale vient après une hypothétique double (εἴτε... εἴτε) au présent de l'indicatif, et non à l'imparfait.

Traduction proposée : Pollux — Ce sont là des combats d'oiseaux à crête écarlate ! Amycos — Que nous soyons semblables à des oiseaux ou à des lions, nous ne saurions combattre pour un autre prix.

Pour l'avenir

Les conseils de méthode contenus dans le rapport du concours 2013 restent bien évidemment valables quel que soit le texte : il faut les lire et les relire.

S'il fallait, néanmoins, formuler une recommandation précise, celle-ci concernerait la morphologie verbale : plusieurs verbes ont été mal analysés dans un grand nombre de copies, alors qu'ils ne présentaient aucune particularité : ainsi, bien des candidats n'ont pas vu que γνώσεται (vers 27) était un futur ; d'autres, peut-être entraînés par la volonté de conserver le verbe dans une incise, ont traduit ἐπεῖς (vers 28) par un impératif ; l'impératif φείδεο (vers 31) n'a bien souvent pas été repéré. On pourrait citer des exemples presque pour chaque vers. La morphologie grecque est complexe, c'est là un fait connu : elle mérite donc un apprentissage long et assidu et autant de révisions que nécessaire pour la maîtriser parfaitement, le jour du concours et au-delà.

Le texte était difficile, sans aucun doute ; mais certains candidats ont fait l'effort méritoire de poursuivre leur traduction au-delà de certains passages qu'ils n'avaient pas du tout compris, et cela leur a été profitable, puisqu'ils ont pu proposer une traduction correcte pour la suite du texte : signe manifeste qu'il convient, en cas de grosse difficulté, de porter le regard au-delà du passage qui pose problème, sur lequel on reviendra ultérieurement, une fois qu'on aura compris la suite du texte et qu'on pourra avoir un point d'appui supplémentaire pour interpréter ce qui est plus délicat.

Enfin, quel que soit le degré de satisfaction qu'inspire le travail que l'on s'appête à remettre, et quelle que soit la matière dans laquelle on vient de composer, **une relecture, ou plutôt, plusieurs relectures, s'imposent : relectures lentes, sélectives, auxquelles on consacra un temps substantiel** (de l'ordre de quinze minutes), une fois la rédaction de la copie (et non du brouillon) achevée. Il s'agira successivement :

- de vérifier qu'on a traduit tout le texte, sans omettre le moindre mot, fût-il « petit » (particules) ;
- de supprimer toutes les fautes formelles possibles (orthographe, syntaxe), **de manière que l'expression française soit irréprochable** ;
- de tenter de prendre quelque distance (même si c'est, bien évidemment, quelque chose de très difficile) avec ce que l'on vient d'écrire pour se mettre à la place d'une tierce personne et voir ce que, objectivement, elle pourra comprendre (on songe ici au problème des appositions maladroitement dans la section 1, par exemple). Même l'ultime relecture doit rester l'occasion de corriger des fautes.

Si, en effet, il n'est jamais trop tard pour bien (ou mieux) faire, il n'est jamais trop tôt pour entreprendre : les remarques qui précèdent, dans le droit fil de celles qui avaient été formulées l'année dernière, n'ont d'autre but que de donner quelques points de repère aux futurs candidats sur ce qui est attendu d'eux le jour de l'épreuve de version grecque et sur la manière dont leur copie est évaluée. Qu'ils trouvent également ici, pour terminer la lecture de ces lignes et pour aborder leur préparation, l'expression des plus vifs encouragements du jury.

RAPPORT SUR LA DISSERTATION FRANÇAISE

établi par David BAUDUIN

Le sujet :

Vous analyserez et discuterez ce jugement de Françoise Mélonio à la lumière de votre lecture du *Rouge et le Noir* :

« L'ironie (celle du narrateur plutôt que celle du personnage) devient [...] le mode d'appréhension nécessaire d'un réel fragmentaire, mobile, chaotique, sur lequel le héros n'a pas de prise. Le sens naîtra ici, non d'une reconstitution artificielle des faits, mais de cette confusion même, de cette image pessimiste d'une réalité fuyante, d'une humanité aveugle et impuissante livrée à des passions divergentes, d'une Histoire opaque, informe, absurde, mais puissante et motrice *quand même*. »

Françoise Mélonio, *La Littérature française (tome 2) : dynamique et histoire*, Paris, Gallimard, 2007, Folio Essais, page 472

I. Observations générales

Toute l'échelle des notes a été utilisée, de 0/20 à 20/20.

Le choix de l'œuvre sur lequel portait le sujet de dissertation n'a certainement pas surpris, pas plus que l'orientation générale du sujet, qui interrogeait l'une des caractéristiques fondamentales du réalisme stendhalien. Pour autant son périmètre et les notions qu'il articulait ont, semble-t-il, déstabilisé nombre de candidats.

Le jury a regretté le nombre conséquent de copies brèves : la longueur moyenne n'a pas dépassé dix pages. Si l'on ne peut évidemment en dégager d'appréciation globale sur la qualité de ces copies au format réduit, force est cependant de constater qu'il est difficile de déployer une pensée riche et complexe en quatre pages.

II. Conseils méthodologiques

Présentation

Débutons par une évidence : une copie, pour être facilement et pleinement comprise, doit être lisible. À ce titre, une graphie correcte et une mise en page aérée et claire constituent des exigences fondamentales. Or l'on a encore déploré cette année des copies dont la présentation – graphie confuse et tassée, manque d'aération de l'écriture, ... – nuisait à la compréhension.

Peu importe le système typographique adopté par le candidat (une ou deux lignes, des astérisques ou non, ...) pour distinguer parties et sous-parties, pourvu que sa structuration et sa hiérarchie fassent sens. On rappellera également ici que toute sous-partie doit se composer d'au moins deux paragraphes dont chacun doit s'ouvrir par un alinéa rentrant. L'exigence d'équilibre doit également primer, tant dans l'espace alloué au traitement des exemples au regard de celui dévolu à l'analyse critique, que dans le développement des différentes parties.

Expression

Une parfaite maîtrise de la langue est requise chez de futurs enseignants de français. On ne saurait donc trop encourager les candidats à se réserver le temps d'une relecture critique afin, notamment, d'éradiquer les éventuelles scories syntaxiques et orthographiques qui peuvent surgir dans le cadre d'une épreuve en temps limité. La maîtrise de la construction des propositions relatives, des interrogatives indirectes (notamment pour ce qui concerne leur ponctuation lors de la formulation des problématiques) laissait à désirer dans certains devoirs. Quelques maladresses ont également été constatées dans l'usage des niveaux de langue ou de certaines expressions imagées. À l'inverse, des candidats ont cru judicieux de déployer un idiolecte littéraire ou philosophique qui, chez certains, confinait au pédantisme et, de surcroît, perdait de vue le sujet : en ce domaine, la mesure, l'humble pertinence et l'exigence de clarté doivent primer. Dans la même perspective, rappelons que, si la dissertation suppose la mise en œuvre d'une rhétorique spécifique, cette dernière gagne à être la plus subtile possible : à ce titre, l'on se gardera de recourir à des lourdeurs stylistiques (« le sujet », « la citation », « dans une première partie »,...) qui obèrent le propos.

Compréhension et analyse du sujet

Comme évoqué précédemment, le champ dans lequel s'inscrivait le sujet n'avait rien de surprenant. La difficulté consistait bien davantage dans la définition de ses éléments-clés et dans l'analyse constante de leur articulation. Il convenait donc de lutter contre cette force centrifuge qui a conduit certains à isoler et à traiter successivement des notions, ou à réduire inconsciemment ou délibérément le périmètre et les perspectives proposés à la réflexion : il fallait au contraire donner toute sa dimension au sujet et, partant, confronter continuellement les idées fondamentales qu'il proposait pour en interroger les possibilités et les limites.

On a regretté que, dans la quasi intégralité des copies, l'analyse du sujet fût trop rapide voire escamotée. Cet examen préalable et cette exigence intellectuelle auraient permis à nombre de candidats d'éviter des écueils tentants comme la discussion convenue et facile sur le réalisme chez Stendhal ou l'étude exclusive de la tonalité ironique adoptée par le narrateur dans *Le Rouge et le Noir*. Surtout, ils les auraient amenés à ne pas envisager des compléments ou des critiques du sujet si éloignés de ce dernier qu'ils perdaient leur pertinence (ainsi sur le roman sentimental, sur la figure du héros,...).

Quatre notions méritaient d'être immédiatement dégagées et leurs liens analysés : l'*ironie*, la *réalité* (l'on pouvait du reste examiner l'évolution de l'isotopie vers la conceptualisation voire vers la scientificité : « réel fragmentaire... reconstitution artificielle des faits... réalité fuyante... une *Histoire* opaque, informe, absurde... »), la *confusion*, le *sens*.

La distinction des réseaux lexicaux structurants et l'examen de leurs relations, de leur proximité ou, à l'inverse, des tensions et paradoxes qu'ils entraînaient devaient fournir l'architecture du raisonnement et donc à la fois le plan et la problématique. On pouvait ainsi apprécier le développement de certaines isotopies (*mobile / fuyant / motrice ; chaotique / confusion / informe ; mode d'appréhension, reconstitution / image*), relever les oppositions signifiantes (*impuissante / puissante ; mode d'appréhension / pas de prise ; sens / confusion*, conjointe à la distinction *narrateur / personnage ; reconstitution artificielle / confusion*) et signaler une triple tension à l'œuvre dans le propos de Françoise Mélonio. La première résidait dans cette relation d'identité établie entre la notion d'ironie et sa présentation comme un « mode d'appréhension », alors que l'ironie suppose distance voire détachement. La deuxième concernait « l'ironie » et la mention d'un « sens », alors que l'ironie se joue et se nourrit de l'ambiguïté. Enfin, un paradoxe apparaissait entre « sens » et « confusion », le premier étant censé émerger de la seconde. Un autre paradoxe pouvait être interrogé : la qualification de la période de la Restauration, réputée pour son immobilisme (Stendhal évoque d'ailleurs « l'asphyxie morale » en II, 4, choisit « L'ennui » pour titre du chapitre II, 29) comme un « réel fragmentaire, mobile, chaotique » et comme une « une réalité fuyante ».

Une définition minimale de l'ironie était attendue, qui dépassât la référence erronée à un jeu sémantique de contraires : la notion de distance (distanciation d'une énonciation envers son propre

énoncé, distanciation entre deux parties du texte ou avec des énoncés extérieurs) était ici fort utile pour éclairer le sujet.

L'usage des italiques en fin de citation (« ...*quand même* »), ici employés pour appuyer le paradoxe, aurait dû être au moins remarqué. Enfin, une analyse stylistique de la citation n'était pas incongrue : les jeux de balancement, le déploiement du propos selon une cadence majeure, le double recours à un rythme binaire et à un rythme ternaire démontraient la volonté de structurer et d'affermir le propos, mais aussi de l'ouvrir à une dynamique suggérée par le paratexte (*La Littérature française : dynamique et histoire*).

Une fois ces principales notions saisies et analysées, il convenait de maintenir entre elles la hiérarchie définie par la critique : l'ironie constitue en effet, selon Françoise Mélonio, la réponse littéraire adoptée par Stendhal pour appréhender une réalité contemporaine confuse et la restituer dans sa confusion même afin de lui donner du sens.

Les candidats auraient ainsi démontré, dès l'introduction de leur devoir, leur compréhension du périmètre et des enjeux du sujet en éclaircissant le présupposé de l'affirmation de Françoise Mélonio : le caractère singulier et novateur du roman-chronique adopté par Stendhal, en ce qu'il permet à la fois et paradoxalement la saisie et la mise à distance de la réalité contemporaine du récit.

L'élaboration du devoir

Introduction

La dimension de l'introduction est directement proportionnée à celle de la dissertation dans son intégralité : aussi convient-il d'en envisager la rédaction une fois que l'on a acquis, grâce à un plan détaillé, une idée relativement précise de la taille globale de son devoir.

L'amorce doit être à la fois précise et pertinente, et mener rapidement à la thématique principale abordée par le sujet : on se gardera donc des banalités décevantes et l'on s'efforcera de serrer au plus près le cœur du sujet. Plusieurs orientations d'amorce étaient ici possibles, qu'elles portent spécifiquement sur *Le Rouge et le Noir* (par exemple la citation du roman-miroir en II, 19 ou l'épigraphe initiale de Danton), sur une mise en parallèle avec une autre œuvre de Stendhal (ainsi l'opportune comparaison entre la myopie de Fabrice à Waterloo et celle de Julien lors de l'épisode de la « Note secrète »), sur une approche comparative avec l'œuvre d'un autre auteur (un candidat a ainsi proposé un parallèle avec le « Faites-vous prêtres ! » des *Confessions d'un enfant du siècle*) ou sur un mouvement voire un contexte, enfin sur la citation d'un critique ou la mention d'une de ses thèses (aborder Erich Auerbach et le « réalisme sérieux », Georges Blin et le « réalisme subjectif » était par exemple judicieux).

Le sujet, de moyenne proportion, pouvait être reproduit soit dans sa littéralité soit selon des coupes judicieusement articulées par des éclairages précis. Son insertion a souvent été maladroite : il convient de veiller à la qualité des transitions, *a fortiori* dans ces premières lignes d'introduction qui requièrent un effort particulier d'élégance.

L'analyse précise des notions importantes et des réseaux sémantiques structurants doit amener le candidat à appréhender le sujet dans sa singularité et son intégralité, sans volonté de gauchir sa signification ou de restreindre son orientation. Une reformulation synthétique (par exemple : *Stendhal innove en intégrant dans son roman-chronique le réel contemporain dans sa confusion même, l'Histoire dans sa fugacité ; mais, pour donner un sens à cette représentation, il use du registre ironique*) peut du reste clore ce moment et démontrer la parfaite compréhension des enjeux du sujet. Ce cheminement, de l'analyse à la synthèse, mène à la formulation de la problématique par le biais d'une interrogative, qu'elle soit directe ou indirecte. Il importe que cette dernière saisisse en un seul mouvement tous les mots-clés du sujet : c'est la condition fondamentale de sa pertinence et de sa juste dimension. On évitera donc la démultiplication de questions qui perdent le lecteur dans un labyrinthe herméneutique. On se gardera également des interrogatives

partielles (« En quoi... ? », « Comment... ? »,) qui semblent immédiatement valider l'intégralité du sujet sans mettre en question ses termes mêmes et ses implicites. On leur préférera une question totale ou, le cas échéant, une interrogative partielle débutant par « Dans quelle mesure... ? », qui ouvre une délibération et engage donc à l'évaluation équilibrée d'au moins deux possibilités de réponse.

L'annonce des axes du développement qui suit avec fluidité la problématique doit être claire sans être pesante et révéler le mouvement dialectique qui l'anime.

Développement

On attend un développement construit, équilibré et organisé, déployant une réflexion motivée dans un projet problématisé et progressif qui prenne en compte les relations entre les termes-clés du sujet tout autant qu'il analyse en profondeur ces termes eux-mêmes. Aussi le candidat doit-il veiller à les convoquer, à tisser à partir d'eux une trame de fond, notamment lors des synthèses temporaires que constituent les fins de partie et/ou les transitions.

Dynamique de la réflexion

En outre, on l'a déjà dit, l'articulation des différentes parties ne saurait se cantonner au traitement successif de parties de la citation : la réflexion doit au contraire s'efforcer de combiner, en les interrogeant, les rapports entre les différentes notions principales pour en révéler la richesse. Le plan thématique, abordant les différentes facettes du réalisme stendhalien, n'était pas plus judicieux. Trop souvent des notions ont été brutalement ou progressivement éludées – ainsi l'ironie, pourtant capitale –, ou remplacées par des éléments plaqués. Insistons sur ce point : la décision de vriller le sujet pour le ramener vers des terres plus connues et débiter des cours certes appris mais ici inappropriés produit un très mauvais effet sur le correcteur. *Sapere aude*, donc : mieux vaut faire l'effort honnête et courageux de traiter, même avec difficulté, le sujet que refuser d'aborder l'obstacle.

Le développement doit exprimer le mouvement d'une pensée qui progresse, allant jusqu'à réinterroger les termes et idées du sujet. Cette démarche dialectique ne saurait cependant aller jusqu'à formuler des propos maladroits : la réflexion proposée par le sujet pouvait tout à fait être élargie ou réorientée sans que fût évoquée « la banalité du propos de Mélonio » ou affirmée l'intention de « compléter un peu le jugement de Françoise Mélonio ». On encourage également les candidats à ne pas succomber à la trop évidente facilité d'une troisième partie fondée sur la théorie de la réception et sur le rôle actif accordé au lecteur : si *Le Rouge et le Noir* est assurément une œuvre ouverte à de multiples interprétations, le recours à une telle argumentation devait pour autant être vigilant et circonstancié pour ne pas sembler convenu.

Connaissance des œuvres

Chacune des parties doit révéler une approche réfléchie, personnelle, approfondie du texte, qui se nourrisse d'exemples bien choisis et finement analysés, et qui présente puis analyse des citations contextualisées. La connaissance de l'œuvre, absolument fondamentale, devait ici se révéler notamment par la mention et l'étude précise de passages cruciaux au regard du sujet. Mentionnons-en quelques-uns, sans être exhaustif : la venue du roi de *** (I, 18, « Un roi à Verrières », p 160 sq.), l'épisode de la « Note secrète » (II, 21 à 23, p 494 sq.), le dîner chez Valenod (I, 22, « Façons d'agir en 1830 », p 207 sq.), le séminaire (particulièrement I, 26, « Le monde ou ce qui manque au riche », p 256 sq.), le voyage en malle-poste pour Paris (II, 1, « Les plaisirs de la campagne », p 323 sq.), l'atmosphère dans les salons de l'aristocratie (ainsi II, 4, « L'Hôtel de La Mole », p 351 sq.), le procès de Julien (II, 41, « Le jugement », p 624 sq.). Tout argument qui fait progresser la réflexion doit être étayé d'un exemple suffisamment probant et commenté. Une citation ne fait cependant pas preuve : appui à la démonstration, elle requiert contextualisation, analyse et justification de son lien avec le sujet. Malheureusement, rares ont été les copies qui ont montré une maîtrise assurée, fine, *intime* même, de l'œuvre : elles proposaient des références souvent floues ; peu d'entre elles se nourrissaient de citations pertinentes. C'est dommage car cette capacité à circuler dans une œuvre, à

exploiter à bon escient les multiples connaissances qu'on en a acquises constitue une des premières compétences appréciées par le jury.

Si elles sont moins attendues, si elles ne doivent pas se substituer à l'approche de l'œuvre mais y être continuellement associées et être intégrées dans une pensée personnelle, les références à des ouvrages critiques se sont révélées tout aussi rares. On a également regretté des confusions, par exemple entre *ironie* et *satire*, entre objectivité et « reconstitution artificielle des faits ».

Conclusion

On attend de la conclusion qu'elle synthétise l'essentiel de la réflexion en signalant les éléments du sujet validés et ceux qui ont été discutés, voire infirmés pour être prolongés ou réorientés. Le lecteur doit y trouver la réponse claire au questionnement proposé en introduction. Cet aboutissement ne constitue pas une clôture : une ouverture finale est bienvenue si du moins elle ne paraît pas artificielle.

Enfin, faut-il le rappeler : par sa place, sa densité et sa force, la conclusion doit démontrer un travail spécifique sur la langue.

III. Proposition de plan

Les analyses d'exemples ne sont pas développées, sauf exception. Les pages mentionnées sont celles de l'édition de référence.

1. Une nouvelle forme de réalisme : le roman-chronique ou la plongée dans un réel immédiat, fragmentaire et ambigu

1.1. Une approche « au ras de l'actualité »⁶

1.1.1. Un romancier-journaliste

Le journalisme fut la première carrière de Stendhal ; un tel goût et une telle pratique sont perceptibles dans sa saisie du réel contemporain : la matière première de l'œuvre n'est ni le réel ni la littérature mais le « journal du matin » (II, 22, p 503). Du reste, l'échange entre le narrateur et l'éditeur qui rompt le récit de la « Note secrète » l'affirme explicitement : « Si vos personnages ne parlent pas politique, reprend l'éditeur, ce ne sont plus des Français de 1830, et votre livre n'est plus un miroir, comme vous en avez la prétention... » (II, 22, p 503 ; le lecteur est d'ailleurs renvoyé de manière cavalière à la *Gazette des Tribunaux* pour consulter l'intégralité du procès-verbal de Julien). On peut ainsi recenser nombre d'éléments relevant de l'histoire proche : les faits divers qui inspirent l'auteur et particulièrement l'affaire Berthet, amplement relatée dans les journaux de l'époque ; la cérémonie de Bray-le-Haut, dont Pierre-Georges Castex a montré qu'elle était la transposition d'une visite royale à Grenoble, relatée dans *La Quotidienne* ; divers épisodes politiques ou militaires sont mentionnés : l'expédition d'Alger en juin 1830, la guerre d'indépendance grecque, les émeutes du Piémont et d'Espagne ou, de manière beaucoup plus exhaustive, la « Note secrète », inspirée par Charles X et fomentée en 1818 par des ultras, dont Fitz-James, ici transformée en un épisode à clés transposé en 1830 (II, 21). On pouvait, évidemment, signaler un trou noir dans cette « chronique de 1830 » : celle d'une Révolution jamais évoquée : on sait la réticence qu'eut Stendhal à modifier l'économie de son roman pour y intégrer l'événement.

#####

⁶ Nous reprenons ici une expression employée par Henri-François Imbert dans *Les Métamorphoses de la liberté ou Stendhal devant la Restauration et le Risorgimento*.

