



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## **Rapport du jury**

**Concours : agrégation interne et CAER-PA**

**Section : lettres classiques**

**Session 2024**

Rapport de jury présenté par :  
Madame Emmanuèle Caire  
Présidente du jury

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

## SOMMAIRE

Les épreuves du concours .....	p. 4
Commentaire de la session 2024 .....	p. 5
ÉPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ .....	p. 10
Composition française .....	p. 10
Version grecque .....	p. 17
Version latine .....	p. 30
ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION .....	p. 37
Leçon	
• Littérature française .....	p. 37
• Cinéma .....	p. 41
• Langues anciennes .....	p. 43
Explication d'un texte français postérieur à 1500 .....	p. 46
Question de grammaire .....	p. 50
Explication d'un texte grec .....	p. 55
Explication d'un texte latin .....	p. 58

## Les épreuves du concours

### ÉPREUVES ECRITES D'ADMISSIBILITE

#### 1- Composition française à partir d'un ou de plusieurs textes

- Durée de l'épreuve : 7 heures
- Coefficient 12

L'épreuve consiste en une composition à partir d'un ou de plusieurs textes des auteurs de langue française inscrits au programme du concours. Le candidat expose les modalités d'exploitation dans une classe de lycée déterminée par le jury d'un, de plusieurs ou de la totalité des textes.

#### 2- Version grecque ou latine, au choix des candidats

- Durée de l'épreuve : 4 heures
- Coefficient 8

Les candidats font le choix du latin ou du grec pour l'épreuve de version. Ce choix détermine également celui de l'épreuve d'explication en langues anciennes pour les épreuves d'admission : celle-ci portera nécessairement sur la langue non retenue pour l'écrit.

### ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION

#### 1- Leçon

- Durée de la préparation : 6 heures
- Durée de l'épreuve : 50 minutes
- Coefficient 8.

La leçon porte sur l'une des œuvres au programme. Ce programme est composé d'œuvres littéraires d'auteurs de langue française, d'œuvres d'auteurs anciens, et d'une œuvre cinématographique. La leçon est suivie d'un entretien avec le jury.

#### 2- Explication d'un texte français postérieur à 1500

- Durée de la préparation : 2 heures 30
- Durée de l'épreuve : 45 minutes
- Coefficient 7

L'épreuve consiste en une explication d'un texte postérieur à 1500 d'un auteur de langue française figurant au programme. Cette explication est suivie d'une interrogation de grammaire portant sur le texte et d'un entretien avec le jury.

#### 3- Explication d'un texte latin ou grec

- Durée de la préparation : 2 heures 30
- Durée de l'épreuve : 45 minutes
- Coefficient 5

L'épreuve consiste en une explication d'un texte latin ou grec (dans celle des deux langues qui n'a pas fait l'objet d'une épreuve écrite) figurant au programme du concours. Cette explication est suivie d'une interrogation de grammaire portant sur le texte et d'un entretien avec le jury.

## Commentaire de la session 2024

Cette année encore les épreuves de l'agrégation interne de lettres classiques se sont déroulées dans des conditions tout à fait satisfaisantes, avec un nombre d'inscrits relativement stable, tout comme l'était le nombre de postes mis au concours, peu d'abandons en cours d'épreuve, que ce soit durant l'écrit, ou pour l'oral, et un *ratio* d'admis permettant d'assurer la qualité du recrutement tout en rendant le succès possible pour le plus grand nombre des candidat(e)s qui avaient préparé sérieusement l'ensemble du programme. Pour la troisième année consécutive il a été possible d'établir une liste complémentaire, permettant de pourvoir les places laissées vacantes par les doubles admissions à l'agrégation interne et à l'agrégation externe. Celles-ci sont en effet loin d'être exceptionnelles et prouvent, s'il en était besoin, les réelles compétences des candidat(e)s dans la trivalence des lettres classiques. Le jury a remarqué par ailleurs avec un grand plaisir la remarquable progression de certain(e)s, à l'écrit comme à l'oral. Que ce soit un encouragement pour tous : s'il apparaît souvent difficile de préparer le concours lorsqu'on enseigne à plein temps, un effort étalé dans le temps permet à la fois de retrouver une certaine familiarité avec la pratique des langues anciennes et de mieux appréhender le format des différentes épreuves. Pour chacune d'entre elles on trouvera, dans le présent rapport, des remarques et des conseils qui, en complément de ceux formulés les années précédentes, doivent permettre de se préparer le plus efficacement possible.