Ces *choses vues* bénéficient d'un effet de réel en étant corroborées, du moins au début du roman, par une instance narrative singulière : un *Je*, se désignant comme un voyageur, venu de Paris et professant des idées libérales (cf. I, 2, p 50 : « ... quoiqu'il soit ultra et moi libéral, je l'en loue »), propose au lecteur la visite de la petite ville de Verrières. Cette énonciation s'estompe cependant rapidement : le voyageur, ce *Je* qui s'adresse au *Vous* du lecteur, disparaît aussi vite qu'il est entré dans le texte. L'instabilité, le caractère fuyant touchent donc aussi la poétique de l'énonciation, inassignable à une instance identifiée, qu'elle soit celle de l'auteur, du narrateur ou d'un personnage.

1.1.2. Une chronique, au fil d'une actualité retravaillée

Le sous-titre ou plutôt les sous-titres sont explicites sur ce point, évoluant d'ailleurs vers un resserrement chronologique : « Chronique du XIX^e siècle » puis « Chronique de 1830 ». L'auteur développe bel et bien l'intention de faire de son roman le « miroir » du réel le plus récent et donc de développer une esthétique réaliste : l'épigraphe du chapitre I, 13 (« Un roman : c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin », p 134), les deux intrusions explicites du narrateur pour défendre sa conception du roman en II, 19 (« Hé, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borborygmes de la route », p 479) et en II, 22 sont explicites sur ce point. Stendhal innove donc en créant le roman-chronique : un roman réaliste historique qui s'inscrit dans l'actualité contemporaine immédiate et en suit le mouvement : le fil chronologique est quasiment respecté (les analepses se révèlent très rares).

Néanmoins, et toute l'ambiguïté est là, hormis quelques exceptions (les *petits faits vrais*), cette Histoire intégrée dans le récit n'est ni explicitement ni visiblement référentielle. L'auteur se plaît en effet à jouer de l'ambiguïté avec le traitement de cette Histoire contemporaine ; le choix de l'épigraphe du chapitre II, 21 (« Car tout ce que je raconte, je l'ai vu ; et si j'ai pu me tromper en le voyant, bien certainement je ne vous trompe point en vous le disant », p 495) est sur ce point significatif. L'effet du travail des « pilotis » auquel s'est consacré Stendhal se révèle ici : aucun élément historique n'est transposé tel quel, aucune nouvelle du temps n'est insérée sans être retravaillée, sans que le romancier ne lui fasse subir un traitement intensif. Du reste, après la publication du roman, Stendhal avait défini son œuvre comme « une rhapsodie de [s]a façon » (*Correspondance*, 21 janvier 1831), le terme renvoyant à une combinaison insouciance d'éléments hétéroclites. Le romancier prétend donc à une sorte d'inorganisation de son roman, voué à suivre l'Histoire sans que cette dernière se déploie jamais pleinement et clairement : « omniprésente et morcelée », elle constitue un « soubassement référentiel » (Michel Crouzet, *Le Rouge et le Noir. Essai sur le romanesque stendhalien*) sur lequel s'appuie continuellement le roman. Aussi, bien plus que dans les événements, l'actualité contemporaine se révèle dans les atmosphères, les structures sociales, les caractères et mœurs, les idéologies, les valeurs : l'obsession de l'argent, la hiérarchie sociale et la réputation, les oppositions larvées entre ultras et libéraux, les complots des nobles ultras, la faiblesse et l'ambition des libéraux, l'emprise de la religion et, plus précisément, l'influence de la Congrégation, la permanence des exemples révolutionnaires (Robespierre, Danton,...) ou napoléonien, idéaux ou épouvantails,... Diffuse, *fragmentaire*, cette Histoire immédiate est estompée et habilement coulée dans les caractères et les situations fictives : Gracq a précisément salué cet art subtil de la fiction (« La politique dans *Le Rouge et le Noir*. J'aime qu'aucun nom inventé n'y soit clairement traduisible pour l'historien. Mon principe s'en trouve confirmé : dans la fiction, tout doit être fictif », *En lisant en écrivant*).

Ainsi, le premier des décalages auquel recourt Stendhal consiste à prétendre aborder voire traiter une Histoire contemporaine sans pour autant y renvoyer : là est la première des ironies, dans cette paradoxale mise à distance d'un présent qui constitue pour autant la matrice et la cible du récit. Parfois, cependant, l'auteur appuie davantage le trait.

1.1.3. Une approche engagée : « l'âpre vérité »

Dès l'épigraphe du premier chapitre, dès ses premiers mots, donc, *Le Rouge et le Noir* est placé sous le signe de « l'âpre vérité ». La formule est un étendard : il n'est évidemment pas insignifiant que ce mot d'ordre esthétique soit attribué à Danton et, par là, prenne une résonance révolutionnaire. L'esthétique rejoint ici le politique, l'auteur-narrateur ne dissimulant pas ses orientations (cf. notamment I, 2, p 50, précédemment cité). Est vrai, donc, ce qui récuse la vérité idéalisée et dématérialisée des classiques, ce qui est *âpre*, fort et rude, blessant et presque

désagréable. Loin de se vouer à une *reconstitution artificielle des faits*, le narrateur marque de sa présence le propos romanesque pour dessiner une image délibérément *pessimiste* de son époque. On pourra mentionner ici l'usage du grotesque, particulièrement dans la caricature des ridicules de province, grossis en volume, en voix, en paroles, en vanité ; la réduction à des types qui en découle (ainsi « le Valenod », « une espèce d'un naturel effronté et grossier », I, 22, p 519) ; mais aussi la dénonciation satirique au vitriol, particulièrement dans la peinture du séminaire, où le vocabulaire du corps et des bas instincts est particulièrement développé. Représentée subjectivement et sous une forme voilée, la réalité contemporaine est çà et là décriée, dans ses travers les plus évidents.

Le narrateur se garde cependant de forcer constamment et ouvertement le trait, niant toute responsabilité dans la peinture pessimiste du réel en préservant l'illusion de l'objectivité (« Hé, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former », II, 19, p 479). Est ainsi proclamée sinon préservée l'illusion d'une objectivité. Pour autant, nul ne s'y laisse prendre : la relation au réel n'est jamais immédiate dans *Le Rouge et le Noir*, où les jeux de regard, la distance et donc l'ironie sont partout.

1.2. Une représentation partielle et partielle

De fait, la réalité contemporaine est toujours saisie par le biais d'une conscience, celle d'un personnage, voire de deux consciences, le narrateur se plaisant à commenter le regard des personnages sur le réel. Ce n'est pas donc tant cette réalité qui s'avère *fuyante*, que le point de vue posé sur elle, notamment par un personnage principal que sa destinée, véritable boulet de canon, projette dans une fuite perpétuelle à travers des mondes dont il n'a aucune expérience et donc aucune compréhension. L'on retrouve là un schème classique du roman à forme biographique, dont Georg Lukacs avait dégagé les effets : « la masse hétérogène et discontinue d'hommes isolés, de structures sociales sans signification et d'événements dénués de sens qui apparaissent dans l'œuvre, reçoit une articulation unitaire par la mise en rapport de chaque élément singulier avec la figure centrale et avec le problème vital que met en lumière le cours de son existence » (*Théorie du roman*). L'épisode de la « Note secrète », relaté essentiellement par le point de vue du néophyte Julien, est sur ce point exemplaire : les forces en présence, l'identité des personnages, leurs relations nous demeurent ainsi inconnues.

1.2.1. Une composition ordonnée par la destinée du personnage principal

Cette saisie par le prisme d'une conscience fonctionne à plein dans *Le Rouge et le Noir*, où ce sont les voyages et les aventures du personnage principal qui ordonnent la composition du récit, qui assurent la continuité, la cohérence et la cohésion des thèmes, des faits, des découvertes, des « leçons » qui entrent dans le cadre de la fiction. Julien est ainsi, pour le romancier, un « instrument d'optique » qui lui permet de découvrir l'envers du miroir, de faire surgir « l'âpre vérité » de la société ; donnons ici pour exemple l'attendrissement puis la colère du héros lors du dîner chez Valenod (I, 22, p 211-212). Des petits faits vrais, donc, mais sans références explicites, et perçus par une conscience plongée dans le réel. Le roman « miroir » du réel est certes promené le long du chemin de vie du héros : il n'est pas une « reconstitution artificielle des faits » mais la possibilité d'appréhender l'Histoire à travers l'histoire du protagoniste.

1.2.2. Une ironie polyphonique

Ce dispositif dépasse la simple focalisation interne unique : il n'est pas, dans le roman, de réalité prétendument objectivée mais un réel partiel, continuellement soumis au regard partiel d'un personnage. Les restrictions de champ, l'inexpérience du héros, son incapacité à s'assurer une *prise* totale sur le réel sont les conditions mêmes de cette approche innovante du réel contemporain.

Bien au-delà d'un moyen, donc, il s'agit pour Stendhal d'une mise en scène de sa conception de la vérité, qui le conduit à présenter, à appréhender le réel à travers une grande diversité de focales : nombreuses sont les scènes où l'auteur joue de la diversité voire de l'opposition des points de vue (scènes de rencontre, scènes de conflit amoureux, ...). Soumise à cette variation, la saisie du réel en devient instable, difficilement compréhensible parce que le mouvement et la perception des personnages la rendent contradictoire et, parfois, vertigineuse : de cette *ironie* polyphonique surgit un « réel fragmentaire, mobile, chaotique » traversé par un héros inexpérimenté. Rappelons-nous le passage, à la fin du roman (II, 44, p 652), où Julien, cherchant à comprendre le sens de sa destinée, évoque l'existence éphémère des mouches qui, ne vivant que quelques heures, ne peuvent « comprendre le mot *nuit* » : c'est là l'une des « conséquences de l'instabilité perspectiviste » que d'obliger le lecteur à décider de lui-même du sens des événements en le confrontant à des lectures incompatibles (Maria Scott, « Le problème du point de vue dans (la lecture de) *Le Rouge et le Noir* »).

Plus que simple « miroir », le roman-chronique stendhalien est donc kaléidoscope : il ne présente pas de réalité prétendument objectivée mais un réel divers et partiel, continuellement soumis au regard partial d'un personnage. Les restrictions de champ, l'inexpérience du héros, son incapacité à s'assurer une *prise* totale sur le réel sont les conditions mêmes de cette approche romanesque innovante du réel contemporain. Mais ce réalisme subjectif, expression même du refus d'une « reconstitution artificielle des faits », plongée dans la *confusion* du réel, voit sa puissance ironique démultipliée par l'auteur.

1.3. L'ironie à l'œuvre

1.3.1. Un double regard, une double tonalité sur le même réel : les intrusions d'auteur

Cette diversité de points de vue intègre en effet celui d'un narrateur qui n'hésite pas à pratiquer de nombreuses intrusions et à commenter les actions des personnages, suscitant ainsi une variation voire une dissonance de voix, l'ironie d'un commentaire distancié (ainsi en II, 31, p 559 : « C'est, selon moi, l'un des plus beaux traits de son caractère ... » ; ou encore, en II, 37, p 603 : « Il était encore bien jeune ; mais, suivant moi, ce fut une belle plante ... »). Ces intrusions ironiques, manifestant un double jeu d'adhésion et de détachement du narrateur envers ses personnages, sont aussi l'expression d'un goût littéraire de l'auteur et des clins d'œil amusés aux représentants de l'anti-roman : Sterne, Fielding, Diderot, Scarron, tous très appréciés par Stendhal, qui mettaient en péril la cohérence de la narration et mêlaient au récit la voix d'un narrateur-auteur très ironique.

1.3.2. De manière plus voilée, un jeu ambigu sur les voix

Mais Stendhal va plus loin que ses modèles, n'hésitant pas à fusionner récit et paroles, voire commentaires et paroles et donc à mêler les voix jusqu'à l'indistinction. Ainsi de son usage fréquent du style indirect libre ou, mieux, de ce que l'on a qualifié de *discours direct libre* : ces pensées ou paroles des personnages prétendument retranscrites sans modification ni médiation mais où s'insèrent subrepticement des propos du narrateur voire la reprise du récit. Comme l'a signalé Michel Crouzet, ce jeu impalpable, ces interventions constantes rendent inassignable l'origine de l'énonciation : « Le récit, la citation du héros, le commentaire de l'auteur sont ainsi sur le même plan et sans frontières nettes ... Stendhal supprime tout signal, toute transition entre modes narratifs, tant il est pressé de les éroder et de les identifier en une vertigineuse mobilité » (*Le Rouge et le Noir. Essai sur le romanesque stendhalien*). Le lecteur ne parvient plus à déterminer la focale par laquelle le réel est appréhendé. De là l'impression d'une continuelle mobilité voire d'une opacité dans la lecture, les filtres et les prismes s'accumulant.

1.3.3. L'ironie dans la structure et l'écriture : titres, épigraphes, italiques

Cette impression est encore accentuée par des jeux de structure et d'écriture. La mise à distance ironique pousse en effet l'auteur à se ménager des porte-parole pour critiquer son époque ; ainsi du comte Altamira pour dénoncer la vacuité des salons et, plus globalement, l'époque (II, 9, p

405) ou de Mathilde dont les jugements sur le siècle entrent étonnamment en résonance avec ceux de l'auteur (par exemple en II, 14, p 444-445).

Cette ironie auctoriale se manifeste également dans l'usage très fréquent des italiques, qui donnent à entendre un léger décalage, un effet de voix offert au lecteur, ou encore dans les titres de chapitre (ainsi en II, 34, « Un homme d'esprit », dont on ne sait s'il désigne Julien ou le marquis) et dans l'usage très libre et créatif des épigraphes, Stendhal détournant la pratique épigraphique pour exprimer ses propres messages de manière implicite (ainsi en II, 27, p 540 : « Des services ! des talents ! du mérite ! bah ! soyez d'une coterie », expression censée être extraite du *Télémaque*).

Transition :

Le Rouge et le Noir est donc habité par une Histoire contemporaine qui motive les actions et les projets des personnages, influe sur leur comportement et leur psychologie, conditionne leur idéologie. Pour autant, elle ne se révèle pas totalement, toujours saisie de biais, par le prisme d'un personnage ou du narrateur : subordonnée au devenir du héros, elle semble constamment voilée. Mais ne faut-il pas voir dans ce traitement singulier, dans ce jeu référentiel une spécificité à la fois de l'écriture stendhalienne mais aussi de la réalité qu'elle entend représenter ? Une réalité opaque, qui refuse de se donner à voir, ambiguë et fuyante. Si, comme l'a écrit Jean Starobinski, « l'ironie n'est rien d'autre que la quintessence spirituelle du masque » (« Stendhal pseudonyme », in *L'œil vivant*), *Le Rouge et le Noir* montre une réalité et une Histoire qui, paradoxalement, avancent masquées.

2. Une réalité insaisissable

Comme l'écrit Françoise Mélonio, Julien Sorel est incapable d'ironie parce qu'il ne parvient que très rarement à prendre ses distances avec la réalité dans laquelle il est plongé. Il est néanmoins à l'image de l'époque que Stendhal veut représenter : l'« image pessimiste d'une réalité fuyante, d'une humanité aveugle et impuissante livrée à des passions divergentes ».

2.1. De l'ambition à l'ambiguïté : Julien, un héros incernable

De fait, cette *réalité*, cette *Histoire* paraissent *confuses* et *fragmentaires*, *fuyantes* et *mobiles* non pas tant par leur nature même (après la Révolution et l'épopée napoléonienne, la Restauration entend ramener un immobilisme réactionnaire et la hiérarchie traditionnelle d'une société figée) que parce qu'elles sont appréhendées à travers le mouvement effréné d'un héros qui traverse les mondes (géographiques et sociaux) et, mû par sa seule ambition, s'affranchit des codes et des idéologies. Lui-même est d'ailleurs si peu perspicace, si ignorant, si aveuglé par ses propres obsessions qu'il « n'a pas de prise » sur ces réalités qu'il parcourt (ainsi, lors de ses premiers pas à l'Hôtel de La Mole, II, 3, p 349 : « Tous les usages lui semblaient singuliers, et il manquait à tous »). Néanmoins, Julien, personnage en mouvement et en devenir, transgresse les catégories et les qualificatifs. Ainsi, les autres personnages ne cessent d'essayer, en vain, de cerner ce personnage divers, aux facettes qui se démultiplient au fil de son parcours. Les qualificatifs s'accumulent sans pouvoir jamais le définir totalement : « petit paysan », « fils d'un ouvrier », « ce petit bourgeois », « notre provincial », « Martin Luther », « ce jeune abbé », « un dandy », « un Danton », « un parvenu », « un homme supérieur » ... « Trop différent » (I, 28, p 273), il est un abîme insondable : « la profondeur, l'inconnu du caractère de Julien eussent effrayé » (II, 14, p 445). Même son identité et son ascendance sont interrogées voire remaniées (ainsi Pirard au marquis de La Mole : « On le dit fils d'un charpentier de nos montagnes, mais je le croirais plutôt fils naturel de quelque homme riche », I, 30, p 301 : pourra s'ouvrir par là une fiction de la bâtardise).

Le héros connaît, sinon une éducation, du moins une véritable transformation : du petit paysan sans manières au dandy parisien, du jeune homme aux traits féminins à l'héritier des héros chevaleresques, Julien, mû par l'énergie et la « noire ambition » (I, 11, p 123 ; I, 17, p 158 ...), artiste de l'hypocrisie, traverse les mondes, habite les fonctions de manière si vertigineuse et impressionnante qu'il inquiète : ce personnage semble d'autant mieux absorber le réel que sa personnalité paraît vide, du moins indéterminable. Son idéologie varie au gré des milieux : il a compris

qu'aucun caractère, si inflexible parût-il, ne peut demeurer pur (ainsi de sa révolution intérieure, II, 9, p 409 : « Que serait Danton aujourd'hui, dans ce siècle des Valenod et des Rênal ? pas même substitut du procureur du roi... Que dis-je ? il se serait vendu à la congrégation ; il serait ministre, car enfin ce grand Danton a volé. Mirabeau aussi s'est vendu. Napoléon avait volé des millions en Italie, sans quoi il eût été arrêté tout court par la pauvreté... »). Pragmatique, il a pour modèles Tartuffe et Machiavel et apprend à adapter aux exigences du lieu l'opinion qu'il affiche. Ambigu jusque dans son héroïsme, il peut sembler ridicule par moments (ainsi l'épisode de l'épée dans la bibliothèque, II, 17, p 467). *Informe* car pouvant épouser toutes les formes et adopter les diverses conditions qui lui sont proposées, *absurde* dans certains de ses gestes et de ses décisions, *aveugle* car ignare, *impuissant* car dépourvu des forces requises par le siècle (l'argent, la naissance ou l'influence), il demeure néanmoins animé d'une *force puissante et motrice quand même* : celle de son ambition, de son énergie à défier le réel, de sa capacité à se dépasser. On peut néanmoins s'interroger, à l'instar de René Bourgeois dans *L'ironie romantique*, sur le choix par Stendhal d'un tel personnage : Julien, maître du jeu social et du masque, pose la question du rapport de l'hypocrisie à l'ironie. Sans doute son hypocrisie est-elle d'ailleurs une ironie car une feinte pour démasquer les hypocrites.

2.2. Une société de la dissimulation et de la variation

Stendhal propose assurément une image pessimiste de cette réalité de 1830 : une société fermée, qui refuse l'ascension sociale d'un plébéien (« ... dans un pays social comme celui-ci, vous êtes voué au malheur, si vous n'arrivez pas aux respects », dit Pirard à Julien, II, 1, p 333), vue comme une transgression (cf. l'avertissement adressé par Norbert à sa sœur : « Prenez bien garde à ce jeune homme qui a tant d'énergie ; si la révolution recommence, il nous fera tous guillotiner », II, 12, p 425) ; une société obsédée par l'argent et les places (cf. l'exclamation désespérée de Saint-Giraud : « ... toujours l'ambition de devenir député, la gloire et les centaines de mille francs gagnés par Mirabeau empêcheront de dormir les gens riches de la province : ils appelleront cela être libéral et aimer le peuple. Toujours l'envie de devenir pair ou gentilhomme de la chambre galopera les ultras. Sur le vaisseau de l'état, tout le monde voudra s'occuper de la manœuvre, car elle est bien payée. N'y aura-t-il donc jamais une pauvre petite place pour le simple passager ? », II, 1, p 324) ; une société d'intrigues (où les « visages riants » sont de « véritables théâtres de mensonge », selon Pirard, I, 25, p 254), de soupçon continu, hantée par la réputation et les jugements. L'hypocrisie est partout ; Julien, portant un regard rétrospectif sur son parcours, s'en rend enfin compte : « J'ai aimé la vérité... Où est-elle ? ... Partout hypocrisie, ou du moins charlatanisme, même chez les plus vertueux, même chez les plus grands... Non, l'homme ne peut pas se fier à l'homme. ... Où est la vérité ? Dans la religion... Oui, ajouta-t-il avec le sourire amer du plus extrême mépris, dans la bouche des Maslon, des Frilair, des Castanède... » (II, 44, p 650).

Cette société qui se ferme à toute révolution évolue, certes : le roman représente la montée en puissance des libéraux ; mais Stendhal les montre mus par la seule volonté de s'approprier les codes et le pouvoir des aristocrates ultras : si cette Histoire est « puissante et motrice *quand même* », sa puissance confine donc à la répétition...