Pour la première fois cette année, la session d'oral s'est déroulée au lycée Arago où le jury comme les candidat(e)s ont trouvé le meilleur accueil. Que ce préambule au rapport soit pour le directeur l'occasion de remercier chaleureusement l'administration du lycée Arago ainsi que toute l'équipe des appariteurs pour leur soutien et leur remarquable efficacité, qui ont permis à chacune et à chacun d'affronter ces journées souvent angoissantes dans les conditions les plus sereines possibles : le fait que tous les candidat(e)s qui se sont présentés à l'oral aient accompli le parcours jusqu'au bout, et souvent avec le sourire, doit être en soi une satisfaction. Même s'il s'agit d'un concours, difficile et exigeant, il ne faut pas l'affronter comme un passage en jugement mais comme une expérience toujours enrichissante sur le plan intellectuel et humain. Au nom de l'ensemble du jury nous adressons toutes nos félicitations à l'ensemble des candidat(e)s, quel qu'ait été le résultat, pour leur courage et leur persévérance.

### Nombre de candidats inscrits

	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Public	353	398	306	287	262	273	209	<b>213</b>
Privé	34	35	37	42	35	41	36	<b>28</b>

### Pourcentage candidats présents/candidats inscrits

	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Public	69	75,16	67,32	71,43	71,76	73,99	76,47	73,23
Privé	62	65,71	59,45	61,90	54,29	73,17	66,66	64,28

**Ratio nombre de candidats présents à l'écrit et nombre de postes mis au concours : évolution au regard des 10 années précédentes**

	Agrégation interne	CAER-PA
2024	156 pour 40 postes (+ 4 inscrits en liste complémentaire)	18 pour 2 postes
2023	157 pour 40 postes (+ 4 inscrits en liste complémentaire)	24 pour 2 postes
2022	202 pour 40 postes (+ 4 inscrits en liste complémentaire)	30 pour 2 postes
2021	188 pour 40 postes	19 pour 3 postes
2020	205 pour 40 postes	26 pour 3 postes
2019	206 pour 40 postes	22 pour 2 postes
2018	224 pour 45 postes	23 pour 3 postes
2017	242 pour 45 postes	21 pour 4 postes
2016	313 pour 45 postes	35 pour 3 postes
2015	315 pour 45 postes	39 pour 5 postes
2014	308 pour 40 postes	46 pour 4 postes

Le nombre des inscrits, tout comme celui des candidats s'étant présentés aux épreuves du concours, s'inscrit dans la continuité de 2023, avec une légère diminution toutefois pour le CAER-PA. Cependant, avec seulement 2 postes ouverts pour ce dernier concours, le taux de pression reste nettement plus élevé que celui de l'agrégation interne.

**Taux de pression**

	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Public	7,7	7	6,95	5,37	4,97	5,01	5,12	4,7	5,05	3,92	3,9
Privé	11,5	7,8	11,66	5,25	7,66	11	8,66	6,33	15	12	9

**Moyennes de l'écrit**

	Moyenne générale de l'écrit	Moyenne des admissibles	Barre d'admissibilité
Public	8,87	11,19	9
Privé	9,61	12,97	11,7

**Évolution de la barre d'admissibilité**

	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Public	10,06	9,76	9,9	10,9	10,6	10	8,6	9
Privé	10,53	9,32	10,2	11,2	11,2	12,8	10,2	11,7

## Moyennes de l'oral

Le nombre des admissibles était de 91 (85 pour le concours de l'agrégation interne, 6 pour celui du CAER-PA) soit un peu plus d'1 candidat sur 2 s'étant présenté aux épreuves pour le Public, 1 sur 3 pour le Privé. Le même ratio se retrouve pour le rapport entre nombre d'admissibles et nombre d'admis pour les deux concours.