2.2.1. Certes une société oppressive ...

Quasiment tous les lieux traversés par Julien sont régis par des systèmes de valeurs, de règles, d'interdits représentés comme violents et oppressifs : la première visite de Verrières se nourrit de symboles très négatifs (la taille des platanes, I, 2, p 50-51, et la clouterie, I, 1 p 46) ; le séminaire, qui de prime abord ressemble davantage à une prison qu'à une retraite dédiée à la prière et à la méditation, est un lieu fermé, où les contraintes, l'espionnage et la délation sont la règle. Les salons parisiens, régis par l'étiquette et les conventions, sont des lieux où, paradoxalement, on étouffe et où l'illusion – de la moralité, de la pensée, de l'amitié – fait loi. Dans tous ces milieux, l'humanité semble en effet soumise à l'aveuglement de son idéologie ou de ses pulsions et incapable de s'affranchir du carcan mental qui l'obsède. Néanmoins, reconnaissons que les passions n'y sont pas divergentes : elles convergent plutôt – et là est d'ailleurs le pessimisme du roman – dans l'ambition, dans la soif de reconnaissance et de pouvoir. Très rares sont les personnages qui y échappent : seuls Madame de Rênal et Julien sur sa fin se dégagent de cette gangue. Pour les autres, et notamment pour les archétypes (notamment Valenod, cf. I, 22, « Un financier de province », p 219), les commentaires du narrateur peuvent virer à la satire mordante voire à la polémique (ainsi au sujet de Monsieur de Rênal

: « Le grand malheur des petites villes de France et des gouvernements par élections, [...] c'est de ne pouvoir oublier qu'il existe au monde des êtres comme M. de Rênal... », I, 23, p 222).

2.2.2. ... mais une société indistincte par ses ambiguïtés

Malgré cette pesanteur et ces contraintes, la société, notamment de Verrières, semble elle aussi présenter des contours indistincts, habitée qu'elle est par des groupes politiques qui, parce qu'ils s'épient et se jalouent, ont tendance à gommer leurs différences et à rapprocher leurs idéologies : comme l'a évoqué Michel Crouzet, « d'un bout à l'autre du roman, Stendhal insiste ironiquement sur les équivalences et l'indifférenciation des deux partis en présence, les ultras et la gauche, les nobles et les industriels » (*Le Rouge et le Noir. Essai sur le romanesque stendhalien*). Ainsi, Monsieur de Rênal, désormais « porté par les libéraux », se voit remplacé à la mairie par Valenod, son adversaire de toujours (II, 7, p 384). Ainsi, également, de Croisenois, admiré par Julien mais méjugé par Mathilde : « il ne sera toute sa vie qu'un duc à demi ultra, à demi libéral, un être indécis parlant quand il faut agir, toujours éloigné des extrêmes, et *par conséquent se trouvant le second partout* » (II, 11, p 423). Frilair, après le discours de Julien au tribunal, ira jusqu'à parler de « la petite vanité de cette *aristocratie bourgeoise* » (II, 44, p 645). Cette indistinction voit son apogée dans la réaction du marquis de La Mole devant la mésalliance inattendue de sa fille : « Ce siècle est fait pour tout confondre ! Nous marchons vers le chaos » (II, 33, p 577).

L'époque, habitée par le fantasme (ainsi la crainte de Robespierre : « ... madame de Rênal avait été étonnée du mot de Julien, parce que les hommes de sa société répétaient que le retour de Robespierre était surtout possible à cause de ces jeunes gens des basses classes, trop bien élevés », I, 17, p 156 ; même hantise à l'Hôtel de La Mole, II, 1, p 335) et le secret, dissimule toute pensée libre et toute révolte. Rappelons pour exemple le jeu intertextuel, en I, 4, p 351, avec le monologue de Figaro (*Le Mariage de Figaro*, V, 3) : « Pourvu qu'on ne plaisantât ni de Dieu, ni des prêtres, ni du roi, ni des gens en place ... » qui, par l'accumulation, démontre le désert de pensée que sont devenus les salons aristocratiques. Cette dénonciation trouvera un écho dans l'épigramme attribuée, quelques pages plus loin, à Faublas : « Une idée un peu vive y a l'air d'une grossièreté, tant on y est accoutumé aux mots sans relief. Malheur à qui invente en parlant ! » (II, 5, p 365). L'époque, qui fait régner « l'ennui » par peur du soupçon et du ridicule, a tout affadi (cf. l'épigramme de Barnave en II, 31, p 559 : « Voilà donc le beau miracle de votre civilisation ! De l'amour vous avez fait une affaire ordinaire »).

Mais, au-delà de cet ennui de façade, la société de la Restauration dépeinte est un monde du secret, de l'intrigue et du fantasme : les personnages y semblent insaisissables parce que changeants et dissimulés. Le spectacle et l'illusion règnent dans les fêtes, les cérémonies et les salons où l'on se doit de *se montrer* : l'on y joue un « rôle » (cf. en prolongement de ce point, l'importance des vêtements, ainsi « l'habit bleu » qui suscite des comportements totalement différents de la part du marquis, II, 7, p 377-378) ; les individus, obsédés par l'idée de ne pas se distinguer par « peur du ridicule » (II, 12, p 425), y deviennent insignifiants et interchangeable. Les personnages sont ambigus jusque dans leur apparence même, qui dissimule leur identité (ainsi Julien ou l'évêque d'Agde).

Ce monde où « l'insignifiance complète, les propos communs surtout qui vont au-devant même de l'hypocrisie finissent par impatienter à force de douceur nauséabonde » (II, 10, p 419) perd même de sa substance vitale, habitée par des êtres réduits à des panoplies et à des « poupées » (II, 6, p 370 ; II, 8, p 391, sq.).

2.2.3. Une époque fantôme, sans consistance, déréalisée par la comparaison avec des modèles glorieux

Cette *réalité fuyante* dont le roman présente une image *pessimiste* est aussi mise en perspective, relativisée : elle est insaisissable parce qu'on lui appose des décalques glorieux qui en révèlent la petitesse, la mesquinerie. C'est ainsi, pour Julien, la Révolution (le modèle de Danton cf. II, 9, p 399 : « Oui, disait-il au comte Altamira, Danton était un homme ! ») ou l'Empire (Napoléon) ; ce sont, pour Mathilde, les « guerres de la Ligue » et l'amour de Marguerite de Navarre pour Boniface de La Mole (cf. II, 10, p 412 sq. ; p 415 : Mathilde à Julien : « Les guerres de la Ligue sont les temps héroïques de la France ... Convenez qu'il y avait moins d'égoïsme et de petitesse. J'aime ce

siècle. » ; p 422 sq.) : en un mot, des époques où tout semblait possible, où les statuts sociaux ne définissaient pas les destinées, où les êtres semblaient vivants et mus par des sentiments vifs et assumés.

Transition :

Si l'Histoire est perçue à travers l'histoire du personnage principal, si la réalité, décevante et confuse, est saisie par la perception de différents personnages et bien souvent commentée par le narrateur, quel sens dégager du roman et de sa représentation de l'Histoire ? Comment considérer que cette « Histoire opaque, informe, absurde » est « puissante et motrice *quand même* » ?

Nombreux sont les indices parsemés par l'auteur pour vouer son héros à la mort (on ne mentionnera ici que la visite de l'église par Julien en I, 5, p 72). Pour autant, le parcours de Julien ne devient une destinée qu'à partir du moment où « [s]on roman est fini » (II, 34, p 585) et où son énergie devient aveuglement, lorsque, par une apparente incohérence de son comportement, il revient à Verrières pour tuer Madame de Rênal. S'il est une humanité aveugle, c'est notamment celle que Julien incarne en ce moment où il détruit son avenir. S'il est un pessimisme, c'est celui d'un héros qui ne peut aboutir sinon en mourant.

3. Quel sens de l'histoire pour quel sens de l'Histoire ?

Quel sens Stendhal donne-t-il au parcours de Julien et donc au réel historique qu'il a traversé ? Faut-il y voir une représentation historico-sociale d'une société bloquée qui refuse l'ascenseur social auparavant promis aux petits bourgeois ? Le symbole du « plébéien révolté » (II, 34, p 580) puni par la Restauration ? La tension extrême entre une jeunesse désorientée et une société traditionnelle qui essaie de restaurer un ordre ? Le roman du « jeune homme pauvre » et du parvenu, du révolté qui nie sa filiation et récuse les liens de la paternité comme tous les liens sociaux et moraux ? Le sens de l'œuvre et de sa représentation du réel demeure ambigu et incertain.

3.1. Un *Bildungsroman* paradoxal

3.1.1. Le roman d'un « plébéien révolté » annonçant une lutte des classes ?

Julien oriente son plaidoyer, si du moins l'on peut ainsi qualifier le discours qu'il adresse à ses juges, selon une perspective sociale : « Messieurs, je n'ai point l'honneur d'appartenir à votre classe, vous voyez en moi un paysan qui s'est révolté contre la bassesse de la fortune.[...] je vois des hommes qui, sans s'arrêter à ce que ma jeunesse peut mériter de pitié, voudront punir en moi et décourager à jamais cette classe de jeunes gens qui, nés dans un ordre inférieur, et en quelque sorte opprimés par la pauvreté, ont le bonheur de se procurer une bonne éducation, et l'audace de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches appelle la société » (II, 41, p 629-630). Confortant cette orientation, Stendhal parle en plusieurs lieux de sa correspondance des « deux cent mille Julien Sorel » et voit dans le heurt des « jeunes gens de la petite bourgeoisie bien élevée et ne sachant où se placer » et de la Congrégation qui occupe tous les emplois les causes de la chute de la Restauration. Encore faudrait-il, pour appuyer cette thèse, que Julien représentât une classe ou une catégorie sociale. Or il n'est guère de moment dans l'œuvre où l'auteur n'insiste sur la singularité du personnage. Julien est totalement atypique : asocial (« insociable » pour reprendre le qualificatif qu'il s'attribue en II, 6, p 369), sans idéologie pérenne, il défend continuellement son identité contre le conformisme ; mais cette identité se réduit à une énergie, une force, un « feu sacré » (comme le dit Pirard au marquis, en I, 30, p 301 ; cf. « Ses yeux exprimaient le feu de la conscience et le mépris des vains jugements des hommes. », II, 9, p 404). Il possède « ce je ne sais quoi d'indéfinissable » (p 333) qui le distingue. Il a certes « un sentiment vif et inné de la différence des positions sociales » (comme l'écrit Mathilde à son père en II, 32, p 569) mais il n'entend pas appartenir à un groupe ou à une « coterie » ; il ne veut pas être considéré comme « le premier venu » (II, 17, p 466). L'explication sociale ne peut ainsi remplir son plein office : exceptionnel, Julien ne peut sans ironie se faire le porte-parole d'une classe d'âge à laquelle il ne correspond pas.

3.1.2. Un apprentissage négatif qui mène paradoxalement à la liberté et au naturel par la confrontation avec la mort

Penchons-nous alors sur cette notion d'apprentissage. Qu'apprend Julien au fil de sa destinée ? Paradoxalement, rien, du moins quasiment rien de positif. « Héros à l'endroit dans un monde à l'envers » (Michel Crouzet), il s'adapte au cynisme ambiant, sert ses intérêts (ainsi Gros privé du cabinet de loterie), soutient cyniquement la cause des ultras : son apprentissage est celui des compromissions. Se rejoignent ainsi son ambition, son goût personnel du machiavélisme et du calcul, et la corruption qui l'entoure. Et il n'est pas insignifiant que la seule possibilité qui lui soit accordée d'arrêter son mouvement afin d'y voir enfin clair se réduise au fait d'être physiquement arrêté et enfermé : Julien a à ce point assimilé l'importance du « rôle » social qu'il n'envisage plus que l'irréparable, le meurtre, pour sanctionner la destruction symbolique de son identité qu'entraîne la lettre de Madame de Rênal.

S'il est une conquête à laquelle le héros accède, c'est celle du dépouillement, d'un retour à la sincérité et au naturel qui s'obtient, paradoxalement, au prix d'un considérable travail sur lui-même et de la perspective assurée de la mort. Après avoir appris le monde comme il va, Julien apprend à devenir lui-même, à révéler et assumer le naturel qu'il avait jusqu'alors contraint et dissimulé. Grâce à la prison, qui le libère du regard, du poids et de l'influence des autres, il peut enfin disposer d'un temps suffisant, détaché de l'urgence de l'arrivisme, pour se tourner vers lui-même.

Paradoxalement, donc, ce roman-chronique aboutit à retrancher son protagoniste de la société, à l'extraire du temps collectif, à le vouer à la disparition symbolique et sociale pour l'amener à trouver son identité et à recouvrer son innocence perdue. Julien emprisonné, le réel représenté n'est plus *fragmentaire* mais plein et maîtrisé, parce que réduit aux dimensions d'une cellule ; la *mobilité* et le *chaos* laissent place à l'expérience d'un temps de plus en plus fluide ; la *confusion* s'éclaircit grâce à l'introspection et, surtout, grâce au miroir ouvert et limpide que lui offre cet autre parfait, au diapason de ses émotions : Madame de Rênal. Jusqu'alors contraint à l'égoïsme et à l'ambition par la modernité, Julien se révèle à lui-même lorsqu'il est acculé ; il se découvre dans la générosité de l'ouverture à l'autre, dans l'amour. Ainsi, « *Le Rouge*, roman moderne, actualise le thème générique de l'amour romanesque en le montrant entravé, combattu, perverti par les forces anti-érotiques de la modernité » (Michel Crouzet, *Le Rouge et le Noir. Essai sur le romanesque stendhalien*). Mais cette révolution sur soi-même n'est précisément possible parce que Julien est une figure libre, qui incarne sans doute cette force d'initiative à l'œuvre dans le siècle.

On ne peut donc dire que Julien porte une révolte, lui qui n'aspire qu'à adopter les codes en vigueur et à ouvrir les portes nécessaires pour être reconnu dans les milieux qu'il a la chance d'intégrer (on pourra d'ailleurs goûter son jugement sur Rousseau en II, 8, p 392 : « J.-J. Rousseau n'est à mes yeux qu'un sot, lorsqu'il s'avise de juger le grand monde ; il ne le comprenait pas, et y portait le cœur d'un laquais parvenu » : l'on trouve beaucoup de Julien dans cette caricature de Rousseau...). Plutôt qu'une révolte, il incarne cette aspiration qui anime les jeunes gens nés trop tard, frustrés de l'épopée napoléonienne et suffisamment cultivés et conscients pour comprendre que la société qui se referme ne leur accordera pas une place à la mesure de leurs capacités.

3.2. *Le Rouge et le Noir* ou l'avènement d'une conscience et d'un regard littéraire modernes

Le *Bildungsroman* est donc paradoxal : Julien n'apprend rien sinon à désapprendre (son ambition, sa soif de reconnaissance, sa haine...) ; il découvre le détachement, le naturel et l'amour pour ensuite disparaître. À l'image de son titre, le roman ne délivre pas un sens explicite et tranché, que ce soit sur son sens ou sur la peinture du réel. Mais ne faut-il pas précisément voir dans cette indistinction, dans cette pluralité de voix qui aboutit à l'opacité, une motivation et une innovation fondamentale ? Si, dans cette œuvre, l'histoire est « puissante et motrice *quand même* », c'est parce qu'y adviennent une conscience et un regard littéraire modernes.

En ces temps troublés et apparemment instables qui suivent la Révolution et l'Empire, les formes de l'héroïsme et de l'amour ont changé : Stendhal les intègre dans une fiction dynamique présentée comme un projet fictionnel de comprendre l'époque. À temps nouveaux, nouvelles

modalités, nouvelles représentations et, surtout, combinatoire éblouissante des différentes traditions qui les ont précédées.

3.2.1. L'art de la combinatoire

L'appréhension du réel, déjà médiatisée par divers prismes, passe également à travers un constant filtre littéraire qui la modèle et la transforme. Au-delà de la peinture de l'époque, Stendhal nourrit donc une autre ambition. Ce n'est pas seulement un contemporain qui, dans son roman-chronique, prétend traduire en fiction la réalité qui s'offre à l'observateur des mœurs de son siècle « dégénéré et honteux » (II, 14, p 444) : c'est aussi un écrivain composant une œuvre qu'il conçoit comme l'héritage moderne et l'aboutissement ou, pour reprendre une de ses formules, une « rhapsodie de [s]a façon » de diverses traditions romanesques qui l'ont précédé.

Œuvre-somme, « roman des romans », *Le Rouge et le Noir* combine ces différents genres dans un vertige grisant : s'inspirant du roman sentimental (avec de multiples ouvertures vers la *romance* : Madame de Rênal et Mathilde bien sûr, mais aussi Élixa et Amanda Binet), du roman épistolaire (cf. l'échange stratégique engagé par Julien avec la maréchale de Fervaques mais aussi l'échange épistolaire et déterminant, de II, 32 à II, 35), du récit picaresque, du roman d'apprentissage, du journal de voyage (cf. le début du roman), du journal intime, le roman-chronique intègre des références à ces différents genres voire en élabore des parodies.

3.2.2. Le ludique et le sérieux

Au-delà de cette combinatoire intertextuelle, Stendhal se plaît également à fondre les postures, à mêler les tonalités, passant du sérieux à l'ironie en quelques mots (l'épisode de l'épée dans la bibliothèque, qui passe d'un drame sentimental à un ridicule héroï-comique, en est l'un des plus évidents exemples). Il ne distingue plus récit et pensées, confond les voix. Il se joue du pacte de lecture en révélant le caractère fictif de certains de ses personnages (ainsi de Mathilde : « Ce personnage est tout à fait d'imagination, et même imaginé bien en dehors des habitudes sociales qui, parmi tous les siècles, assureront un rang si distingué à la civilisation du XIX^e siècle », II, 19, p 479). Il cultive l'ambiguïté de ses personnages et du regard porté sur eux (ainsi, encore, de Julien, dont la « férocité » ou la « monstruosité » se révèlent par moments). Il semble donc continuellement jouer des potentialités de son texte et, comme l'avait signalé Jean Prévost, adapte sa précédente expérience théâtrale au roman, en y appliquant le principe de l'alternance du comique et du grave, en travaillant la « succession rythmique de chapitres d'intrigue et de tableaux d'observation satirique » (*La création chez Stendhal*).

L'œuvre elle-même peut ainsi paraître *fuyante* voire *fragmentaire* et *mobile*, comme la réalité qu'elle représente puisqu'elle se plaît à la saisir par différents prismes et à la retranscrire selon diverses modalités. Hétérogène, dissonant, ludique, le roman stendhalien parvient néanmoins à établir un étonnant équilibre entre le sérieux et l'ironie. À l'instar de son titre, le roman joue de son ambiguïté.

Conclusion

Le Rouge et le Noir innove, donc : roman-chronique, il se saisit du réel contemporain. Peignant la société de son temps, il en révèle avec un pessimisme parfois cru les obsessions (de l'opinion, de la place, de l'argent), les hypocrisies, les ambiguïtés (*a fortiori* celles de son protagoniste), l'immobilisme. Assurément la peinture du réel est négative ; la politique est décriée comme un maelström d'ambitions, la société représentée comme un système cloisonné de milieux et de castes qui refusent d'intégrer l'intrus, la religion comme un refuge des appétits les plus vils. Julien, « l'homme malheureux en guerre avec toute la société » (II, 13, p 440), incarne l'émergence énergétique de l'individu populaire qui combat pour sa reconnaissance ainsi que la violence révolutionnaire qui s'annonce. Parvenu, il chute ; mais, ultime paradoxe, c'est dans la ruine de son ambition qu'il se révèle. L'ambiguïté règne donc jusque dans la symbolique du parcours du héros et de la peinture du réel qu'il traverse. Car cette peinture ne se prétend pas et n'est jamais achevée et

objective : soumise à un double filtre – celui du personnage, souvent myope, et celui du narrateur-auteur, qui n'hésite pas à commenter chaque fait, action ou milieu, à jouer des tonalités et des genres –, elle semble continuellement se diffracter. L'ironie constante du roman réside dans ce voile et dans ce jeu de voix et de regards, que Philippe Hamon avait caractérisée comme une forme nouvelle, celle d'une « ironie romantique-moderne, dont l'aire de jeu est brouillée et les actants non localisables, démultipliés ou en syncrétisme » (*L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*). À cette diffraktion s'ajoute un jeu constant de l'auteur avec diverses traditions littéraires, dont la combinatoire mène avec brio le lecteur au vertige. Le sens généré par ce jeu constant entre les voix, les modalités, les genres est labile et difficilement réductible à l'unité. Sans doute est-ce là, du reste, la plus grande modernité de Stendhal : dépeindre le présent dans toute sa complexité en usant de dispositifs si subtils, d'une palette si riche qu'ils ne permettent pas de figer la signification et de dégager une vérité exclusive : celle-ci est toujours particulière, soumise à l'instant et au regard.

Stendhal affirmait en 1825, dans les « Lettres de Paris » données au *London Magazine*, la nécessité de renouveler les formes et les sujets littéraires : « D'ici à la fin des deux ou trois années à venir, toutes les vieilles niaiseries littéraires vont périr dans une Saint-Barthélemy générale. La Révolution est sur le point de produire son effet sur la littérature. [...] La littérature est à la veille d'un changement complet ... ». Il annonçait, probablement sans en être pleinement conscient, son œuvre, si radicalement innovante : un roman-chronique de 1830 qui ne peint pas la Révolution mais, de manière subtile et variée, la révolution d'un homme perdu pour la société.

ÉPREUVES D'ADMISSION

RAPPORT SUR LA LEÇON

établi par Hubert HECKMANN

Liste des sujets proposés aux candidats :

Auteurs grecs

Homère, *Iliade*, chant XXIV :

Les couples
Querelles et marchandages
Les manifestations
Messagers et escortes
Deuils et douleurs

Sophocle, *Œdipe à Colone* :

La parole
La figure de l'étranger
La famille
La souffrance
Expiation et vengeance
Études littéraires : 702-1043 ; 838-1061 ; 1096-1446

Thucydide, *La Guerre du Péloponnèse*, livre I :

La guerre
Conflits et argent
La mer
La force et le droit
Corinthe et les Corinthiens
Sparte

Plutarque, *Vie d'Antoine* :

Tragédie et comédie
L'héroïsme
Une œuvre moralisatrice ?
Hommes et femmes
Tactiques et stratégie
Études littéraires : 23-31 ; 56,1-68,2

Auteurs latins

Cicéron, *Correspondance*, t. 2 :

La sagesse
Portrait de soi
Écrire la douleur
L'art de la narration
Une écriture de l'intime
Études littéraires : CXI-CXIII ; LXXI-LXXIV

Virgile, *Les Géorgiques*, livres III-IV :

La vie et la mort

L'imagination
Le « je » poétique
Études littéraires : 284-413 ; 415-566

Sénèque, *Œdipe* :

Une tragédie spectaculaire
Le pouvoir
Le courage
La parole
Étude littéraire : 882-1061

Tertullien, *De pallio* et *De spectaculis* :

La vérité
Païens et chrétiens
Plaisir et divertissement
La mythologie
Le diable et le bon Dieu
Études littéraires : 4,1-6,2 ; 20,1-30,7

Auteurs français

***Le Couronnement de Louis* :**

Les épisodes romains
Guerre et paix
Le clergé et l'Église
Cohérence et unité
« Qui traïson vuelt faire a seignorage / Il est bien dreiz que il i ait damage. » (1775-1776)
Itinéraires et déplacements
La fonction guerrière
Jeunesse et vieillesse
Le service
Des paroles et des actes
Prouesse et sagesse
Étude littéraire : 249-613

***Jodelle, Didon se sacrifiant* :**

Victimes et bourreaux
Une tragédie politique ?
L'inconstance
De l'épique au tragique
Le ciel
Voir
Anne
Tirades et monologues
Parler des dieux
Études littéraires : acte I, acte III, acte V

***Tristan L'Hermite, Le Page disgracié* :**

La facétie
Fuir
Duels et combats
Le page conteur
Grâces et disgrâces
Voyager
Lectures
Foi et croyances
Études littéraires : chapitres 11-19 ; p. 163-188 ; p. 182-200 ; p. 293-313

***Montesquieu, Lettres persanes* :**

Le point de vue

Orient et Occident
La présence de l'histoire
Les histoires insérées
La satire
« Qui m'expliquera tous ces eunuques ? »
Les masques
« Un habit d'arlequin »
« Que faire des femmes ? »
Les religions
Études littéraires : lettres 138-142 ; lettres 142-146

Stendhal, *Le Rouge et le noir* :

Mathilde de La Mole
L'éducation
Besançon
La littérature
La nature
La description
La famille
Un roman d'apprentissage
Les portraits
Livres et lecteurs
Un roman par lettres ?
Études littéraires : p. 536-564 ; chapitres XLII-XLV

Éluard, *Capitale de la douleur* :

La nuit
Les cinq sens
L'art d'être malheureux
Formules figées et images toutes faites
Le sommeil
Le lyrisme
L'érotisme
La répétition
Étude littéraire : « Mourir de ne pas mourir »

On constate chaque année que l'épreuve de la leçon, affectée d'un fort coefficient, est déterminante à l'oral sans être pour autant décisive. Une bonne leçon ne fait pas l'admission, de même qu'une note faible à la leçon peut être compensée par des notes élevées dans les autres épreuves.

Les candidats doivent lire attentivement les rapports sur la leçon des cinq dernières années ; ils présentent de façon détaillée les étapes de l'épreuve en dessinant à la fois les attentes du jury et les exigences propres à l'exercice. Voici à présent quelques réflexions à propos de certaines difficultés rencontrées par les candidats lors de la session 2014.

Les formes

Il pourrait sembler superficiel de commencer par des considérations purement formelles. N'attend-on pas cependant des futurs professeurs de Lettres classiques qu'ils maîtrisent l'art et la manière de transmettre leur savoir ? Le fonds du propos pourra être aussi intéressant et pertinent que possible, si l'on n'y met pas les formes, il ne saurait suffire à lui seul à constituer l'exposé d'une leçon. La leçon est l'exercice canonique de l'agrégation, l'« épreuve reine » de l'oral. Certaines des prestations entendues cette année amènent le jury à rappeler quelques règles, fixées depuis longtemps et qui devraient être connues de tous, qui permettent de réussir l'exercice en alliant aux savoirs le savoir-vivre et le savoir-faire. La leçon possède certes un caractère artificiel – comme tout exercice –, par certains aspects éloigné des pratiques pédagogiques de l'enseignement secondaire et même du premier cycle universitaire. Or, quelques candidats jouant l'improvisation et l'approximation semblent contester par leur attitude la pertinence et la légitimité de l'exercice auquel ils se soumettent.

Est-il donc indigne d'un futur spécialiste de la littérature classique de prouver sa capacité à entrer dans une forme fixe et à en maîtriser la rhétorique ?

L'ethos

Sans faire de la leçon une cérémonie compassée, il peut être utile de se préoccuper de l'image de soi-même que l'on offre à ses interlocuteurs. Il ne s'agit pas de décorum ou de convenances, mais d'un enjeu supérieur : établir sa crédibilité en tant qu'enseignant. Les détails peuvent compter dans l'impression d'ensemble : tenue négligée ou débraillée, expression relâchée, posture avachie sur la chaise, soupirs d'agacement ou mauvaise grâce à répondre aux questions du jury... Il n'est pas superflu, en s'entraînant pendant l'année à l'épreuve de la leçon, de se poser la question du style que l'on doit prendre pour capter l'attention et gagner la confiance de son auditoire.

L'expression orale

La leçon n'est pas une dissertation lue : un candidat plongé dans ses notes d'un bout à l'autre de l'exercice n'entrera pas en relation avec son auditoire. Le jury apprécie qu'on s'adresse à lui. On soignera en particulier la lecture des extraits de l'œuvre que l'on veut commenter, en faisant attention notamment au nombre de syllabes dans les pièces en vers. On veillera aux liaisons et on évitera les cuirs. On parlera à haute et intelligible voix, posément, sans précipitation mais sans lenteur excessive non plus. Au candidat de trouver le rythme assez soutenu pour maintenir l'intérêt de son auditoire, avec l'idée que si les membres du jury sont pleins de bienveillance, les élèves, eux, ne le sont pas forcément. La leçon est par excellence le moment où le candidat doit montrer qu'il fera un professeur à la fois crédible et compétent.

La gestion du temps

L'exposé est rigoureusement limité à quarante minutes. La leçon proprement dite est suivie d'un entretien avec le jury qui n'excède jamais dix minutes. Trop souvent cette année le jury a été amené à rappeler à l'ordre des candidats qui entamaient à peine la dernière partie de leur leçon cinq minutes avant la fin du temps qui leur était imparti. Si un membre du jury interrompt le candidat pour l'inviter à conclure, qu'il sache que c'est par bienveillance, pour lui signaler que l'épreuve s'achève, et pour l'aider à donner les éléments de conclusion qu'il juge nécessaire. L'intention n'est pas de le déstabiliser, mais de sauver ce qui peut l'être. Certains candidats n'ont pas saisi cette chance et ont continué leur exposé comme si de rien n'était, si bien qu'ils ont dû s'arrêter au milieu d'un développement une fois les quarante minutes écoulées.

La gestion du temps est une contrainte majeure à laquelle il faut se confronter en s'exerçant pendant l'année, même si l'on prépare seul, en minutant ses entraînements. Les défaillances sur ce point ne sont pas extérieures : elles trahissent souvent un plan mal construit ou une démonstration incohérente. Il est d'autant plus important de bien se préparer à l'épreuve, dans toutes ses dimensions : sur le fond comme sur la forme – qui se révèlent finalement indissociables.

Le traitement du sujet

On attend avant tout une lecture de l'œuvre, orientée selon l'axe du sujet. Une lecture personnelle et effective. Trop souvent le candidat se raccroche à des souvenirs de cours, à des ouvrages critiques, plutôt que de rendre compte du texte. Si l'œuvre se laisse mesurer à l'aune d'un discours critique de seconde main, c'est que les draps n'y sont pas froissés : le candidat ne s'est pas affronté au texte. Les cours et les ouvrages critiques doivent être une aide, mais ne sauraient remplacer une lecture personnelle et circonstanciée de l'œuvre au programme. C'est d'autant plus vrai pour les œuvres courtes : il n'est pas pardonnable de ne pas mentionner toutes les occurrences des manifestations de la douleur et du deuil chez Homère, alors que l'œuvre à étudier ne comprend que 800 vers et peut donc aisément être relue intégralement durant le temps de la préparation.

Les candidats ont parfois été tentés de faire dévier le sujet qui leur était proposé vers des questions de cours, ce qui les a conduits à délaisser le grain du texte pour asséner des coups de marteau prévisibles sur les différents clous jalonnant la *doxa* critique. Ainsi une étude littéraire de Virgile (*Géorgiques*, III, 284-413) est l'occasion de parler presque uniquement de *labor* chez Virgile, alors que le passage se prêtait à bien d'autres pistes. D'où un plan préfabriqué : 1) le *labor* agricole 2) *labor* et ordre du monde 3) le *labor* poétique.

Le plan

Certaines leçons ont des plans artificiels ou inexistantes : une leçon sur la sagesse chez Cicéron voit le candidat consacrer les deux dernières parties de son exposé à l'amitié chez Cicéron et aux rapports de force politiques : aucun rapport avec la première partie, seule adaptée à la question. On rappellera l'importance de la problématisation du sujet et de la construction d'un plan spécifique et adéquat, en renvoyant les candidats aux rapports des années précédentes, qui explicitent très clairement les exigences du jury dans ce domaine.

Concernant l'étude littéraire, il faut absolument donner une vue d'ensemble du texte dans la première partie de son exposé. On ne peut pas se dispenser d'indiquer le mouvement du texte (comme on le fait dans une explication de texte) avant de se lancer dans le commentaire de détail.

Le traitement des citations

Les candidats doivent toujours indiquer de façon précise les références des passages cités, afin d'aider le jury à suivre le fil de la démonstration tout en se référant au texte.

Même s'ils disposent d'un texte bilingue pour la leçon ou l'étude littéraire sur un texte en grec, en latin ou en ancien français, les candidats sont censés proposer leur propre traduction des passages qu'ils ont choisis de citer. Ils liront donc le texte dans la langue originale avant de donner leur traduction au jury et de commenter la citation. L'œuvre au programme n'est pas la traduction (que l'on peut éventuellement discuter) mais bien le texte original.

Culture littéraire

Le jury a remarqué des lacunes et des approximations dans la culture littéraire des candidats, notamment en ce qui concerne les grandes notions de l'analyse littéraire et le contexte historique des œuvres. Il faut que les agrégatifs travaillent sérieusement cette question, dès la préparation de l'écrit, à l'aide d'ouvrages spécialisés (dictionnaires des termes littéraires) et en se documentant ne serait-ce qu'un minimum sur les événements marquants contemporains des œuvres au programme.

Typologie littéraire

Un candidat à l'agrégation de Lettres classiques doit maîtriser les principaux termes utilisés pour l'étude des textes. Trop d'approximations ont été entendues par le jury. Il est difficile de faire une leçon sur « l'art de la narration » sans évoquer un seul procédé littéraire. Pour une leçon sur l'imagination chez Virgile, partir de la notion d'*imago* et étudier le lien entre poésie et (sous-)genres (épique, élégiaque, etc.) aurait permis d'éviter un relevé assez laborieux et paraphrastique. Dans les leçons portant sur le *Couronnement de Louis*, la notion d'« auteur » pourtant problématique au Moyen Âge était souvent présentée comme allant de soi et confondue avec d'autres instances de nature différente : le « narrateur » et le « jongleur ». Dépenser ces fausses évidences aurait permis de s'interroger sur le statut problématique du texte. D'autres notions simples ont posé des problèmes à certains candidats, qui n'ont pas réussi à rendre compte de ce qu'est par exemple un « roman d'apprentissage » quand on les a interrogés sur Stendhal ou qui sont restés très vagues sur le « sujet

lyrique » quand on les a interrogés sur Éluard. Un autre candidat interrogé sur le même auteur n'a pas su reconnaître une métaphore lexicalisée (ou catachrèse).

On a pu noter des élargissements littéraires insuffisants. Une leçon sur le « je » poétique chez Virgile multiplie les citations sans que la première personne apparaisse, alors qu'il était possible de parler d'un « je » qui se définit par rapport aux réminiscences/rivalités littéraires. Plus généralement, l'idée d'une lettre qui se considère comme objet littéraire (à propos de Cicéron mais aussi de Montesquieu) a été mal abordée. Comme si le texte n'était adressé à personne (ni fictivement dans le système de l'œuvre, ni dans la réalité socio-historique de la production littéraire) certains candidats ont commenté des lettres (Cicéron, Montesquieu) sans faire aucune remarque sur les caractéristiques propres à l'épistolaire ou des scènes (Sénèque, Jodelle) sans faire aucun commentaire sur la dramaturgie (aussi problématique soit elle).

Contexte historique des œuvres

La connaissance du contexte historique des œuvres au programme était parfois insuffisante ou erronée : dire que Virgile s'est inspiré d'Ovide dans les *Métamorphoses* pourtant postérieures ne donne pas au jury une impression d'aisance et de maîtrise. De même, un candidat est incapable de préciser qui est *tel* homme politique mentionné par Cicéron. Des connaissances approximatives peuvent mener à de curieux courts circuits entre les œuvres du programme : certes, c'est la ville de Rouen que Tristan L'Hermitte qualifie de « fameuse ville qui fut autrefois la capitale d'un petit royaume, et qui est aussi florissante pour les lettres et pour les arts qu'opulente pour la marchandise... », mais cela ne fait pas pour autant de Richard, duc de Normandie et personnage important du *Couronnement de Louis*, le « roi de Rouen » comme on l'a plusieurs fois entendu.

La connaissance du contexte historique permet aussi de saisir l'intention d'une réécriture : l'histoire d'Énée a-t-elle tout à fait la même signification du temps de Virgile et au XVI^e siècle ? Pour s'interroger par exemple sur ce que représente Rome dans *Didon se sacrifiant*, peut-on faire l'économie du contexte politique et religieux de l'œuvre ? Ce n'est pas le lieu ici d'entamer une réflexion sur une œuvre qui n'est plus au programme, mais peut-être d'ouvrir une piste pour *Le Roman d'Énéas* qui est au programme de la session 2015 et qui est une réécriture de la même matière antique mais située dans un contexte historique bien différent.

Que les candidats lisent patiemment les textes pour construire un rapport personnel aux œuvres et travaillent durant leur année de préparation à combler leurs éventuelles lacunes dans les domaines qui viennent d'être évoqués. À ce prix, les contraintes de l'exercice peuvent devenir stimulantes et faire de la leçon un moment de grâce, comme ce fut parfois le cas cette année. Le jury apprécie qu'un candidat, avec rigueur et pertinence, révèle une vraie sensibilité littéraire ainsi qu'une aptitude à faire partager ses découvertes personnelles.

RAPPORT SUR L'INTERROGATION PORTANT SUR LA COMPÉTENCE « AGIR EN FONCTIONNAIRE DE L'ÉTAT, ET DE FAÇON ETHIQUE ET RESPONSABLE »⁷

établi par Marie-Laure LEPETIT

La déclinaison de l'épreuve « Agir en fonctionnaire de l'État » consiste en un sujet qui invite le candidat à s'interroger sur « la façon dont la maîtrise de cette compétence professionnelle orientera son activité de professeur **dans l'étude des textes littéraires en classe** ». Le candidat **était son propos d'exemples** « qui prendront appui sur la lecture de l'œuvre qu'il présente en leçon ou sur d'autres œuvres littéraires de son choix ». Les candidats doivent s'interroger sur les enjeux éthiques de l'œuvre, voire du sujet de leçon lui-même, en les reliant à une approche pédagogique et didactique.

Au cours de cette épreuve (au maximum dix minutes d'exposé, puis dix minutes d'entretien), seconde partie de la « leçon » portant sur les œuvres au programme, le candidat montre, dans un **exposé organisé et problématisé**, sa capacité à « faire preuve de conscience professionnelle » et à réfléchir sur « la formation sociale et civique des élèves », sur « les principes déontologiques » qu'il devra suivre⁸, une fois qu'il sera professeur.

Cet exercice permet au jury d'évaluer **l'attitude responsable du candidat** futur professeur ainsi que sa **capacité à penser en mobilisant un certain nombre de valeurs et de principes**, éthiques et déontologiques, non seulement dans sa classe mais également dans son établissement et son académie et, plus largement, dans le système éducatif au sein duquel il évoluera.

Par conséquent, **il ne s'agit nullement d'une interrogation sur les valeurs de la République, encore moins d'une épreuve de didactique ou de pédagogie** : le jury n'attend pas du candidat qu'il propose une séquence d'enseignement.

Il faut éviter le discours moralisateur ou pragmatique, généralement détaché des œuvres, celles-ci n'ayant fourni que le saut initial vers le thème. À partir du *Page disgrâcié*, le jury a entendu des anecdotes peu éclairantes sur la fuite devant l'autorité ; à partir du motif de la nuit dans *Capitale de la douleur*, une antienne sur la nécessité de faire comprendre aux élèves qu'ils doivent se coucher tôt. Par ailleurs, le candidat s'interdira de transformer l'œuvre en support-prétexte illustrant, de façon plaquée, la problématique traitée. Aborder la question de la violence, axe de réflexion qui est revenu comme en refrain lors de cette session, n'a d'intérêt que si violence il y a dans le texte.

Même si les candidats n'ont pas tous encore l'expérience des classes, ils sont en mesure de **s'interroger sur les difficultés et les enjeux éthiques, pédagogiques et didactiques des œuvres**. Il s'agit alors d'appréhender le texte en se projetant dans le cadre de la classe. Les difficultés, les obstacles, les dangers inhérents aux textes fournissent souvent une bonne première approche : les envisager, voire les exposer, se révèle utile et permet au candidat de **se montrer dans une démarche, une recherche**. Ainsi, un candidat a commencé son exposé, non sans humour, en imaginant devoir faire lire les textes de Tertullien à une classe de collègue, « courant ainsi au devant d'un désastre », a-t-il affirmé. Dès lors, la réflexion peut commencer : quels sont les écueils qu'offre une telle œuvre ? Il y a, de manière évidente, la complexité du texte, le ton souvent polémique voire haineux, la dimension apologétique du propos, qui peut entrer en conflit avec les principes de laïcité. Chacune de ces pistes peut donner lieu à une réflexion : aborder le texte, malgré tout ? Comment ? En vue de quel gain pour les élèves ? Encore une fois, on n'attendait pas des candidats de construire sous nos yeux une séquence didactique, encore moins de se lancer dans un florilège d'œuvres et de

#####

⁷ Cette épreuve est supprimée à partir de la session 2015.

⁸ Annexe de l'arrêté du 12 mai 2010, Journal officiel du 18 juillet 2010.

films pouvant servir de prolongement : il fallait prendre de la hauteur par rapport à un texte connu, s'interroger sur la perception que peuvent en avoir des élèves, sur le profit que l'enseignant peut en tirer.

L'entretien permet de revenir sur quelques points de l'exposé, soit pour que le candidat complète ou approfondisse sa réflexion soit pour qu'il l'infléchisse et emprunte éventuellement d'autres voies. Par exemple, certains ont été invités à se demander si le rôle de la littérature est de transmettre des bonnes et des mauvaises valeurs ; il a été suggéré à d'autres de proposer un ou deux exemples concrets de situation d'enseignement, de supports de travail, de dispositifs simples de lecture et d'écriture (raison pour laquelle la question « comment vous y prendriez-vous ? » a été récurrente), ou bien de faire préciser les objectifs visés.

RAPPORT SUR L'EXPLICATION D'UN TEXTE FRANÇAIS POSTÉRIEUR A 1500

établi par Sophie LEFAY

Les notes de cette épreuve vont de 1 à 20. Il serait vain de vouloir tirer quelque enseignement que ce soit du rapport entre les notes obtenues et tel ou tel auteur ; il n'y avait pas cette année de textes plus « faciles », c'est-à-dire plus rémunérateurs que d'autres en termes de notes. Ainsi le texte de Jodelle, réputé difficile, semble avoir été travaillé de près par de nombreux candidats qui y ont trouvé matière à commentaires, souvent légitimement étayés d'arrière-plans d'histoire littéraire et culturelle sur la tragédie humaniste et sur la poésie de la Renaissance.

Les quelques remarques qui suivent visent à rendre compte des prestations entendues cette année ; elles visent également à délivrer quelques conseils simples aux futurs candidats. Qu'on ne se méprenne donc pas sur le caractère quelquefois négatif des observations qui vont suivre : il est plus aisé de signaler aux futurs candidats les erreurs les plus grossières à éviter que de les inviter à suivre des modèles qui ne sauraient être développés dans le cadre nécessairement bref d'un rapport.

Comme on le sait, l'épreuve comporte plusieurs étapes : une brève situation du texte, la lecture, une introduction comprenant à la fois l'indication du mouvement du texte et celle d'un projet de lecture, l'explication proprement dite et une conclusion. L'exposé du candidat est suivi d'un entretien avec le jury. Aucune de ces phases ne doit être négligée.

La situation du texte permet tout simplement l'intelligence du passage proposé, qu'il s'agisse d'indiquer des échos au sein de l'œuvre (ce qui s'est révélé souvent fort précieux pour Éluard) et / ou de l'inscrire dans le texte en termes d'action, romanesque ou dramatique : de ce point de vue, pour les *Lettres persanes*, il était parfois très utile de faire référence aux dates des lettres et de tenir compte du délai d'acheminement des missives. Incidemment, le rappel du contexte permet au jury d'apprécier la connaissance générale qu'un candidat a de l'œuvre dont il explique un passage : c'est là l'une de ses toutes premières exigences.