Il convient, pour le CAER-PA, d'analyser les statistiques suivantes avec prudence étant donné le très petit nombre des candidats concernés. Il n'y a pas de différence significative de niveau entre les candidats des deux concours, même si cette année la moyenne générale des candidats au CAER-PA était supérieure à celle des candidats à l'agrégation : les données figurant dans les tableaux s'expliquent surtout par les différences de taux de pression.

	Moyenne de l'oral	Moyenne générale des admis	Barre d'admission
Public	9,28	11,73	10,28
Privé	11,55	13,81	12,11

## Évolution de la moyenne des admis (admissibilité + admission)

	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Public	10,73	12,35	12,64	14,34	13	12,06	11,99	11,73
Privé	9,04	12,25	13,69	14,41	14,32	13,26	13,51	13,81

## Évolution de la barre d'admission

	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Public	10,53	10,83	11,38	13	11,5	11,38	10,22	10,28
Privé	9,9	10,69	13,64	13,8	12,94	12,93	13,31	12,11

## Moyenne du premier admis

	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Public	14,76	16,47	17	18	18	15,65	15,03	14,85
Privé	10,44	13,37	14,47	15,4	15,4	13,62	13,71	15,5

## Répartition des épreuves de latin et de grec

La répartition dans le choix des épreuves de langues anciennes à l'écrit reste très stable : environ 1/3 pour le grec et 2/3 pour le latin. Aucune de ces deux épreuves n'étant plus sélective que l'autre, que ce soit dans la répartition des notes (de 0,5 à 18,5 ou 19) ou pour la moyenne générale (9,25 pour la version latine ; 9,66 pour la version grecque). De ce fait on retrouve la même proportion, inversée, dans la répartition des épreuves orales avec deux fois plus de prestations sur les auteurs grecs que sur les auteurs latins. Il faut rappeler que la connaissance de la langue n'est pas de moindre importance à l'oral qu'à l'écrit et que pratique de la traduction écrite et pratique de la traduction orale se nourrissent l'une de l'autre. Autrement dit il n'est pas inutile de s'entraîner (un peu !) à la version grecque, même lorsqu'on a choisi la version latine, et que c'est un mauvais calcul de négliger la traduction des auteurs au programme que l'on sait ne pas devoir affronter en explication de langue ancienne.

## Bilans par épreuve

### Agrégation (épreuves écrites)

	Inscrits	Présents	Note la plus haute	Note la plus basse	Moyenne des présents	Admissibles	Moyenne des admissibles
Composition sur textes auteurs français	213	156*	18	2	8,49	85	10,76
Version latine	146	114	19	0,5	9,25	56	11,82
Version grecque	67	45	18,5	0,5	9,66	29	11,81

\* Trois des candidats ayant composé en version n'ont pas composé sur cette épreuve.

### CAER-PA (épreuves écrites)

	Inscrits	Présents	Note la plus haute	Note la plus basse	Moyenne des présents	Admissibles	Moyenne des admissibles
Composition sur textes auteurs français	28	18	16	5	9,52	6	12,5
Version latine	15	10	18	2,5	9,9	4	13
Version grecque	13	8	18	3	9,5	2	15

### Agrégation (épreuves orales)

	Nombre de candidats	Note la plus haute	Note la plus basse	Moyenne de l'épreuve
Explication texte français	84*	16,5	2	8,62
Explication texte latin	29	19,5	2	10,03
Explication texte grec	55	18	2	9,35
Leçon	84	19	2	9,94

\* Un candidat admissible ne s'est pas présenté aux épreuves orales.