La lecture du texte n'appelle que peu de remarques, si ce n'est qu'elle est absolument essentielle et qu'elle ne doit pas être conduite trop vite, comme cela est souvent le cas : il s'agit, à tous égards, de faire entendre le texte. C'est par conséquent un moment essentiel. Notons que cette lecture ne doit verser ni dans l'emphase ni dans la neutralité inexpressive, et qu'une erreur de lecture (une négation oubliée, une liaison négligée ou au contraire malvenue...) doit être absolument corrigée : le jury ne tiendra pas rigueur à un candidat de se reprendre ; en revanche, une faute non corrigée sera pénalisée.

À propos de la lecture, signalons encore ces points :

- les candidats doivent savoir prononcer convenablement les noms propres qu'ils rencontrent dans les textes quand ces noms relèvent de la culture générale (celui du peintre Giorgio de Chirico par exemple auquel Éluard consacre un poème). Il est par conséquent indispensable d'identifier ce type de difficultés avant l'oral.
- les titres (dans le cas d'un poème), les dates (pour les lettres) font pleinement partie du texte et il est donc impératif de les lire.
- il arrive à Éluard, malgré les libertés qu'il prend avec la prosodie traditionnelle, de recourir à des mètres traditionnels (alexandrins, décasyllabes, etc.) qu'il est par conséquent particulièrement maladroit de ne pas respecter. Pour Jodelle, les erreurs de lecture ont été également nombreuses,

qu'il s'agisse du non respect des diérèses, de la méconnaissance de la règle du -e atone et, plus généralement, d'une absence de familiarité avec la cadence de l'alexandrin. Les vers en sont ainsi faussés au point qu'un alexandrin devient parfois un décasyllabe.

L'introduction doit présenter une identification du texte (nature, registre, mais aussi modèles éventuels) et indiquer l'enjeu du passage : de là, la proposition d'un projet de lecture, absolument indispensable à la construction progressive d'une interprétation du passage proposé. Il faut résister à la tentation de plaquer à cette occasion les grandes lignes du discours critique qu'on s'efforce d'adapter tant bien que mal au passage proposé. Pour le texte de Jodelle, on a pu ainsi voir des candidats qui, obnubilés par le genre officiellement annoncé de « tragédie », n'ont pas perçu que le registre pathétique était également à l'œuvre (il faut en outre distinguer « tragique » et « pathétique »). De même, le fameux « furor » de Didon est apparu à tout moment, y compris pour des passages qui ne s'y prêtaient pas. Il n'est pas nécessaire de chercher à faire apparaître dans tout texte les notions apprises en cours. Le candidat, quel que soit le corpus, doit être à même de mettre en évidence la singularité propre d'un extrait. On s'interrogera principalement sur les enjeux du texte : à quoi sert-il ? Quelle est sa fonction (politique, religieuse, morale, etc.) ? quel(s) effet(s) vise-t-il, sur le lecteur, sur l'interlocuteur, sur toute instance réceptrice ? Les textes s'écrivent avec et contre les souvenirs de textes antérieurs, de motifs ou de thèmes déjà exploités.

Le projet de lecture pourra s'appuyer également sur le repérage des mouvements du texte. Il ne s'agit pas d'imposer un quadrillage rigide mais de se montrer capable de discerner des inflexions, et de se fournir à soi-même un outil précieux pour l'explication proprement dite.

Avoir identifié les différents moments d'un texte offre en effet une première prise sur le passage ; c'est l'une des raisons pour lesquelles l'explication doit être linéaire. Peu de candidats ont choisi la méthode du commentaire composé, qui sans être proscrite par les textes officiels, a fait à nouveau la preuve de son peu d'efficacité. Elle interdit en effet d'entrer dans le détail des textes, et omet ou nie cette idée à la fois essentielle et élémentaire : un texte se déploie dans le temps ; il possède un début et une fin. Que les candidats soient à cet égard attentifs aux limites du passage proposé, en tirent tout le parti possible (et qu'ils respectent scrupuleusement le découpage qui leur est indiqué). Que se passe-t-il entre la première et la dernière ligne du passage qu'il leur est demandé d'expliquer ? Une telle question est toujours d'un grand profit.

On ne saurait, à propos de l'explication proprement dite, rapporter tout ce que le jury a entendu. Seules quelques observations générales trouveront ici leur place.

Le jury est avant tout attentif à la compréhension littérale du passage proposé, et il pénalise d'abord les contresens. Quelques séduisantes que soient les remarques présentées par un candidat, elles resteront sans validité si elles sont viciées par une erreur grossière sur le sens littéral du texte. À ce sujet, notons que certaines méprises ont pu être dues cette année à la méconnaissance de la langue utilisée par les auteurs : apparemment transparente, celle de Tristan L'Hermite réserve pourtant quelques pièges (bénins) : ainsi d'un contresens, relevé à plusieurs reprises, sur l'adjectif « curieux ». Une fréquentation régulière du texte pendant l'année de préparation doit permettre de se familiariser avec la langue des auteurs au programme. Plus généralement, il est attendu des candidats à l'agrégation qu'ils ne soient pas déroutés par les tours usuels et le vocabulaire courant du français classique. L'explication doit également mettre au jour les sous-entendus : il est regrettable que les candidats ne les aient pas plus souvent dévoilés. Ajoutons que certaines erreurs auraient été évitées si les candidats avaient utilisé les ouvrages à leur disposition dans la salle de préparation ainsi que l'appareil critique (en particulier les notes de bas de page) de l'édition qui leur était donnée.

Le jury pénalise également les aberrations. Il lui a ainsi été donné d'entendre, à propos de la lettre VIII des *Lettres persanes*, qu'Usbek était une figure christique, que ses retraites à la campagne étaient assimilables au Carême, et même que ce personnage (et tout cela à l'occasion d'une seule et même explication) était influencé par le rousseauisme ! La « disponibilité », chère à Barthes, des grands textes de la littérature, n'autorise pas, cependant, de telles absurdités.

L'explication de texte ne relève pas non plus de l'impression, comme ce fut parfois le cas à l'occasion des textes d'Éluard. Que les poèmes soient hermétiques, tout le monde en conviendra ; pour autant nul n'est autorisé, sur la base de ce constat, à livrer des « impressions » aléatoires et

arbitraires. Pour cet auteur, les meilleures explications ont montré au contraire combien était précieux le repérage des procédés les plus éprouvés, quitte à ce qu'ils soient détournés.

Il convient donc, sur la base du projet indiqué dans l'introduction, de proposer une lecture attentive du texte, de ses effets de rythme, parfois du détail de son écriture. Que les candidats ne négligent pas de noter la structure complexe d'un groupe de mots, d'une proposition, d'une phrase et qu'ils relèvent les effets produits par le recours à de telles techniques. Si l'explication se déroule « au fil du texte », l'écueil à éviter est celui du morcellement (à l'explication du vers 1 succède celle du vers 2, « et puis » du vers 3, « et puis » du vers 4, etc.) et de l'éparpillement. Il faut pour cela regrouper les remarques dans un commentaire qui se fonde, par exemple, sur la simple structure grammaticale des phrases dans le cadre d'un paragraphe : à partir de ce point de vue de sous-ensembles cohérents, il est facile de proposer un commentaire qui parte d'éléments tangibles du texte pour s'élever peu à peu vers des considérations plus complexes.

Certaines connaissances élémentaires sont indispensables, qu'elles relèvent des contextes historiques (très généraux) ou, dans un tout autre registre, des techniques littéraires. Que les candidats n'assimilent pas les Rênal à des « bourgeois » ! Qu'ils sachent aussi – même si l'auteur ne figure pas au programme – que Pascal (cité dans les notes de l'édition des *Lettres persanes*) n'est pas un partisan des jésuites ou que *Le Page disgracié* ne saurait, sans grave anachronisme, être qualifié de *Bildungsroman* ! La connaissance de l'intertexte virgilien, qui sert de modèle à Jodelle, était souhaitable et utile – du moins pour identifier les différents personnages même si l'on n'exigeait pas que les candidats se livrent à une étude comparée de Virgile et de Jodelle. D'autre part et sans qu'il exige des connaissances très étendues, le jury attend l'identification de quelques procédés courants et la maîtrise de ce que l'on pourrait qualifier d'outillage technique de base. Il est désolant de constater une méconnaissance quasi généralisée des règles de la versification et des notions techniques attachées à la métrique : la terminologie est rarement maîtrisée (hémistiche, césure, diérèse, synérèse) et quand cette terminologie est connue, les candidats peinent parfois à savoir ce que ces mots veulent dire exactement. Quand elles étaient présentes, ces connaissances ont donc naturellement été valorisées. Indiquons dans le même ordre d'idées que l'asyndète ne doit pas être confondue avec la parataxe (elles ne se situent pas sur le même plan), ou la litote avec l'euphémisme. Si les procédés stylistiques, en règle générale, ne doivent pas tenir lieu d'analyse, ils peuvent servir de point de départ pour évaluer les effets produits par de tels choix d'auteur. Plus graves sont des confusions observées notamment à l'occasion des explications portant sur *Le Rouge et le Noir*. Sans doute ce texte, par sa labilité constante, échappe-t-il aux approches narratologiques trop rigides. Pourtant une telle écriture ne permet nullement que soient confondus, comme cela a été très souvent le cas, voix et point de vue. Cela n'excuse pas davantage qu'un énoncé comme : « Que je suis fou ! s'écria-t-il » soit analysé comme relevant du discours indirect libre et cela pour la raison que le texte ne marque pas par une ponctuation spécifique la présence du discours direct. Pour de futurs professeurs, de telles confusions sont inacceptables. Sont également inadmissibles des remarques comme celles qui qualifient le texte « Rubans » d'Éluard de « prose poétique », l'expression étant manifestement confondue avec celle de « poème en prose », ce qui, à propos de ce texte, relevait encore de l'erreur grossière, puisqu'on y a affaire à des vers libres que signale, sans doute possible, l'usage de la majuscule.

La conclusion doit être brève, nette et montrer que le texte est devenu intelligible. Elle justifie enfin l'interprétation proposée initialement. Pourquoi ne pas annoncer, de façon quelque peu schématique (les lois de l'oral ne sont pas celles de l'écrit), les deux ou trois grands axes qui ont été dégagés et qui constituent la spécificité du passage considéré ? Quoi qu'il en soit, il faut veiller à ne pas proposer une conclusion dont on perçoive mal le commencement, c'est-à-dire qui ne se démarque pas du commentaire des dernières lignes du texte.

Rappelons enfin l'importance de l'entretien qui referme l'épreuve. Il vise à rectifier des erreurs éventuelles, à préciser tel ou tel point (lexique, interprétation) ou, comme cela a été le cas lors des meilleures explications, à suggérer des approfondissements et des mises en perspective. S'il faut évidemment s'efforcer d'apporter une réponse aux questions posées, il est important que les candidats ne monopolisent pas cependant la parole à cette occasion, en développant trop longuement leur propos, pour gagner du temps et s'épargner d'autres questions, et qu'ils s'efforcent, autant que faire se peut, de se montrer ouvert aux questions posées.

Le jury attend enfin une correction qui soit à la fois celle, élémentaire, de la tenue (des contorsions incessantes, des chaussures en partie ôtées...: tout cela est déplacé) mais aussi du langage (qui fait partie de la tenue entendue au sens large) : il convient de bannir les mots mal articulés (« quekchose »), les familiarités comme « c'est bateau » ou « au final ». Il faut parler distinctement, à voix haute, en regardant l'auditoire : le jury comprend parfaitement que les conditions difficiles du concours ne permettent pas aux candidats de laisser libre cours à leur spontanéité ; qu'ils sachent néanmoins qu'ils sont écoutés toujours avec bienveillance et souvent avec intérêt.

RAPPORT SUR L'EXPOSE DE GRAMMAIRE

établi par Élise PAVY-GUILBERT

L'exposé de grammaire va de pair avec l'explication littéraire d'un texte postérieur à 1500. Il s'agit d'étudier une notion grammaticale ou un fait de langue et de mettre ses connaissances théoriques universitaires à l'épreuve pratique du texte littéraire.

La question de grammaire exige des connaissances linguistiques acquises durant tout le *cursus* des études secondaires et supérieures et affinées lors de l'année de préparation à l'agrégation. Il est possible de s'entraîner à cet exercice en repérant à la lecture des textes et lors des explications les phénomènes récurrents ou atypiques caractéristiques de la langue d'un auteur ou d'un siècle. Avec un travail régulier, à l'aide des cours, d'un peu d'intuition grammaticale et de curiosité linguistique, c'est un exercice qui peut être très bien réussi et faire gagner des points.

Les candidats, futurs agrégés de lettres classiques, doivent garder en mémoire qu'ils vont certainement enseigner également le français, ainsi que la grammaire française, dans le secondaire. D'où la nécessité de connaître et de maîtriser la terminologie grammaticale officielle de 1997 (réédition de 1998 accessible sur internet).

1. Session 2014

Le jury a remarqué que les candidats ont globalement mieux préparé leur exposé grammatical que l'an passé, à la fois en travaillant davantage avec une bonne grammaire (voir la bibliographie indicative à la fin de ce rapport) et en suivant les indications des rapports des années précédentes, dont la lecture est nécessaire.

Des exposés remarquables ont été entendus, mais malheureusement certaines études se sont révélées désastreuses. Les notes s'échelonnent entre 1 et 19, la moyenne se situe autour de 8. Malgré une amélioration, trop de candidats manquent encore de connaissances théoriques universitaires solides, de rigueur et de méthode.

2. Modalités de l'épreuve

Les textes proposés à l'étude appartiennent à l'ensemble des œuvres littéraires du programme et non plus seulement au programme grammatical « restreint » de l'écrit.

Le temps de préparation (explication de texte et grammaire) est de 2 heures 30, le temps de l'épreuve (pour les deux exercices) d'une heure (45 minutes d'exposé et 15 minutes de questions). Même si le candidat dispose librement de son temps, le jury conseille d'accorder environ 30 minutes de préparation à la grammaire et d'y consacrer 10 minutes à l'oral. Le jury peut éventuellement rappeler au candidat distrait qu'il ne lui reste que quelques minutes avant de conclure, mais la gestion du temps pour les deux exposés ainsi que leur enchaînement reste de la responsabilité du candidat.

La question de grammaire peut être traitée indifféremment avant l'explication de texte ou à sa suite. C'est la seconde solution qui est adoptée par la plupart des candidats, quoiqu'elle ne soit pas toujours la plus judicieuse. Si le rapprochement entre les deux exercices est loin d'être systématique ou obligatoire, il peut parfois être particulièrement pertinent. Tout dépend du sujet donné. Certaines questions de grammaire appellent à un développement autonome et il est risqué de conclure à un fait

de langue caractéristique à partir de l'étude du morphème « de ». D'autres questions, à l'inverse, dévoilent des problèmes d'écriture et d'interprétation, les pointent même. C'est souvent précisément dans ce but qu'elles ont été posées. Ainsi, cette année, du traitement de la subordination dans un extrait des lettres du sérail chez Montesquieu, des emplois de l'adjectif dans un portrait de Julien, ou encore des limites entre discours indirect et indirect libre sous la plume de Stendhal, du problème de la détermination et de la référence chez Éluard.

3. Erreurs fréquentes et conseils

Certaines erreurs sont représentatives des méprises les plus fréquentes. Les voici. On renverra également à la lecture des rapports de 2011 à 2013 : d'autres erreurs récurrentes particulièrement importantes y ont été relevées.

Fautes et confusions terminologiques

Le jury a pu constater de nombreuses fautes concernant les temps des verbes, notamment le passé antérieur ou certaines formes du subjonctif. Une connaissance incertaine du passif ainsi que des impasses sur l'aspect verbal (grammatical et lexical) ont également été remarquées. Une candidate interrogée sur Montesquieu a manqué la problématique d'une question portant sur *imparfait et passé simple* en dissociant maladroitement dans son plan les deux notions et en soulignant que l'imparfait représentait la durée et le passé simple une action ponctuelle. Dans l'entretien, des occurrences comme « *elle rougissait* » ou « *je l'adorai* », n'ont donc pas pu être analysées en termes d'aspect sécant et perfectif, global et imperfectif, alors que la candidate avait manifestement des connaissances.

Un grand nombre de candidats emploie sans les maîtriser pleinement les notions de transitivité et d'intransitivité verbales et semble ignorer la distinction entre transitivité directe et indirecte, entre verbe transitif et emploi transitif.

Plus surprenant pour des lettres classiques, des confusions sur les propositions infinitives (voir sur ce point le rapport 2010) et sur les participiales ont été repérées. Les frontières entre discours direct, indirect, indirect libre ou même direct libre, ainsi que le discours narrativisé, paraissent indistinctes. Les idées élémentaires de la grammaire énonciative (thème/propos, référence) ne sont pas toujours adroitement convoquées.

On constate de manière générale une confusion terminologique sur les notions de base, malgré des analyses, parfois fines, qui manquent justement de précisions théoriques pour pouvoir se dire. Pour repérer certaines subtilités, il faut pouvoir les nommer, sans les mêler (ainsi d'un candidat confondant anaphore pronominale à représentation totale ou partielle, anaphore nominale fidèle, infidèle ou conceptuelle).

Théorie sans pratique

Le jury attire également l'attention sur un défaut inverse, quoique moins répandu : l'exposé purement énumératif après une introduction apprise par cœur sans toujours comprendre parfaitement les notions ou sans capacité à étudier les occurrences du texte. Utiliser des termes précis en introduction (actualisation du nom, « que » vicairie, « de » haplologique) nécessite de savoir les appliquer par la suite et de pouvoir en préciser le sens. Gare aussi à la maladresse qui peut faire croire à de la pédanterie, comme une candidate évoquant très fréquemment Vaugelas et les grammairiens du XVII^e siècle dans son étude consacrée à *l'article* chez Tristan L'Hermite, sans pouvoir préciser les particularités de l'article partitif ou sans dire un mot de la règle de cacophonie des grammairiens de Port-Royal.

« **Stratégie d'évitement** » (voir aussi les rapports des sessions 2011 et 2012)

Le sujet de grammaire est donné dans une visée précise, bien souvent pour mettre en valeur

un usage particulier de la langue ou orienter la réflexion sur une occurrence intéressante, apte à mettre en question les classements grammaticaux. Mieux vaut alors affronter la difficulté que de choisir l'esquive. Le jury préfère toujours un candidat qui propose courageusement des hypothèses à un autre qui feint de ne pas voir le problème ou d'éluider la difficulté. Aussi une candidate interrogée sur *l'attribut* dans un portrait de Julien chez Stendhal a-t-elle souligné une construction de type attributif avec le verbe « avoir » (« *ses manières n'avaient plus rien de provincial* ») en substituant le verbe « être », tandis qu'une autre, sur *l'adjectif qualificatif*, a mentionné un emploi adverbial chez Éluard (« *les murs filaient blanc* »). Au contraire, un candidat qui avait à traiter *les verbes pronominaux* n'a hélas pas pensé à évoquer la valeur réciproque redondante de structures comme « *se réconcilier ensemble* » « *s'envoyèrent consoler l'un l'autre* », humoristiques sous la plume de Tristan L'Hermite, passant sous silence également la place du pronom.

De telles fautes, confusions et maladresses se ressentent sur la notation, même si le candidat fait preuve de bonne volonté.

4. Types de sujet

Les sujets donnés appartiennent à 6 grands types (voir aussi les rapports des années précédentes) :

- **catégorie ou classe de mots** (*les déterminants, les pronoms*) **ou fonction** (*l'attribut, le complément d'objet, etc.*). Ce sont des questions « faciles » qui nécessitent donc d'affiner les analyses et de convoquer des connaissances de la grammaire universitaire (différence entre déterminant complexe et groupe déterminant, entre pronoms conjoints et disjoints – déictiques et représentants par anaphore ou par cataphore).

- **plusieurs notions** (*indicatif et subjonctif, imparfait et passé simple, etc.*). Lorsque le sujet comporte plusieurs notions, il est habile de confronter les deux phénomènes pour interroger leurs frontières et leurs points de convergence et remettre éventuellement en question les classements de la grammaire traditionnelle. Attention aux « préjugés grammaticaux » qui consistent à opposer *indicatif et subjonctif* selon le critère réel/irréel, alors que la distinction actualisation/interprétation est plus adéquate.

- **question de grammaire énonciative, d'organisation communicationnelle** (*les modalités d'énonciation, les constructions détachées, les discours rapportés, etc.*). Le candidat différencie alors modalités d'énonciation et d'énoncé ou dit un mot de la distribution informationnelle de la phrase, essentielle pour analyser un procédé de thématisation à gauche chez Stendhal (« *Pour lui, il n'éprouvait que haine* ») ou du jeu d'appositions juxtaposées à une participiale chez Montesquieu (« *le roi, arrière petit-fils du monarque défunt, n'ayant que cinq ans, un prince, son oncle* »).

- **morphèmes** (« *de* », « *de, du, des* », « *que* », « *qui* » et « *que* ») **et mots** (« *être* » et « *avoir* » ; « *faire* », « *être* » et « *avoir* », etc.). Il faut penser alors à distinguer les occurrences selon leur identité formelle et fonctionnelle, et trouver un principe de classement (« *de* » : du déterminant indéfini à la préposition jusqu'au marqueur de l'infinitif).

- **notion transversale** (*la négation, la comparaison*). Il s'agit d'interroger la diversité morphologique, syntaxique, lexicale et même pragmatique de la notion. Aussi convient-il par exemple de rappeler brièvement l'étymologie des termes négatifs, de s'intéresser à la portée de la négation, de considérer les éventuels préfixes négatifs ou les antonymes, d'examiner la différence entre négation descriptive et polémique.

- **étude syntaxique d'une phrase, d'un segment**. Le candidat doit alors faire toutes les remarques syntaxiques nécessaires en privilégiant les phénomènes les plus rares et les plus complexes.