### CAER-PA (épreuves orales)

	Nombre de candidats	Note la plus haute	Note la plus basse	Moyenne de l'épreuve
Explication texte français	6	15	10	12,5
Explication texte latin	2	15	10	12,5
Explication texte grec	4	19	7,5	14,38
Leçon	6	13,5	6	9,33

## **Pour conclure**

Cette année encore le jury a eu le plaisir d'écouter des très belles prestations dans chacune des épreuves de l'oral, prestations qui témoignent à la fois des compétences linguistiques et littéraires des candidats et de l'effort consenti pour la préparation du concours. Les prestations les plus faibles sont clairement le résultat d'une préparation insuffisante (œuvres mal maîtrisées, voire mal connues). Le jury est bien conscient des conditions difficiles dans lesquelles nombre de candidats effectuent cette préparation, avec parfois l'impression que « cela ne sert à rien ». Mais chaque année sont admissibles certains qui ne pensaient pas devoir l'être, et sont admis d'aucuns qui doutaient de leurs chances. Il faut donc anticiper le plus possible le moment de l'écrit comme celui de l'oral, en s'y préparant éventuellement sur deux ou trois ans, avec confiance et régularité. Plus encore que la réussite au concours, c'est le plaisir d'une familiarité retrouvée avec des textes souvent peu pratiqués dans le cadre de l'enseignement que retiennent les lauréats. Puisse ce plaisir être partagé par tous les candidats et leur ouvrir la voie du succès lors des prochaines sessions.

Pour le directoire  
Emmanuèle Caire

# ÉPREUVES D'ADMISSIBILITE

## Rapport sur la composition française

établi par Emmanuel Échivard et Loïc Rozier

### 1° Lecture du sujet

L'étude du roman de l'Abbé Prévost s'inscrit dans le programme de première, au sein de l'objet d'études "Le roman et le récit du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle".

Rappelons les attendus du programme de première :

"En classe de première, le professeur veille à préciser et à approfondir l'étude interne de l'œuvre au programme, à en varier les modalités et à la situer dans l'histoire de la littérature et dans son contexte. Veillant à expliquer comment le roman ou le récit exprime, selon une poétique spécifique, une vision du monde qui varie selon les époques et les auteurs et dépend d'un contexte littéraire, historique et culturel, il s'attache à la fois à l'étude de la représentation, à l'analyse de la narration, au système des personnages et aux valeurs qu'ils portent, ainsi qu'aux caractéristiques stylistiques de l'écriture et à la réception de l'œuvre."

Il s'agit de poser avec les élèves à la fois les jalons historiques et esthétiques de l'histoire et l'évolution du genre romanesque, et d'étudier en synchronie les caractéristiques proprement narratives de ce genre. La notion de "soupçon" renvoyait donc autant à l'intrigue en œuvre dans *l'Histoire d'une grecque moderne*, qu'aux questions de croyance, de contrat, de la lecture romanesque, jusqu'à la réflexion sarrautienne de *l'Ère du soupçon*, cette méfiance mutuelle entre auteur et lecteur que représente précisément le roman de l'abbé Prévost.

Le sujet proposé n'avait donc rien qui puisse désarçonner les candidats, puisqu'il travaillait un thème central à la fois dans l'intrigue et la construction du roman, et dans la réflexion critique sur le genre.

Le choix de l'Abbé Prévost n'est pas indifférent. En cette première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans un moment charnière où le roman cherche une nouvelle voie et une nouvelle légitimité, il est l'auteur d'une œuvre considérable (plus de soixante ouvrages, treize romans, une cinquantaine de traductions, des livres d'histoire, qui ressemblent d'ailleurs à des romans, vingt volumes que représentent sept ans d'activités journalistiques), plurielle, jouant avec toutes les manières de faire récit.

Les romans de l'Abbé Prévost sont narrés à la première personne du singulier. Déjà dans le plus connu d'entre eux, *Manon Lescaut*, en réalité le tome VII des *Mémoires d'un homme de qualité*, (1728-1731), le chevalier des Grieux conte à cet homme de qualité son récit d'une obsession amoureuse. Mais contrairement à notre roman, le récit de cette tragique histoire, ainsi que la conversion finale de des Grieux, ne laissent pas la place au doute, même si en réalité nous n'en saurons jamais sur Manon que ce qu'en dit des Grieux.

Le doute construit en revanche l'intrigue même du dernier roman-mémoire de l'Abbé Prévost, dès les premières lignes. Le narrateur invite dès les premières lignes son lecteur à "suspecter" son aveu, celui d'un "amant rebuté". C'est parce qu'il est passionné que son récit ne saurait être fidèle, nous prévient-il. Ce faisant, il met en place un contrat paradoxal de lecture, nous invitant à le soupçonner, lui, le narrateur, de mauvaise foi, quand il nous parle de sa relation avec le personnage énigmatique de Théophré. Nous sommes invités à ne plus croire le narrateur, personnage principal.

Ainsi ce régime d'incertitude conduisait-il Saint-Beuve à souligner l'originalité du roman qu'il désignait comme le « roman du peut-être », roman dans lequel le lecteur doit renoncer à découvrir une vérité univoque et définitive.

Le jury sera donc attentif à la manière dont les candidats auront su dégager les multiples sens du mot soupçon appliqué à cette œuvre en particulier et à l'art romanesque en général : le soupçon comme une occurrence récurrente du roman (sous ses formes nominales et verbales), occasion pour le candidat de ménager une place dans ses séances au lexique et à la langue de Prévost ; le soupçon comme thème central du roman et moteur du récit, dans un lien étroit avec le choix énonciatif du roman à la première personne ; le soupçon comme un questionnement de la lecture romanesque héritée du XIX<sup>e</sup> siècle, dans une perspective sarrautienne. Sans attendre nécessairement la référence à l'essai éponyme, nous rappellerons que Nathalie Sarraute opposait à une lecture canonique où le lecteur « sur le plus faible indice, fabrique des personnages » (représentée selon elle par Eugénie Grandet), une lecture soupçonneuse où le lecteur « se méfie de ce que lui propose l'imagination de l'auteur ». **Le corpus soumis à la réflexion des candidats, qui convoque les notions de contrat de lecture, de scène romanesque, de construction des personnages, et surtout de choix énonciatif et de point de vue, invitait donc les candidats à s'interroger sur la manière dont Prévost les emploie – et parfois les transgresse – dans son roman.**

S'il s'agit de contrat de lecture, il s'agit du cœur du fonctionnement romanesque, et du risque joyeux que prend le roman à chercher à ne pas être totalement crédible. Mais si le lecteur accepte ce contrat dangereux, c'est qu'il nous invite à entrer dans le labyrinthe des êtres et des récits, d'où naît le plaisir de lecture. Le sujet demandait donc au candidat de convoquer une réflexion fondamentale sur la narration, les relations narrateur/narrataire, et même lecteur/narrataire, mais aussi de montrer comme la réflexivité narrative participe du jeu, et du plaisir de lecture. **À une légitime réflexion sur les techniques du récit, le jury voulait donc aussi que s'ajoute et se mêle une réflexion sur les plaisirs du soupçon... tant finalement le thème du désir et du plaisir, l'un obsessionnel l'autre toujours différé, fait le sens souterrain de l'Histoire d'une grecque moderne.** Car si le contrat romanesque, à l'image de Théophraste, nous promet toujours un horizon de plaisir, l'attente d'une résolution des aventures, dans ce roman, il joue avec cette attente, nous trompe, nous surprend, nous agace, comme la vertueuse jeune femme. On en vient alors à cette tension : la mise en évidence du caractère fictionnel du récit, dans un texte qui nous invite au soupçon, loin de défaire la lecture, rend son lecteur plus conscient et plus intéressé.

Ainsi dans un tel parcours « Récits du soupçon », les élèves sont amenés à voir comment la question de la croyance à la fiction porte à la fois sur des enjeux techniques de narrativité, comment elle est très souvent thématisée dans les romans, et comment finalement une lecture de roman est un jeu, jeu de rôle mais aussi jeu de règles, pour reprendre les analyses de Michel Picard, règles que le lecteur est bien obligé de suivre, à son corps défendant...