Quel que soit le sujet proposé, il ne faut pas oublier de veiller à la formulation de la question, source d'indices.

5. Méthode

a) Introduction

Elle donne parfois l'impression dommageable d'être traitée de façon automatique, sans examen préalable des frontières de la question et de son intérêt. Les termes et les notions employés, tels *déterminer*, *actualiser*, *prédiquer*, ou encore *extension/extensité*, *hypotaxe/parataxe*, doivent pouvoir être clairement définis, en quelques mots. Certains candidats nuancent avec finesse d'emblée, rappelant par exemple que le temps (au sens de temporalité) se distingue des temps du verbe (ou tiroirs verbaux), que le conditionnel peut être envisagé comme un temps de l'indicatif, que les adverbes et les conjonctions de coordination ont certains traits communs, qu'une étude sur *les propositions subordonnées* n'a pas tout à fait le même enjeu, ni le même sens, qu'une question sur *la subordination*.

Le jury est ouvert à toutes les analyses et ne préconise aucune école de pensée grammaticale particulière. Toutefois, si le candidat fait référence en introduction à la *subduction* ou à la *chronogénèse*, il doit savoir situer le cadre de sa réflexion, en l'occurrence celui de la grammaire guillaumienne. L'important est de choisir un cadre terminologique et méthodique et de s'y tenir, ne serait-ce que pour pouvoir le nuancer *in fine*.

b) Relevé (et critères du relevé)

Il n'est pas nécessaire de donner la liste de toutes les occurrences du texte. En revanche, en délimitant son sujet, le candidat peut éventuellement inclure ou exclure certaines occurrences de son corpus, autant de « cas limite ». Un candidat amené à réfléchir sur *les adverbes* a très justement rejeté de son étude les conjonctions de coordination et inclus certains syntagmes prépositionnels à valeur adverbiale.

Pour un relevé exhaustif, il faut penser aussi à l'absence du phénomène (absence de déterminant, propositions subordonnées elliptiques du verbe) et aux éléments connexes.

c) Plan

Clair et logique, il doit être progressif (du plus simple au plus complexe), relativement harmonieux, affiné par des sous-parties et ne pas confondre considérations morphologiques, syntaxiques et sémantiques. Quelques contre-exemples : un plan maladroit sur *l'adjectif qualificatif*, en quatre temps (adjectif épithète, adjectif relationnel, place de l'adjectif, adjectif attribut), qui réunit ainsi des éléments trop disparates ; un autre sur *les verbes pronominaux* en deux parties (verbes pronominaux autonomes et verbes essentiellement pronominaux, partie qui ne comportait qu'une seule occurrence). Il est en ce cas par exemple préférable de classer les verbes pronominaux selon le rôle fonctionnel du pronom (sens réfléchi, réciproque, passif) et d'envisager les limites entre verbes pronominaux et constructions pronominales.

Nombre de candidats présentent en fin d'exposé une rubrique « cas problématiques », souvent subtile, mais qui gagnerait à être insérée à l'intérieur même des catégories proposées, pour en esquisser les limites.

d) Développement et analyses

Le développement permet d'analyser toutes les occurrences, surtout lorsque leur nombre est restreint. Quand le sujet comporte de nombreuses formes identiques (*les déterminants* par exemple) il s'agit plutôt de regrouper et de hiérarchiser les occurrences, d'étudier des emplois significatifs (article défini en emploi générique ou spécifique notamment) que de traiter chaque occurrence en particulier. Le candidat s'attardera surtout sur les formes complexes à discuter. C'est là qu'interviennent intuition grammaticale et esprit de synthèse.

Certaines connaissances connexes sont utiles. Un sujet sur *l'adverbe* ou *l'adjectif qualificatif* requiert par exemple quelques notions de base en lexicologie (formes héritées, dérivation, conversion,

composition). D'une manière générale, un sujet ouvert tel précisément *l'adjectif qualificatif* appelle des remarques à la fois morphologiques (variabilité de l'adjectif/adjectif épïcène), syntaxiques (distinction attribut/épithète, mais aussi complémentation de l'adjectif, avec préposition contrainte ou non) et sémantiques (notion de classifiante, place de l'adjectif et modification éventuelle de son sens). Ces trois catégories – morphologie, syntaxe, sémantique – sont essentielles.

Plus encore, il existe de nombreux tests – suppression, déplacement, permutation, substitution, passivation, pronominalisation, extraction – aptes à éclairer certains emplois. Un candidat interrogé sur *les propositions subordonnées* a buté sur la nature et la fonction des subordonnées et sur l'identification de la relative adjectivale « *Voilà des bizarreries que l'on ne voit pas dans notre Perse* » (Montesquieu). Il a pensé ensuite à la remplacer par un adjectif et à en déduire la fonction (épithète liée). L'environnement syntaxique permettait de conclure à une relative adjectivale essentielle.

Dans le fil du raisonnement, il peut être astucieux de rapprocher certaines occurrences d'autres emplois qui ne sont pas forcément présents dans le texte. Ainsi, lors d'une étude sur *indicatif et subjonctif*, les occurrences « *avant qu'elles arrivassent* »/ « *il semble que tout leur soit permis* » (Montesquieu) pouvaient être étudiées à l'aune de l'opposition *avant que+subjonctif / après que+indicatif* et en opposant les phrases « *il semble que tout leur soit permis* »/ *il me semble que tout leur est permis*.

La connaissance d'autres langues, anciennes (surtout pour les lettres classiques) ou modernes (l'anglais par exemple), met en lumière certains fonctionnements communs ou des caractéristiques isolées (sens particulier de l'article en latin, utilisation de l'article défini pour désigner les parties du corps en français/du déterminant possessif en anglais).

e) Conclusion

Elle doit mettre en valeur les spécificités du texte (présence ou absence de toutes les formes connues de la notion, représentation remarquable d'un phénomène).

Si l'exposé est synchronique, les remarques diachroniques sont particulièrement bienvenues (en particulier pour les textes des XVI^e, XVII^e et même XVIII^e siècles). Lors d'une étude sur *les pronoms personnels*, un candidat a habilement souligné la montée du clitique en français classique ; à la fin d'un travail sur *l'expression de la négation*, une candidate a rappelé le déplacement opéré entre l'adverbe « ne » qui soutient souvent seul la négation en français classique et sa disparition en français contemporain (dans un registre relâché), preuve que c'est le forclusif qui est devenu essentiel.

Le cas échéant, la conclusion peut mettre en question la notion étudiée, contester la définition initiale au regard des occurrences analysées, pour insister sur certaines porosités, ou des limites délicates et vacillantes. Ainsi d'une excellente candidate qui s'interrogea sur les limites de *la subordination* à la lumière d'une construction paratactique à valeur d'hypotaxe chez Montesquieu (« *fût-ce pour voyager* ») où l'inversion du sujet marque la dépendance créée.

Enfin on notera l'élégance intellectuelle de certains candidats qui tissent un lien fécond entre l'exposé de grammaire et l'explication de texte, témoignant à la fois de leur sensibilité littéraire et linguistique.

f) Entretien

La question de grammaire est suivie d'un entretien, qu'il faudrait envisager comme l'occasion de rectifier certaines erreurs et d'entamer un dialogue. Le retour sur l'étude d'une occurrence peut être le signe d'une analyse précédemment fautive ou d'un désir d'aller plus loin. Quelques conseils de bon sens : ne pas hésiter à prendre quelques secondes avant de répondre, reconnaître honnêtement une erreur sans s'en excuser comme d'une incorrigible tare, témoigner d'une volonté d'approfondir les notions, aimer chercher, même si la réponse n'est ni certaine ni définitive.

Il ne faut surtout pas imaginer que le jury cherche à déconcerter le candidat. Au contraire, les

questions ont tendance à augmenter la note. Savoir se corriger, réfléchir à haute voix et rester toujours alerte pendant l'entretien sont autant de qualités qui laissent une impression positive.

6. Bilan

On notera enfin qu'il est utile pour le candidat, et accessoirement agréable pour le jury, de montrer un intérêt, voire un goût, pour la grammaire et ses questionnements, pour le sentiment de la langue.

Autant que faire se peut, le candidat doit aussi tenter de jouer son futur rôle, manifester sa curiosité intellectuelle, intéresser son auditoire, montrer une pensée en mouvement et en acte. Et, pourquoi pas, en profiter pour esquisser une réflexion sur la langue qui dit toujours quelque chose d'une certaine façon de concevoir le monde.

7. Liste des sujets

La diversité des questions proposées par le jury ne fait apparaître aucune surprise insurmontable. Ces sujets « traditionnels » sont adaptés au texte choisi. Les candidats doivent prendre en compte leur formulation, susceptible d'orienter leur étude.

Sujets :

la phrase :

la phrase complexe

la subordination

les subordonnées

les relatives

les circonstancielle

les corrélations dans la subordination

le verbe :

les modes non personnels du verbe

l'infinitif

les modes personnels du verbe

l'impératif

l'indicatif

le subjonctif

indicatif et subjonctif

les temps de l'indicatif

les valeurs des temps de l'indicatif

imparfait et passé-simple

les compléments du verbe

les participes passés

les verbes pronominaux

la forme pronominale du verbe

voix active, voix passive, voix pronominale

l'aspect

fonction syntaxique (et prolongements sémantiques) :

l'attribut

les attributs

la fonction attribut

la fonction objet

les compléments d'objet

les compléments du verbe

les syntagmes nominaux compléments circonstanciels

la syntaxe de l'adjectif
les degrés de l'adjectif qualificatif
la place de l'adjectif épithète

classe grammaticale :

les déterminants
l'absence de déterminant
l'article
article et absence d'article
les démonstratifs
les expansions du nom
les prépositions
substantifs et adjectifs
les adjectifs qualificatifs
l'adjectif qualificatif
les participes
le participe passé
les adverbes
les pronoms
les pronoms personnels

mots particuliers :

« de »
« de, du, des »
« que »
« qui » et « que »
« être » et « avoir »
« faire », « être » et « avoir »

énonciation, organisation communicationnelle des énoncés :

l'apostrophe
apostrophe et apposition
les marques grammaticales de l'adresse (pronoms personnels, temps verbaux, types de phrase)
l'anaphore
les expressions anaphoriques
les différents modes de référence
les constructions détachées
l'ordre des mots
les modalités d'énonciation
interrogations, injonctions, exclamations
les modalités d'énonciation et les différents types de phrase
les marques grammaticales du discours
les discours rapportés

questions transversales :

l'expression de la négation
la négation

8. Bibliographie indicative

Les ouvrages recommandés dans les rapports précédents sont toujours d'actualité. On propose ici une liste, non exhaustive, d'études de référence :

ARRIVE Michel, GADET Françoise, GALMICHE Michel, *La Grammaire d'aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1986.

CHEVALIER Jean-Claude, BLANCHE-BENVENISTE Claire, ARRIVE Michel et PEYTARD Jean, *Grammaire Larousse du français contemporain*, Paris, Larousse, 1989.

FOURNIER Nathalie, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 2002 (précieuse pour la diachronie).

GARDES-TAMINE Joëlle, *La Grammaire*, Paris, Armand Colin, « Coursus » 1988, t. 1 « Phonologie, morphologie et lexicologie » et t. 2 « Syntaxe », 2010.

GREVISSE Maurice, *Le bon usage – grammaire française*, 12^{ème} édition refondue par André Goosse, Paris, Duculot, 1988.

LE GOFFIC Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, « Hachette Supérieur », 1993 (pour construire sa problématique).

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994 (grammaire « de référence » pour les concours, terminologie officielle).

SIOUFFI Gilles et VAN RAEMDONCK Dan, *Cent fiches pour comprendre les notions de grammaire*, Paris, Bréal, 2007.

SOUTET Olivier, *La syntaxe du français*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1989.

WILMET Marc, *Grammaire critique du français*, Paris, Duculot, Hachette « Supérieur », 2003 (pour construire sa problématique).

RAPPORT SUR L'EXPLICATION D'UN TEXTE ANTERIEUR A 1500

établi par Éléonore ANDRIEU

Cette année, afin de préparer l'épreuve écrite de la dissertation, l'épreuve orale d'explication-traduction, et l'épreuve orale de la leçon, les candidats étaient invités à travailler *Le Couronnement de Louis*, une chanson de geste du XII^e siècle (dans l'édition d'Ernest Langlois, Honoré Champion éd., « Classiques français du Moyen Âge »). *Travailler* : c'est-à-dire lire et relire l'œuvre au point de la connaître à la perfection, repérer ses principaux traits, traduire pour soi, s'informer sur le contexte de production de l'œuvre et enfin s'entraîner aux épreuves et à leurs modalités. Le rapport qui suit s'adresse aux futurs candidats au concours de l'agrégation, qui doivent lire *Le Roman d'Enéas* pour la prochaine session : il rappellera donc les modalités de l'épreuve, s'efforcera de donner quelques conseils et tentera de dégager quelques-uns des écueils les plus fréquents, comme l'ont fait, inlassablement, les rapports précédents.

BILAN DE LA SESSION

Dans le cadre de l'épreuve orale d'explication-traduction, le jury a donc soumis à chaque candidat un extrait de 35 à 40 vers environ pour l'explication (et la lecture *intégrale* de l'extrait qui l'accompagne) et a sélectionné dans cet extrait une vingtaine de vers pour la traduction. De la sorte, l'ensemble du *Couronnement* a été lu, traduit et expliqué au cours de la session. La moyenne des candidats présents à l'épreuve a été stable par rapport aux moyennes des années précédentes. On peut noter en revanche l'importante proportion des prestations médiocres, ce qui représente une spécificité regrettable de la session 2014 : pour un certain nombre de candidats, la connaissance de l'œuvre médiévale au programme, mais aussi des modalités concrètes de l'épreuve, n'était manifestement pas suffisante. Le jury ne peut que regretter que le texte du *Couronnement*, ses thèmes, ses personnages et ses traits épiques les plus accusés (sans parler de la méthode de la traduction ou de l'explication de texte...) aient pu faire l'objet de prestations très faibles, surprenantes à ce niveau de formation littéraire et linguistique. Il s'agit pourtant moins de manifester dans cette épreuve un savoir de spécialiste du Moyen Âge qu'un savoir humaniste large, affiné tout au long de l'année de formation et de lecture (et, espérons-le, en amont) et mobilisé à bon escient le jour de l'épreuve, dans le cadre de l'explication d'un texte : le Moyen Âge est, du reste, au programme de la classe de cinquième... Le jury n'a aucun *a priori*, et accueille avec bienveillance tout type de lecture et d'interprétation du texte : il ne saurait, cependant, être abusé par une complète ignorance.

Quoi qu'il en soit, toute l'échelle des notes (de 1 à 20) a été utilisée. Le jury est heureux d'avoir pu entendre de bonnes, voire d'excellentes, explications-traductions. Elles témoignent du fait qu'un travail régulier et une curiosité normalement aiguisée suffisent. Mais qu'elles sont indispensables : le texte médiéval n'est pas en option, ni à l'écrit, ni à l'oral. Et l'épreuve se prépare tout au long de l'année.

PREPARATION ET TEMPS DE PASSAGE

Il est nécessaire de préciser que le candidat bénéficie, pour l'épreuve d'explication-traduction, d'un temps de préparation de 2 heures. Lors de cette préparation, il ne dispose ni d'une traduction en français moderne de son texte (quand une édition bilingue est au programme, comme ce sera le cas pour *l'Enéas*, la traduction qui figure sur la page de droite n'est pas fournie au candidat), ni d'un dictionnaire d'ancien français, *mais seulement du texte en ancien français*. Ce qui suppose une très bonne connaissance du texte, suffisante pour permettre au candidat de traduire de manière autonome le passage que le jury lui propose, de situer son extrait et éventuellement, de mobiliser d'autres extraits de l'œuvre (en citant dans la langue d'origine) à l'appui de sa démonstration.

Après le temps de préparation, la partie de l'épreuve réservée à la présentation du candidat dure 35 minutes au maximum. Cette durée est suffisante mais nécessaire pour lire, traduire une vingtaine de vers et en expliquer 40 environ (les 20 vers de la traduction en sont extraits).

Le jury recommande vivement aux candidats de s'entraîner *dès le début de l'année de préparation* à ces cadres : ils sont prévus pour assurer un temps efficace de préparation et de présentation. Le temps de préparation ne permet pas de découvrir l'œuvre quand on ne l'a jamais lue : il sert à rassembler ses connaissances, à les confronter à la spécificité (toujours renouvelée, par définition) du passage sélectionné par le jury à tel ou tel endroit du texte, à mettre en lumière la poétique et les réseaux de signification de ce passage et aussi à traduire. Le temps de présentation doit lui aussi être apprivoisé. Rares sont les bonnes prestations qui durent moins de 25 minutes... ou celles que le jury doit interrompre.

La prestation du candidat est suivie d'un entretien avec le jury, qui ne dépasse en aucun cas les 15 minutes : l'entretien reprend séparément les deux moments de l'exposé du candidat, explication et lecture-traduction. Quand le candidat conclut sa présentation (ce que la qualité de son *actio* doit faire comprendre au jury, sans qu'il soit besoin d'ajouter « Voilà. J'ai terminé »), l'épreuve n'est donc pas achevée, bien au contraire. L'entretien a des règles simples : il doit permettre au candidat d'améliorer sa note par la qualité de ses réponses. Autrement dit, si le candidat n'écoute pas avec soin les questions posées, sans *a priori*, et en mobilisant toutes ses connaissances et sa lecture du texte dans ses réponses, la note reste inchangée. C'est là une des difficultés de l'exercice : conserver toute son attention après la prestation et être à l'écoute du jury. L'entretien n'est en aucun cas une reprise : les questions posées sont absolument ouvertes, et ont des objectifs divers (demander une précision, un approfondissement ou un élargissement ; revenir sur une problématique ou une interprétation, une lecture ou une traduction...). Elles attendent une ou des réponses, ou encore une réflexion supplémentaire. Le fait de retourner la question au jury (« est-ce que c'est ce que vous voulez dire ? » ou « j'imagine que c'est le sens de votre question »...) n'est pas de bonne méthode... Le candidat doit montrer sa capacité à écouter les questions sans chercher à tout prix à se représenter ce que pense le jury : mieux vaut chercher honnêtement des réponses possibles (ou la réponse attendue s'il s'agit de définitions précises : celle de l'assonance, par exemple...).

SE PREPARER A LIRE ET TRADUIRE

L'épreuve portant sur un extrait du texte médiéval ne présente aucun caractère spécifique du point de vue méthodologique. La lecture intégrale de l'extrait dans la langue d'origine et la traduction sont des exercices auxquels des candidats de Lettres Classiques sont accoutumés. Certes, la langue d'origine est le français médiéval : celui du XII^e siècle pour le *Couronnement*, comme pour l'*Enéas* d'ailleurs. Un minimum de préparation linguistique s'impose donc : beaucoup d'outils sont disponibles pour les candidats qui ne peuvent suivre un cours régulier pendant l'année de préparation, quel que soit leur niveau de départ (le jury, répétons-le, ne recrute pas des médiévistes). Pour des latinistes aguerris, le français médiéval n'est pas un obstacle insurmontable, comme le montrent les bonnes prestations : il s'agit tout de même d'une langue *romane* et il est regrettable que les candidats ne se servent pas plus souvent de leur connaissance du latin.

Il est vrai que les graphies médiévales ne sont pas normées, ni unifiées, mais l'absence d'orthographe ne devrait cependant pas décontenancer les candidats dès lors qu'ils ont pris l'habitude de lire et de relire du français médiéval pendant l'année. Reconnaître ce qui se cache derrière *enor* ou *riche* ne présente aucune espèce de difficulté, à la condition de se préparer selon au moins trois axes, qui sont autant de pistes de travail pour les prochains candidats :

- la graphie médiévale de nombre de termes est fort proche de la graphie latine (*honorem*) et/ou de la graphie moderne (*honneur, riche*). Des candidats de Lettres Classiques sont *a priori* curieux de l'histoire des langues : ils pourront tirer un grand profit de la lecture d'un bon ouvrage d'histoire de la langue qui leur explicitera ces phénomènes de parenté... d'autant qu'il leur est indispensable de se préparer à l'exercice de la lecture de l'ancien français à haute voix (une voix que le jury espère claire et assurée, voire fluide et expressive !). Cette lecture ne s'improvise pas. Pour ce faire, la consultation régulière d'un ouvrage de phonétique est nécessaire pour comprendre le rapport entre les graphies et la prononciation. Ajoutons qu'une formation minimale aux règles de la versification et de la métrique est absolument indispensable sur un texte en vers... Le jury exige en effet beaucoup de rigueur dans

la lecture des vers (un décasyllabe ne se lit pas comme un octosyllabe, le nombre de syllabes doit être juste, et le système des assonances ou des rimes – dont il faut connaître la définition – doit être bien montré dans la lecture, tout comme les césures !), mais il est raisonnablement bienveillant quant à la prononciation de l'ancienne langue. Et il attend de l'entretien que le candidat corrige ses éventuelles erreurs en répondant aux questions. Pour un texte du XII^e siècle, les consonnes finales demandent un minimum d'attention. Le choix de rouler le *r* est possible, et il serait bienvenu de (re)connaître sur un texte du XII^e siècle les abréviations *z* (en [ts]) et *x* (en [us]), la prononciation de la consonne *l* antéconsonantique (dans *molt* ou *essalcié* par exemple : elle est conservée dans la graphie mais signale en réalité un [u]), mais aussi, pour les voyelles, la prononciation correcte du *e* interne ou final d'un mot (ce qui implique un minimum de formation à la métrique), et celle, évidemment, des diphtongues ou triptongues (*oi*, *eu*, *au*, *eau*, *iau*...).