Ajoutons que ce parcours permet facilement d'envisager le « roman et le récit du Moyen-Âge à nos jours » dans une vraie profondeur historique. Notons par exemple que le XVIII<sup>e</sup> siècle est « l'âge d'or du péri-texte » (Elisabeth Zavisza), et que les romans de ce siècle construisent dans leur préface de véritables stratégies fictionnelles. Rappelons-nous de « l'éditeur » de *la Nouvelle Héloïse*, qui ne veut pas répondre à sa propre question « la correspondance entière est-elle une fiction ? ». Pour quel but ? Pour reprendre les analyses de Jan Herman, Mladen Kozul et Nathalie Kremer (*Le Roman véritable : stratégies préfacielles au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Oxford, 2008), il s'agit justement de mettre en évidence le caractère fictionnel du récit, pour élaborer un plaisir de lecture qui ne soit pas seulement celui de l'illusion, mais aussi de sa conscience.

On pourra donc se permettre un instant de n'être pas en accord avec Nathalie Sarraute. « L'ère du soupçon » ne date pas de Kafka ou de Faulkner. Le « soupçon » est dans le fruit depuis le siècle de la révolution romanesque. C'est ainsi que de l'Abbé Prévost au nouveau roman, mais en passant aussi par les *Illusions perdues* de Balzac, ou les ironies stendhaliennes sur

ses personnages, le roman peut être abordé comme le lieu du plaisir très conscient et très... plaisant... du dévoilement des illusions.

## 2° Présentation du *corpus*

Les six textes représentaient des moments bien visibles et circonstanciés où le soupçon est un enjeu de discours et de représentation. La pluralité de “récits” permettait de naviguer entre texte de contrat et de récits de soi, récit enchâssé, épisode de folle jalousie...

Placés à des moments stratégiques du roman, ils imposaient au candidat de garder, au-delà du nécessaire examen du *corpus* texte par texte, un regard surplombant sur l'ensemble, qui ne s'arrête pas seulement à des techniques de narration, mais suit l'évolution du roman, ainsi les valeurs esthétiques, morales qu'il porte et qui le portent.

Nous attirons l'attention des candidats sur le risque de redite dans le cas où une présentation étoffée du *corpus* précède le parcours des séances successives. Ce sont deux temps distincts de la préparation didactique, dont la spécificité doit toujours apparaître : le premier temps consiste à dégager les enjeux didactiques de la séquence ; le second aborde la planification de la séquence, déduite des enjeux dégagés précédemment.

## 3° Parcours de lecture

### Texte 1 : pp. 55-56

Cet *incipit* est évidemment programmatique. Dès la première phrase, la tension est construite. Ce récit va être un “aveu”, mais loin de rassurer le lecteur, le narrateur invite le lecteur à le “suspecter”. Une série de questions précise ce doute, la question de la sincérité du narrateur.

Notons la construction de ces questions : il y a conscience qu'il y a une narration, “des descriptions”, une “plume”. On donne la conscience qu'il y a un texte, un narrateur, et que c'est justement parce qu'il y a un texte, un “récit”, qu'il peut y avoir infidélité, mensonge, illusion. Loin de nous représenter un monde transparent de la fiction, l'ouverture du roman nous transporte immédiatement en littérature.

Par ailleurs, il s'agit de construire un narrataire, de l'appeler à être une figure qui va suspecter : “qui me croira sincère ?”, “qui ne se défiera point ?”.

C'est après ce contrat de lecture très paradoxal que commence le récit au passé composé : “j'ai longtemps aimé”. Mais le narrataire a été transformé en un être soupçonneux, qui a été invité à chercher les signes des mensonges, pour pouvoir ainsi devenir juge du narrateur.

Il faut noter que l'on ne sait pas précisément, jusqu'au bout de l'*incipit*, quel serait l'objet du soupçon. C'est d'abord l'idée de soupçon, ainsi que le paradigme de lecture qu'elle construit, la recherche des signes, qui se mettent en place. Ce n'est qu'à la toute fin, de manière implicite, que tout s'éclaire, ce retard ne faisant que construire l'attente et le désir du lecteur : la personne aimée est une “ingrate”. De l'aimé et de l'amant, qui est “ingrat” ? C'est le jeu de piste qui est proposé au lecteur.

Travail sur l'implicite, retard des informations, tout est fait pour provoquer l'acte de lecture, et le désir d'en savoir plus. De la même manière que le narrateur va chercher les bonnes grâces de Théophraste, nous voulons en savoir plus. Et la conscience de la situation textuelle va bien de pair avec le plaisir du jeu fictionnel.

**Texte 2 : de « Le moindre de mes désirs... », p. 73, jusqu'à « ... celle de l'habitude. », p. 74**

Cet extrait se distingue par la prise de parole au discours direct de Théophé : occasion unique d'entrer dans la pensée du personnage et de partager son point de vue (et donc d'échapper temporairement à celui du narrateur).

En narrant ses origines, ou du moins le souvenir qu'elle en a, Théophé revient sur les étapes qui l'ont conduite jusqu'à la perte d'innocence et au sérail. Le récit est remarquable en ce qu'il ne dévoile que progressivement les intentions des adultes qui entourent la jeune fille, en premier lieu son père supposé et le gouverneur. Le soupçon porte aussi bien sur la fragilité des souvenirs narrés que sur la véritable nature du projet d'éducation dans lequel Théophé est enfermée, comme Agnès est enfermée dans le jardin d'Arnolphe.

Le récit oppose la jeune fille comme objet du désir et de la transaction (elle sera « livrée » au gouverneur lorsqu'elle aura atteint « l'âge qui répond au désir des hommes ») au sujet d'abord naïf (dont l'imagination s'excite aux discours qui lui présente son futur esclavage comme « la plus haute fortune ») puis finalement parvenu à la « connaissance » de sa « situation ». Privée d'éducation, elle ressent spontanément, *naturellement*, le vide que forme dans sa vie l'absence des « passions ». Dans le paragraphe conclusif, Théophé confère à son discours la dimension rhétorique d'une plaidoirie, accumulant les figures de la dénégation : « Vous voyez que le goût du plaisir n'a point eu de part à ma mauvaise fortune, et que je suis moins tombée dans le désordre que je n'y suis née. », etc.

Adoptant le ton de la confession, Théophé se révèle habitée par un vœu de sincérité absolue et propose au jugement du narrateur et du lecteur le modèle paradoxal d'une vertu qui survit à la souillure de l'esclavage et d'un cœur encore innocent malgré les épreuves.

**Texte 3 : de « Si l'on a fait... », p. 93, jusqu'à « ... que de vivacité d'esprit. », p. 94**

L'extrait 3 marque l'irruption du soupçon dans le récit, à la fois comme occurrence (« plus je lui soupçonnai d'adresse »), comme ressort narratif (Théophé a-t-elle manipulé le narrateur pour obtenir sa liberté ?) et surtout comme mode de fonctionnement du récit (en même temps que le narrateur exprime ses doutes concernant Théophé, le lecteur peut nourrir ses premiers soupçons envers l'interprétation que le narrateur lui propose, empreinte de contradiction et de vanité).

La composition du passage est saisissante par le contraste qu'elle ménage entre les deux visages de Théophé : « figure extrêmement touchante » et « femme extraordinaire » dans le premier paragraphe, elle devient « suspecte » dans le second, si bien que l'on peut lire ce second mouvement comme le réexamen du premier, chaque élément porté au crédit de Théophé dans le premier mouvement lui étant désormais imputé à charge : « le soin qu'elle avait eu de me faire remarquer plusieurs fois sa simplicité, était précisément ce qui me la rendait suspecte ». Se met en place une composition duale du récit, fondée sur l'alternance de passages descriptifs et délibératifs, le narrateur s'efforçant de déjouer le supposé piège des apparences d'un récit dont il est lui-même à l'origine.