- le texte soumis à la traduction doit être connu sur le plan linguistique : le candidat l'aura lu et relu pendant l'année et aura pris soin de se livrer à une analyse syntaxique précise de l'intégralité de son texte (avec un programme d'un certain nombre de vers par semaine, à l'aide d'un manuel d'ancien français, syntaxe et morphologie, qui lui permette d'élucider dans son texte les déclinaisons et les conjugaisons, les principales propositions, les adverbes...). Il aura couplé l'analyse syntaxique avec une recherche systématique du vocabulaire, d'abord dans un dictionnaire d'Ancien Français. Nul point obscur (sauf ceux que l'édition reconnaît comme tels !) ne doit subsister à la fin de l'année.

- le texte doit être aussi connu sur le plan littéraire : le *Couronnement de Louis* (comme *Le Roman d'Enéas*) relevait d'un genre précis, d'une poétique particulière et s'inscrivait dans une histoire récente des textes écrits en français d'oïl. Le jury demande aux candidats un savoir certes important, mais nécessaire et précis. Tout au long de l'année, le candidat aura à se nourrir d'une bonne histoire littéraire (celle de Michel Zink, par exemple) et à parcourir son texte de manière à élucider, cette fois sur le plan littéraire, le sens de certains termes, de certains thèmes, de certaines situations narratives. Il faudra recourir à ce niveau à un livre de « vocabulaire », qui sélectionne les termes fondamentaux et en précise le sens dans les différents genres littéraires, les différentes périodes, *etc.* : l'*enor* peut être un « faux-ami » et il désigne aussi bien une valeur essentielle mais problématique du personnage du *chevalier épique* que l'objet matériel ou immatériel qui concrétise le rapport de soumission féodal, soit les terres, soit le pouvoir de commandement. Mais se préparer à la traduction et à l'explication implique aussi de connaître parfaitement le sens du lexique et de certaines expressions *en contexte* et pas seulement en *langue*. Le candidat doit en effet maîtriser le lexique utilisé *dans* l'œuvre au programme et son rôle dans la construction du sens : dans le *Couronnement*, le verbe *chastoier* ou le terme *ber* ne sont pas anodins, mais fondamentaux dans la poétique de l'œuvre ! Les adjectifs de valeur sont, de ce point de vue, de véritables chausse-trappes. Il faut sans cesse adapter la traduction de *fier*, *courtois*, *ber*... et exploiter ces nuances dans l'explication de texte ! Au moment où les candidats lisent *l'Enéas*, le jury rappelle que les notions et concepts propres à une œuvre et/ou une époque, que les cours et/ou la critique présentent, ne sont pas des essences que l'on peut invoquer magiquement lors de l'explication d'un texte sans ajouter le moindre commentaire, voire en les transformant en problématiques comme si tout était évident. Combien de candidats, cette année, avaient choisi de traiter la « problématique » suivante, quel que soit l'extrait proposé : « nous montrerons combien, dans ce passage du *Couronnement de Louis*, Guillaume est un *chevalier-type* » ou « un *vassal idéal* »... Or, tous ces termes médiévaux sont problématiques : ce ne sont pas des clés de lecture qui se suffiraient à elles-mêmes. Qu'est-ce qu'un *vassal idéal* ? Un *chevalier-type* dans cet extrait du *Couronnement* ? Dans cet autre extrait ? Et un *vassal idéal*, dans cet extrait ? Et dans celui-là ? Quels termes, quelles situations le désignent ? Précisément, une bonne connaissance littéraire du texte doit permettre d'interroger ces notions, de montrer comment le texte construit, vers après vers, sa propre définition du « *vassal idéal* », de la « *royauté* », *etc.*... Mais aussi qu'il ne le fait pas dans tous les extraits ! Comme *enor*, ces termes doivent être étudiés, travaillés, mais *sur* le texte au programme autant que par la recherche d'informations dans des articles, des livres, le vocabulaire... Comment le texte littéraire fabrique-t-il du sens ? On peut douter que *l'Enéas* « parle d'amour » avec le sens qu'on donne au terme aujourd'hui... Que la *courtoisie* reçoive une définition unique et stable, sans que jamais aucun texte ne s'en empare à sa manière pour la définir comme il l'entend... Le va-et-vient entre l'apprentissage des notions littéraires et les mots mêmes du texte au programme est absolument nécessaire, et doit faire l'objet d'un travail très régulier. C'est à l'explication *tout entière* de dire ce que le passage à étudier entend faire *éventuellement* de ces notions et de ces termes, pourquoi il choisit de les contredire, de les définir et comment...

Convenablement entraîné, le candidat doit être en mesure de préparer dans le temps imparti et de présenter non seulement une lecture vivante, mais aussi une traduction correcte d'une vingtaine de vers sur n'importe quel extrait du texte au programme, tout en se dotant ainsi d'excellents outils pour l'explication qui suit. La traduction sera présentée au jury de la manière la plus claire possible, en citant clairement les groupes de mots ou propositions au fur et à mesure de leur traduction. L'essentiel est la correction absolue de la version en français moderne. Comme pour n'importe quel autre exercice de version, les contre-sens et faux-sens sont pénalisés en fonction de leur importance (un terme, un groupe de termes, etc.). De même, la correction de la langue française d'arrivée (qui est notée elle aussi) doit être parfaite, ni trop surannée, ni trop relâchée. Le jury valorise les versions capables de mettre en lumière le style du passage (emphase, argumentation, lyrisme...) et de manifester une connaissance personnelle du texte. Dans un texte comme l'*Enéas*, les dialogues par exemple présentent de ce point de vue de véritables difficultés, à résoudre pendant l'année de préparation.

SE PREPARER A L'EXPLICATION DU TEXTE

La méthode de l'explication de texte est laissée au libre-choix du candidat, mais il est particulièrement conseillé de choisir l'explication linéaire plutôt que le commentaire composé. Le jury regrette que nombre d'explications aient duré un temps fort court, ce qui est toujours mauvais signe : le temps prévu pour l'explication, après la lecture et la traduction, est un temps nécessaire pour expliciter un texte de façon linéaire.

L'explication de texte n'est ni paraphrase (« ce vers veut dire que les soldats doivent trouver des vivres » ou « qu'ils vont très vite »), ni psychologie des personnages (« si Guillaume fait cela, c'est parce qu'il a pitié » mais le jury n'en saura pas davantage), ce qui revient souvent au même. Le problème reste de resituer ces vers dans le passage, puis de l'œuvre, et de montrer la *représentation* de l'émotion, de signaler si elle est topique, ou non, si elle pose problème par rapport à la construction du personnage dans l'extrait, et dans le texte tout entier, etc... Une bonne préparation à la lecture et à la traduction est aussi bien une excellente préparation à l'explication du texte, parce qu'elle incite le candidat à la lecture de détail, tout en lui donnant la maîtrise de la totalité du texte. De fait, tous les candidats englobent en général la lecture intégrale du texte, puis la traduction des 20 vers, dans leur explication, en faisant précéder lecture et traduction d'une partie de l'introduction.

Rappelons que l'introduction de l'explication de texte doit absolument contenir non des banalités mais des informations précises interrogeant *déjà* la spécificité de l'extrait proposé par le jury : la situation de l'extrait dans l'économie générale de l'œuvre tout d'abord. Le sujet du texte ensuite : *de quoi* est-il question dans l'extrait ? L'un des défauts les plus saillants concernant l'explication d'un texte consiste sans doute en l'oubli pur et simple de ce qui doit normalement faire l'objet d'un passage essentiel de l'introduction : pourtant, préciser clairement pour soi-même et pour le jury *ce dont parle* spécifiquement l'extrait est indispensable. C'est par une phrase simple et efficace, répondant à cette question dès le premier moment de l'introduction, que le jury appréciera le degré de compréhension *littérale* du candidat (c'est le seul lieu de l'explication où la *paraphrase* est autorisée).

Beaucoup de bonnes explications font suivre ce double moment de repérage d'une description fine de la structure de l'extrait, donc de sa composition, que l'explication ensuite reprend et dévoile en la justifiant : ce n'est donc pas un moment artificiel, puisque l'explication tout entière se nourrit de l'hypothèse de composition. La problématique, ou projet de lecture et proposition d'interprétation, peut se placer avant ou après la lecture et la traduction.

Le projet de lecture est un moment primordial de l'explication, qui doit permettre d'éviter le morcellement des remarques de détail (et la paraphrase), et qui gouverne la qualité de la suite. Une problématique sur l'extrait donné, répétons-le, n'est pas un lieu commun, ou une formule empruntée hâtivement à la critique et maladroitement utilisée comme clé de lecture : l'explication doit permettre justement de *retrouver* éventuellement, ou de discuter certaines hypothèses critiques, *passées au crible* d'un extrait spécifique et de son *sujet*. Rien ne va de soi au moment de commencer une explication de texte (ni la « valeur chevaleresque », ni la « courtoisie »). Les outils (narratologiques, historiques...) et/ou les éclairages apportés par une bonne culture générale sont indispensables (à la condition d'être justes : on n'évoque en général pas le « trouvère » pour une chanson de geste !), mais ce sont des outils à mettre au service de l'analyse d'un fragment spécifique du texte, et

notamment de son *sujet*. L'explication n'est pas une récitation de notions générales sur l'œuvre, mais l'explication d'un texte particulier. On se condamne si l'on n'y prête pas attention à mettre l'extrait au service des outils et de notions que l'on veut à toute force « retrouver ». Ce défaut saillant conduit à des lectures étonnamment myopes : une candidate s'obstine à paraphraser une scène de bataille, sans jamais s'interroger sur son contenu concret, signaler ses acteurs, et leur donner du sens, sans même signaler qu'il s'agit d'un motif épique, et le sens de cette notion ! Les prières sont des « prières du plus grand péril », mais le jury n'aura droit à aucune interrogation sur le contenu même du texte, comme s'il était de peu d'importance d'évoquer la trahison de Judas dans le *Couronnement*. Un autre candidat oublie tout au long de son analyse qu'un personnage parle au discours direct et que, de fait, la valeur de sa description de la « bonne royauté » doit être interrogée ! Le jury n'exige en aucun cas un exposé où l'extrait est réduit à être l'illustration de la « royauté » ou de « l'amour » ou de la « vassalité » au Moyen Âge en général, voire de l'« art de la chanson de geste » : cela n'aurait aucun sens, puisque le point de départ (le projet de lecture) est en ce cas complètement faussé par son extrême imprécision. Mieux vaut prendre le texte tel qu'il se présente et proposer éventuellement en projet de lecture d'analyser *comment* se construit dans l'extrait une figure royale négative, ou positive par rapport au reste du texte et du système des personnages, ou *pourquoi* une scène où l'on donne un coup de poing est différente de celle où l'on donne un coup d'épée... Le texte global et l'extrait, par sa position dans l'œuvre, gouvernent le sens/ les sens à donner à ces notions ! Un « vassal idéal » dans le *Couronnement de Louis*, ou un « parfait chevalier courtois » dans l'*Enéas*, ne sont pas des formules à livrer au jury sans plus de démonstration : ce sont des problèmes, des projets d'élucidation du texte qui n'ont rien de clair en soi ! Les poser exige de démontrer, de discuter, et même d'être surpris par ce que le texte en dira (ce qui suppose du reste un minimum de culture générale). La démarche de l'explication de texte doit être déductive, construite à *partir de* l'extrait, et non pas induite à partir de catégories plaquées (et souvent inadéquates). Le découpage même de l'extrait est toujours d'une grande aide au candidat quand il dégage son projet de lecture : s'interroger sur les seuils de l'extrait, mais aussi sur ce qui se passe avant et après l'extrait, est indispensable.

Une fois posée la problématique, et après la lecture intégrale et la traduction d'une vingtaine de vers, le candidat peut dérouler son explication linéaire en tentant de démontrer son projet de lecture, et aussi d'explicitier, de rendre clairs tous les moments du passage, non au moyen d'intuitions vagues, mais par le biais de références précises. La blancheur d'un visage n'est pas synonyme de pureté depuis la nuit des temps jusqu'à nos jours... mais en l'occurrence, un *topos* de la beauté médiévale. À quoi sert précisément ce *topos* dans l'extrait ? Cette question doit suivre l'élucidation, même si la réponse n'est pas univoque ! Et ce *topos* est-il employé ailleurs et pourquoi ? Avec quels passages est-il pertinent de rapprocher l'extrait en ce cas et pourquoi ? Puis, l'interprétation ou les interprétations doivent rejoindre la question posée par le projet de lecture. Et ainsi, pour tout le texte, jusqu'à la conclusion qui récapitulera de manière ferme les résultats de l'enquête en ouvrant la perspective tout en revenant à l'économie de l'œuvre.

On ne peut que saluer dès lors les bonnes, voire les excellentes prestations, libres de tout présumé mais nourries d'une vaste culture, à la problématique ferme et parfois même osée, engagée en tout cas, attentives au détail du texte.

RAPPORT SUR L'EXPLICATION D'UN TEXTE LATIN

établi par Jean-Michel MONDOLONI

L'épreuve orale de latin, pour laquelle le candidat dispose d'un temps de préparation de deux heures, consiste en une traduction suivie d'un commentaire, pour une prestation d'ensemble qui ne peut pas excéder trente-cinq minutes ; et que conclut un entretien avec le jury, d'une durée maximale de quinze minutes. C'est donc tout au plus cinquante minutes que le candidat et le jury ont à passer ensemble.

On sait que les candidats peuvent être interrogés sur deux types de textes très différents, soit extraits des œuvres du programme soit, au contraire, tirés d'auteurs extérieurs à ce programme. Les exigences du jury sont alors distinctes.

1) Quelques remarques générales sur l'épreuve

Il paraît logique de commencer par traduire le texte avant d'en proposer un commentaire. La démarche inverse, qui s'est donc quelquefois rencontrée, n'est pas une bonne idée ; au demeurant, elle semblait résulter d'un oubli ou d'une confusion de la part de ceux qui s'y livraient, et qui ont vite rectifié le tir.

Un autre élément attendu est la lecture du texte. Ici, les candidats sont priés de lire l'ensemble de leur extrait posément, de préférence sans buter sur des syllabes qui, mal restituées, changent parfois même les cas et les temps - ce qui constitue un mauvais point de départ. Le jury n'a pas d'attentes particulières en ce qui concerne la prononciation : certains candidats roulent les r ou multiplient les élisions : pourquoi pas ? Mais cela n'a rien d'obligatoire. La sobriété est de mise : il s'agit bien de passer une épreuve d'explication, et non point de déclamation.

Vient alors le moment de la traduction. Là encore, il faut rappeler deux notions qui sont loin d'être périmées au vu de bon nombre de prestations de cette session.

Tout d'abord, il faut traduire en gardant un débit raisonnable. Le jury a ainsi été obligé de demander à plusieurs candidats de lui faire la grâce de parler moins vite : il n'arrivait plus à noter ni à identifier les éléments de leur propos. Il ne faut pas oublier que les futurs agrégés devront être des pédagogues et, partant, se montrer capables de transmettre un message que leurs élèves puissent entendre. Or, comment être clair si l'on commence par négliger ce premier point ?

Une seconde évidence est que la traduction ne peut se faire que par groupes de mots. Les candidats doivent savoir qu'ils seront vite interrompus dans leur élan fautif s'ils essaient de lire une ou deux lignes d'un seul tenant pour en délivrer une traduction « compacte ». Traduire un texte, c'est en décomposer les éléments de base afin de montrer au jury que la syntaxe en a été comprise.

Cela amène à évoquer la question de l'élégance de la traduction. Il est évident qu'un découpage précis des éléments du texte autorise plus aisément le candidat à s'éloigner d'une restitution littérale parfois maladroite en français. Si le jury voit que la construction a bien été comprise, il se contentera alors de demander, lors de l'entretien, quel mot à mot le candidat peut proposer. Il va être question de ce point dans un instant, mais il faut, avant cela, pour continuer de suivre le déroulement de l'épreuve, parler du problème du commentaire.

Dans un nombre important de prestations, le candidat lisait d'un bout à l'autre ses documents sans même regarder le jury une seule fois. C'est une lourde erreur à proscrire, à la fois parce que cette attitude ne donne pas au jury l'impression d'aisance qu'il est en droit d'attendre de candidats qui maîtrisent leur matière ; mais surtout parce que, comme cela a été dit à propos de la traduction, le concours a pour fonction de choisir de futurs enseignants : or, que penser d'un professeur qui lirait ses notes d'un bout à l'autre de son cours ? Certes, l'oral peut provoquer une certaine tension et

certaines se rassurent en rédigeant ce qu'ils ont à dire ; mais ne faire que lire ce qu'on a écrit pénalise fortement le candidat.

Pour en arriver au commentaire proprement dit, celui-ci a trop souvent consisté en une poussière de remarques suivant l'ordre du texte d'une manière répétitive. Quand il ne s'agissait pas, pour la majorité des candidats, de perdre du temps en passant de longues minutes à relever des anaphores ou des figures de style, effets qui ne se trouvaient souvent que fort peu utiles pour éclaircir les grands enjeux du texte. Une telle méthode produit une impression négative. Trop souvent, le jury a même dû signaler au candidat qu'il ne lui restait guère que quelques minutes et qu'il devait s'approcher de sa conclusion, alors qu'il était encore empêtré dans le premier ou le deuxième « mouvement » du texte, s'obstinant dans l'examen de détails secondaires sans rien dire des éléments structurels du passage.

La littérature est un art du temps : il est donc parfaitement logique que le commentaire suive le texte pour en montrer, entre autres points, son déroulement. Lorsque le travail de traduction a pris beaucoup de temps (dans le cadre, donc, de l'explication d'un texte hors programme), le jury peut comprendre que quelques remarques soient alors regroupées sous forme d'un commentaire composé.

Une fois que le candidat a effectué sa prestation, c'est au jury de prendre la parole, en posant pendant une durée maximale d'un quart d'heure un certain nombre de questions relatives à la traduction ou au commentaire entendus. Contrairement à ce que pensent beaucoup de candidats, la reprise n'a pas d'autre but que de les aider. Lorsque le jury demande que des points de traductions soient repris, cela sert à voir si le candidat est capable de corriger spontanément une faute, laquelle se trouve alors annulée. Un exemple typique serait fourni par les erreurs de conjugaison (temps, mode) : très souvent, une étourderie peut être rectifiée. Semblablement, à propos du commentaire, des questions sur telle référence littéraire ou sur tel aspect du texte doivent amener des précisions ou des élargissements qui ne peuvent que s'avérer profitables.

Dans tous les cas, le jury tient à préciser qu'il garde en toute circonstance une courtoisie et une politesse égales, même vis-à-vis de ceux qui ont réalisé une très mauvaise prestation. Si un candidat ne peut corriger une erreur, il faut bien comprendre que le jury, dans le très court temps de reprise qui est celui de l'épreuve, ne va pas demeurer sur cette difficulté. Celle-ci se trouve donc comptabilisée, mais les questions suivantes essaient de faire disparaître de même d'autres fautes. Il est bien entendu que sont d'abord reprises les erreurs qui pénalisent le plus les candidats, ce qui amène souvent à ne pas suivre l'ordre du passage.

Passons maintenant, pour conclure, à des considérations à propos des deux types d'interrogation, qui ne font pas tout à fait attendre les mêmes compétences.

2) Interrogation hors-programme et sur programme : les attentes

L'interrogation sur des auteurs extérieurs au programme concernait cette année Ovide (*Fastes*), Quintilien et Suétone (*Caligula*, *Claude*). On ne peut pas dire que le jury aille chercher des références inconnues de tout latiniste sérieux, et il en va de même à chaque session. Par conséquent, même si l'on n'attend pas des candidats une connaissance spécialisée de ces œuvres, on est en droit d'espérer que ceux-ci sauront identifier certains éléments d'ordre littéraire ou historique – ce d'autant plus que les ouvrages de la salle de préparation peuvent constituer une aide précieuse.

L'idée est d'évaluer la capacité de chacun à comprendre un texte qui aura toutes les chances d'être inconnu, de manière à apprécier aussi la culture littéraire du candidat. Ainsi, à propos d'Ovide, il n'est pas interdit de se référer à d'autres auteurs : l'épisode du viol de Lucrece appelait ainsi à un parallèle avec la même scène chez Tite-Live ; Quintilien reprend bien des analyses de Cicéron, auteur au programme. Il est ainsi toujours intéressant de montrer au jury qu'on peut mobiliser à bon escient des références éclairantes. Plus précisément encore, certains éléments de base de la culture latine ne devraient pas être inconnus : l'ordre des empereurs, par exemple, a parfois été malmené, de même que la définition des *realia*. Le jury ne demande pas aux candidats d'être des experts en rhétorique. Mais pouvoir manier certaines notions élémentaires (*disputatio*, *controuersia*, *actio*) à propos de Quintilien fournissait souvent des clés pour l'analyse des passages de cet auteur.

Le commentaire de cette épreuve dite improvisée doit donc être appréhendé par chacun comme un libre champ de discussion dans lequel diverses pistes de lecture sont possibles, pourvu qu'elles s'appuient sur une argumentation solide. Les candidats doivent se sentir libres d'y déployer leur culture et d'y adjoindre leurs souvenirs de lecture, pourvu que le fonctionnement du passage ne soit évidemment jamais perdu de vue. On le voit, le jury considère cette épreuve avec une certaine souplesse et une grande ouverture d'esprit : il ne s'agit aucunement de donner un extrait conçu pour faire trouver une hypothétique « bonne » direction. Cette absence d'*a priori* débouche souvent sur de bonnes surprises, telles deux explications de la *Vie de Caligula* consacrées à la conception du portrait physique et moral chez Suétone ou aux conséquences de l'insertion des citations et du style direct sur le récit historique.

Dans le cadre de cet exercice qui voit donc le commentaire représenter un appoint utile et indispensable, l'essentiel de la reprise porte alors le plus souvent sur la traduction. On comprend pourquoi : comme le candidat découvre le texte, il risque de commettre un bon nombre de fautes, qu'il faut essayer de lui faire corriger au plus vite. Comme cela a été dit plus haut, toute erreur rectifiée dès la première question du jury s'annule. Il ne faut pas que les candidats perdent leurs moyens lorsqu'on leur demande de reprendre la construction d'une proposition infinitive depuis le début de la phrase, par exemple : cela ne signifie pas forcément que toute la phrase a été mal comprise, mais peut-être qu'un ou deux infinitifs ont fait l'objet d'une erreur de temps. Dans tous les cas, le candidat est invité à reprendre posément la construction et à tenter de voir où il s'est trompé.

Il en va différemment lorsque les candidats doivent expliquer un passage tiré des auteurs du programme. La dynamique s'inverse en effet : plus de temps sera (ou : devrait être, voir ci-après) consacré au commentaire. La raison en est que le jury attend une parfaite connaissance d'œuvres que le candidat a eu plusieurs mois pour approfondir. D'où deux conséquences importantes.

Tout d'abord, et pour reprendre le mot d'un précédent rapport, il est clair que la traduction de ces textes figurant au programme ne doit pas être autre chose qu'une formalité. Les candidats doivent donc lire et relire leurs textes latins tout au long de l'année la plume à la main, en prenant des notes sur la syntaxe ou sur le vocabulaire rare. Comme les passages de ces œuvres au programme sont plus longs (d'environ cinq lignes) que ceux qui sont donnés dans le cadre de la traduction dite improvisée, chacun comprendra que, dans le temps finalement réduit des deux heures de préparation, il soit trop tard pour découvrir et élucider les difficultés d'une page mal (voire pas du tout) connue.

Le jury a malheureusement constaté, lors de cette session, que beaucoup de mauvaises traductions l'obligeaient à faire reprendre lors de la majeure partie de l'entretien des erreurs de construction ou de vocabulaire, phénomène dangereux finissant par dévoyer cette épreuve : ce qui est normal pour l'exercice improvisé ne l'est pas, en effet, pour l'exercice sur programme.

La seconde conséquence résultant de la nature de ce type d'épreuve est le caractère savant, osons le mot, que le jury attend du commentaire (par exemple, la question de l'hypotypose chez Tertullien ou du *nefas* chez Sénèque). Le risque est toutefois, et trop de candidats l'ont hélas illustré, de chercher à plaquer lors du commentaire des fiches ou des questions de cours qui ne s'adaptent guère au passage proposé. Facile à identifier, cette erreur a lourdement pénalisé ceux qui l'ont commise. Dans la mesure où le jury a souvent proposé des passages volontairement « déroutants », qui visaient à sortir le candidat de ses cadres habituels (par exemple, un découpage dans une scène d'*Œdipe* correspondant à une partie chantée par le chœur immédiatement suivie d'un début de dialogue), l'absence de souplesse de certains candidats a été préjudiciable. S'il en était besoin, rappelons ainsi que l'épreuve sur programme ne saurait aucunement devenir un prétexte pour replacer des connaissances hors de propos.

Quand il est au contraire bien abordé, le commentaire de cette épreuve s'oriente au moins vers deux directions qu'il faut emprunter d'une manière parfaitement aisée : celle des élargissements littéraires (comment expliquer l'*Œdipe* de Sénèque si on ne connaît rien à la tragédie grecque ? ou certains passages des *Géorgiques*, si on ne peut pas les rapprocher de Lucrèce ?) et celle d'une orientation à l'intérieur même du texte au programme. Le jury doit pouvoir ainsi obtenir des réponses immédiates lorsqu'il questionne le candidat à propos de tel autre passage de l'œuvre dont est extrait son texte : cela permet souvent de relier un passage au développement plus large dont il constitue le

reflet, et les candidats doivent avoir assez de présence d'esprit, ou de technique, pour proposer de leur propre mouvement ce genre d'élargissement.

Au lieu de cela, le jury a eu trop souvent de mauvaises surprises, indignes d'un oral d'agrégation. Par exemple, certains candidats ont réussi à accumuler une quinzaine de contresens sur des passages de Virgile, de Tertullien ou de Sénèque, la reprise ayant permis de vérifier qu'aucune construction n'avait été comprise ; bien pire, certains candidats ont donné l'impression d'avoir appris par cœur une traduction : qu'on imagine l'effet catastrophique obtenu lorsque, en vertu du procédé décrit au début de ce rapport, il a été demandé que les groupes de mots soient décomposés ! Toute lecture s'effectuant uniquement à partir d'une traduction française ne fera que trahir, lors de l'oral, l'absence de familiarité du candidat avec le texte, occasionnant une note désastreuse.

Tout aussi surprenant et indigne d'un oral d'agrégation est l'ignorance relative aux références mêmes citées dans les œuvres. Une candidate n'a pas pu, par exemple, expliquer les rapports familiaux entre Œdipe et les autres personnages de la pièce ; plus étrange encore, un candidat voit dans la condamnation de Bacchus par Tertullien l'annonce d'une complémentarité avec le christianisme. Maintes autres prestations ne peuvent pas expliquer qui est tel homme politique ou à quelles circonstances, historiques ou personnelles, correspond telle mention dans la *Correspondance* de Cicéron. Comme Virgile et Cicéron demeurent au programme de l'an prochain, précisons donc clairement ici que toute ignorance relative aux références (noms, événements) présentes dans ces œuvres sera lourdement sanctionnée.

Avec une préparation sérieuse, une lecture appliquée et précise des textes figurant au programme, l'épreuve ne peut que donner de bons résultats. Le jury a entendu d'excellentes prestations, portant sur les quatre auteurs de cette session mais aussi sur ceux figurant en dehors du programme – ce qui montre qu'il y a encore de jeunes latinistes capables de comprendre les textes avec aisance et de les éclairer avec finesse.

RAPPORT SUR L'EXPLICATION D'UN TEXTE GREC

établi par Isabelle GASSINO

Les interrogations de la session 2014 ont porté, comme c'est la règle, pour moitié sur les œuvres au programme (le chant XXIV de l'*Illiade* et le livre I de Thucydide venaient s'ajouter à l'*Œdipe à Colone* de Sophocle et à la *Vie d'Antoine* de Plutarque qui figuraient déjà au programme de la session 2013), pour moitié sur des auteurs hors programme : il s'agissait cette fois d'Aristophane, Isocrate et Héliodore – choisis de manière à proposer une palette de textes classiques et non classiques, en prose et en vers.

L'épreuve orale de grec semble inquiéter un nombre non négligeable de candidats, plus encore, peut-être, que les autres matières d'oral. Voici donc quelques pistes pour la préparer de manière pertinente, en toute connaissance des attentes du jury.

Bien entendu, comme pour réussir les épreuves écrites de version et de thème, l'une des clefs du succès réside dans une grande **familiarité avec le grec** : on ne peut raisonnablement pas espérer autre chose qu'une note-plancher si l'on n'a pas lu (dans le texte original, c'est-à-dire traduit) une page de grec depuis des années. Néanmoins, l'objectif final n'est pas simplement de traduire le texte, mais de le commenter en détail : par conséquent, si une traduction précise et complète est indispensable, elle ne constitue qu'une étape dans le travail demandé.

La raison d'être des différentes épreuves orales est de voir si telle ou telle personne admissible est apte à **être un professeur compétent et crédible**. L'objectif que le candidat doit garder en mémoire tout au long de l'oral est donc le suivant : **faire la démonstration de ses connaissances et de sa capacité à les adapter au sujet proposé**, mais aussi de **son aptitude à se faire écouter** : la mise en forme du discours, dans sa dimension la plus concrète (l'*actio*, pourrait-on dire) est un aspect fondamental du métier de professeur, et donc, des épreuves du concours. Le candidat doit faire la démonstration de son savoir-faire aussi bien sur le fond que sur la forme. **Une épreuve orale, en effet, n'est pas un cours que prend le candidat** : il ne doit pas attendre d'aide de la part des membres du jury, qui ne sont pas là pour répondre aux questions qu'il n'a pas su résoudre. Leur rôle se borne à observer le candidat, et à lui faire compléter ou préciser ses réponses. Tel est le but de l'entretien, d'une durée maximale de 15 minutes, qui s'engage après l'exposé du candidat – lequel n'aura pas excédé 35 minutes.

Un oral est la préfiguration d'un cours fait par le candidat.

Le candidat est réputé savoir ce qu'il a à faire en entrant dans la salle où il va passer son épreuve, de même qu'un professeur entrant dans sa classe. On attend donc que, une fois installé à sa place et introduit par le président de la commission, le candidat commence son exposé sans s'enquérir au préalable de l'enchaînement des opérations à effectuer, et qui sera le suivant :

- brève introduction **du texte**, qui exclura tout discours général sur l'auteur (toute considération du type « Isocrate est un grand orateur athénien » est à proscrire). Ne doit être dit que ce qui est directement utile à la compréhension de **l'extrait proposé** : quel est l'intérêt d'introduire un chapitre de la *Vie d'Antoine* en mentionnant le fait que Plutarque a écrit des *Vies* et des *Œuvres morales* ?

- lecture du texte dans son intégralité : cette étape suppose que l'on se soit au préalable entraîné à la lecture à haute voix, afin de ne pas buter sur les mots. On aura soin, au contraire, de bien enchaîner les enclitiques avec les mots accentués, de distinguer le ϕ du ψ ou le χ du ξ , par exemple.

- traduction en reprenant les groupes de mots ; ceux-ci ne doivent pas excéder quelques termes (au total, moins d'une ligne à la fois), car cette étape a pour but de montrer à l'auditoire (le jury dans le cadre de l'épreuve, mais aussi et surtout les élèves dans le cadre de la classe) comment le texte est construit d'un point de vue syntaxique et quelle fonction est assignée à chaque terme ;

- commentaire du texte : il ne doit évidemment pas être improvisé devant le jury ; il convient que le candidat y consacre une part importante du temps de préparation. On attend une **analyse structurée et approfondie**, qui passe par quelques étapes obligatoires :

1. dégager le mouvement du texte (ce qui ne veut pas dire en présenter un résumé !)
2. énoncer une problématique, définir des axes de lecture ;
3. proposer une analyse littéraire détaillée du texte ;
4. terminer par une petite conclusion qui réponde à la question énoncée par le biais des axes de lecture.

Qu'il soit clair que **le cœur de l'épreuve est le commentaire du texte**, que la traduction ne fait que préparer ; il ne s'agit pas de considérer celui-ci comme un supplément négligeable. Là encore, pour comprendre la logique des choses, on peut se ramener à une situation de classe : pour faire percevoir pleinement l'intérêt d'un texte à des élèves, il convient tout d'abord de le situer dans son contexte (c'est le rôle de la brève introduction initiale), puis, après avoir lu et traduit le texte, de le commenter en détail. On ne traduit, en somme, que pour faciliter la compréhension – opération qui est prolongée et parachevée par le commentaire.

La gestion du temps de l'exposé

Dans la réalité de l'enseignement, on manque souvent de temps pour dire tout ce que l'on voudrait, de sorte que l'on est amené à faire des choix. De même, le candidat doit considérer que les 35 minutes qui lui sont imparties ne sont pas un temps qu'il faut « occuper », mais au contraire mettre à profit au maximum : on veillera donc à ne rien dire d'inutile. Si d'aventure on n'a plus rien à dire avant la fin des 35 minutes, on s'arrêtera avant ! Il est inutile, et même contre-productif, de ressasser plusieurs fois le même élément de commentaire dans le but d'écouler la totalité de son temps de parole : une idée n'est ni plus pertinente ni plus percutante parce qu'elle a été répétée trois fois, au contraire !

En revanche, quoi qu'il arrive, le jury mettra fin à l'exposé, après en avoir préalablement averti le candidat, sitôt les 35 minutes achevées.

La traduction

Elle doit être aussi précise que possible. On visera une qualité égale à celle d'un travail écrit. On veillera à fournir, pour un passage donné, une seule traduction, et à ne pas interrompre celle-ci par des explications visant à la justifier. Si le jury estime qu'une traduction appelle des éclaircissements, il invitera le candidat à fournir les précisions qu'il juge utiles lors de l'entretien.

Il serait vain d'entreprendre de relever toutes les fautes à éviter, ou de faire un catalogue des plus grosses erreurs qui ont été entendues. Rappelons simplement que, dans le cadre de l'épreuve sur programme tout particulièrement, le texte est considéré comme préalablement connu des candidats : c'est pourquoi on attend d'eux une traduction proche de la perfection. Cette exigence est évidemment un peu moins forte dans le cadre de l'épreuve hors programme, mais le candidat doit pouvoir montrer, sur n'importe quel passage, ses connaissances et ses réflexes face à un texte grec. Ne pas identifier un génitif absolu n'est acceptable en aucun cas, pas plus que d'hésiter avant de dire qu'un groupe article + nom au génitif peut être un partitif, par exemple.

Le commentaire

Le commentaire linéaire est à privilégier, dans la mesure où un commentaire composé, ayant une structure plus complexe, nécessite un temps de préparation supérieur et où, il faut le rappeler, le texte se déroule dans le temps. On veillera néanmoins à avoir une problématique ferme, qui guide le commentaire proprement dit et le garde de se transformer en un simple inventaire des champs

lexicaux et des figures de style. On a souvent entendu des candidats faire consciencieusement état d'un champ lexical de la tragédie chez Plutarque, ou de la vision chez Sophocle, et n'en tirer aucune conclusion : travail inutile car avorté. Signaler la présence du vocabulaire de la douleur dans les lamentations des femmes troyennes à la fin de l'*Illiade* n'a aucun intérêt si le relevé n'est pas prolongé par une interrogation (si la réponse à la question « pourquoi ? » est ici presque immédiate, la question « comment ? » peut être plus féconde : quels termes précis se rapportent au deuil ? Tous les mots désignant la souffrance ont-ils la même valeur ? Quelle est le sens exact du mot πένθος ?). Il est capital que cette réflexion débouche pour finir sur un commentaire littéraire : quel est le sens d'une telle accumulation de termes dans un passage donné ? De la même façon, la récurrence du verbe λύω dans le dernier chant de l'*Illiade* aurait pu avec profit être mise en rapport avec le sujet de ce chant, à savoir la λύσις d'Hector.

Un défaut observé chez de nombreux candidats consiste en effet, une fois qu'ils ont énoncé la problématique en début d'exposé, à l'oublier totalement pour se borner à juxtaposer des remarques éparses, sans lien entre elles et sans rapport direct avec le cœur du sujet. Devant le jury comme devant une classe, il convient de présenter un projet de lecture cohérent. Pour le faire de manière efficace, il est indispensable de remettre l'extrait dans son contexte, c'est-à-dire, en premier lieu, de l'étudier en rapport avec le genre littéraire auquel il appartient : même si *les Thesmophories* présentent des passages que l'on peut qualifier de « réquisitoires » (des femmes contre Euripide notamment), ce n'est pas pour autant qu'un extrait d'Aristophane est assimilable à un texte d'Isocrate. La dimension comique est évidemment essentielle.

On prendra également en compte la place de l'extrait proposé au sein de l'œuvre étudiée : on ne s'étonnera pas de trouver un grand nombre d'informations sur les personnages en présence et sur leur situation dans une scène d'exposition, par exemple ; on s'interrogera systématiquement sur la fonction dévolue au passage étudié, et on privilégiera toujours une réflexion personnelle à un effort de mémoire pour retrouver ce que tel cours disait d'un passage voisin. Trop de candidats tentent manifestement de réemployer dans leur exposé des éléments de commentaires entendus ici et là, même si le texte qui leur est proposé ne s'y prête que médiocrement. Il convient, encore et toujours, d'adapter ses connaissances au sujet proposé, non de répéter quelques formules qui, isolées du contexte dans lequel elles prenaient tout leur sens, ne peuvent être que passe-partout – et donc, de peu d'intérêt.

Concernant l'épreuve sur programme, **une parfaite connaissance des œuvres est indispensable** : elle permettra au candidat, notamment, de repérer immédiatement la place du passage à commenter (pour les textes au programme, aucune indication n'est donnée sur le bulletin de tirage, qui se borne à donner la référence du texte, sans aucun chapeau introductif). Le jury ne devrait pas avoir à insister pour faire trouver à un candidat interrogé sur Thucydide le terme de « pentékontaétie ». Il ne suffit donc pas d'avoir lu le texte une fois ou deux en français : il faut également l'avoir traduit intégralement, en prenant des notes de vocabulaire, en éclaircissant systématiquement toutes les difficultés grammaticales, de manière à pouvoir présenter une traduction ferme et fiable le jour de l'oral. Sur un texte au programme, on considère qu'il s'agit d'une retraduction plutôt que d'une traduction : toute faute pèse donc lourd dans la balance.

Concernant l'épreuve hors programme, les candidats ne sont bien sûr pas évalués sur leur connaissance de l'œuvre dont le texte est extrait : lors de la session 2014, on n'attendait pas des candidats ayant à travailler sur *Les Éthiopiennes* d'Héliodore qu'ils connaissent par cœur le déroulement de ce roman (du reste, pour l'épreuve hors programme, le texte est accompagné d'un titre qui situe le passage dans l'œuvre et donne les indications indispensables à la compréhension de l'extrait). En revanche, qu'un candidat interrogé sur *Les Thesmophories* n'ait pas été capable de dire deux mots de l'attitude d'Aristophane vis-à-vis des femmes en général est difficilement justifiable.

Les candidats admissibles à l'agrégation de Lettres Classiques sont avant tout candidats à un recrutement de professeurs de lettres : on attend donc d'eux qu'ils fassent preuve de qualités incontestables pour l'analyse littéraire, en rendant compte non seulement de ce que dit le texte, mais aussi de la manière dont il le dit. À quel type de vocabulaire l'auteur a-t-il recours dans l'extrait considéré ? Comment construit-il ses phrases ? Quelle incidence cela a-t-il sur le sens du texte ? Il ne suffit pas de faire quelques remarques convenues sur le texte qui est « très construit », parce qu'il est ponctué des particules μέν et δέ – lesquelles sont, au demeurant, d'une grande banalité, et font très

souvent l'objet d'une surinterprétation de la part des candidats – mais de voir précisément quels mots sont employés dans le texte considéré et la manière dont ils sont agencés. Pourquoi l'auteur a-t-il employé tel terme plutôt qu'un autre ? Quel est l'effet produit par l'emploi de ce terme ? Quel écho a-t-il dans l'œuvre concernée ? Par exemple, au chapitre 24 de la *Vie d'Antoine*, Plutarque introduit une citation d'*Œdipe roi* au beau milieu d'un passage décrivant la vie de débauche d'Antoine et son arrivée à Éphèse : il est assez évident que Plutarque suggère ainsi que la vie de son personnage va finalement tourner à la tragédie.

Le candidat doit viser la même précision et la même rigueur dans le commentaire, que le texte soit en latin, en grec, en français ou en ancien français.

Plus généralement encore, le candidat doit faire preuve des qualités indispensables à l'enseignement : il veillera donc à parler à haute et intelligible voix, à donner à son discours un rythme raisonnable (trop lent, il ne stimulera pas assez l'attention de son auditoire ; trop rapide, il l'empêchera de mémoriser l'ensemble de ce qui aura été dit) et, de toutes les manières possibles, à faire en sorte d'être entendu.

Les épreuves de l'agrégation externe sont, certes, très exigeantes ; néanmoins, la qualité d'un nombre conséquent de prestations (les candidats ayant obtenu 16 et plus – jusqu'à la note de 20 incluse – ne font pas figure d'exceptions) permet d'affirmer que les objectifs décrits ci-dessus ne sont pas de pures chimères : réussir son oral de grec est un rêve à la portée d'un grand nombre de candidats, pourvu qu'ils se soient sérieusement et assidûment préparés.

PROGRAMME DE LA SESSION 2015

Littérature française :

- *Le Roman d'Eneas*, édition critique, traduction, présentation et notes d'Aimé Petit, Paris, Le Livre de Poche, collection « Lettres gothiques », 1997, vers 1 à 5671 (« et frestel »), p. 52-362.
- Étienne de La Boétie, *De la servitude volontaire ou Contr'un*. Édition et présentation de Nadia Gontarbert, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1993, p. 78-127.
- Corneille, *Cinna*. Préface, notes et commentaire de Christian Biet, Paris, Le Livre de Poche, 2003. *Polyeucte*. Édition présentée, établie et annotée par Patrick Dandrey, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 1996.
- Marivaux, *La Vie de Marianne*. Édition présentée et annotée par Jean-Marie Goulemot, Paris, Le Livre de Poche, 2007.
- Baudelaire, *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. Édition présentée, établie et annotée par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de Poche, 2003.
- Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, collection « Folio ».

Littératures grecque et latine :

Auteurs grecs :

- Homère, *Iliade*, chant XXIV, texte établi et traduit par P. Mazon, avec la collaboration de P. Chantraine, P. Collart et R. Langumier, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F.
- Euripide, *Alceste*, texte établi et traduit par L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F.
- Thucydide, *La Guerre du Péloponnèse*, livre I, texte établi et traduit par J. de Romilly, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F.
- Lucien, *Opuscules 26-29*, dans : *Œuvres*, tome 4, texte établi et traduit par J. Bompaire, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F.

Auteurs latins :

- Cicéron, *Correspondance*, tome 2, texte établi et traduit par L.-A. Constans, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F.
- Virgile, *Les Géorgiques*, livres III et IV, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F.
- Tite-Live, *Histoire romaine*, livre XXI, texte établi et traduit par P. Jal, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F.
- Dracontius, *Poèmes profanes VI-X. Fragments*, dans : *Œuvres*, tome 4, texte établi et traduit par E. Wolff, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F.