Signe de cette obsession interprétative, on soulignera les acrobaties syntaxiques du narrateur, dont les enchevêtrements de subordinées circonstancielles semblent figurer un labyrinthe de soupçons : « Ce que je pus donc m'imaginer de plus favorable, fut qu'étant lasse du serrail, et flattée peut-être de l'espérance d'une vie plus libre, elle avoit pensé à quitter Chéribert pour changer de condition, et que dans la vue de m'inspirer quelques sentimens de tendresse, elle avoit profité du discours que je lui avois tenu, pour me prendre du côté par lequel je lui avois paru sensible. »

Aussi le lecteur se trouve-t-il face au narrateur dans la même position que ce dernier face à Théophé, redoublement de situation que l'on pourrait qualifier d'« ironique » (adjectif dont la présence dans l'extrait pour dénoncer la mauvaise foi des Grecs n'est sûrement pas fortuite). Régime narratif ironique donc, puisqu'il instaure une distance soupçonneuse à l'égard d'un récit porté par un narrateur que ses propres soupçons rendent suspect.

Sont valorisés les candidats qui ont profité des occurrences lexicales du passage pour analyser les doublets *souçonner* et *suspecter*, tous deux issus du verbe latin *susplicere* « regarder de bas en haut », à la fois dans le sens d'« admirer » et de « suspecter » : cette ambivalence n'est-elle pas également présente dans le regard porté par le narrateur sur Théophé ? L'examen étymologique du terme « ironique » issu du grec *eirōneia*, proprement « interrogation », pouvait aussi suggérer des commentaires intéressants.

**Texte 4 : de « Cependant je m'imaginai... », p. 200, jusqu'à « ... étrange dans mon humeur. », p. 201**

Dans cet épisode, le narrateur surprend Théophé avec Maria Rezati, une sicilienne compagne d'infortune chez les Turcs, double de Théophé, dont l'histoire a été contée par Théophé. Maria pense que le narrateur et Théophé s'aiment d'amour. Théophé détrompe Maria et demande son avis au narrateur.

Prevost utilise avec une ironie certaine la narration à la première personne. La narration montre bien la différence entre le je narrant et le je narré : le narrateur se réfléchit : « en faisant une réflexion sérieuse sur l'état de mon cœur », « étant convenu avec moi-même ». Cette distinction montre un héros parfaitement troublé, et un narrateur de mauvaise foi, qui euphémise l'état de trouble du personnage « j'avoue quelque confusion ». Le narrateur ne veut pas avouer l'état de son héros, mais nous nous en doutons, par l'euphémisme même.

Vient l'épisode lui-même. Il y est question d'aveu et de vérité. Il s'agit de détromper Maria. Le narrateur s'efface dans un discours direct de Théophé, qui répète ce qu'elle affirme depuis le début, et qui rend peu à peu fou le narrateur, un discours de pure morale, le « devoir », « l'obligation », « la générosité ».

Le lecteur est lui aussi plongé dans le doute. Le narrateur ne nous dit rien de la manière dont parle Théophé. Seulement un peu plus loin dans le texte par exemple, l'adverbe « adroitement » pour qualifier le discours de Théophé peut faire penser à un calcul de Théophé, et à une Théophé simplement infidèle. Peut-être même le lecteur désire-t-il pour le plaisir du récit, que Théophé soit infidèle. En tout état de cause, le narrateur utilise ici très peu la fonction de commentaire et de régulateur du sens.

Le discours du narrateur personnage est au discours indirect puis direct, accompagné d'une notation sur son « regard passionné ». Un discours qui peu à peu se défait, qui passe de la mort à la passion, de « l'admiration » à « la tendresse ».

Pour résumer, et c'était l'analyse que l'on attendait de ce texte, Prevost montre dans cet épisode toutes les capacités d'une narration à la première personne, la manière qu'à le narrateur d'être présent ou pas, et de s'effacer plus ou moins derrière son personnage, et la scène qu'il décrit.

**Texte 5 : de « Elle passa effectivement dans le cabinet... », p. 234, jusqu'à « ... j'en veux laisser le jugement. », p. 236**

Le texte 5 suit l'aveu du narrateur à Théophé de sa passion, de sa volonté de se marier avec elle, ainsi que le refus de Théophé, le désir exprimé que celui-ci reste un père et ne soit pas un amant. Elle part et le narrateur se trouve seul.

À ce moment du roman, la jalousie le saisit de plus en plus.

Le premier enjeu de cette narration à la première personne est de dire la folie du personnage, tout en demeurant dans la capacité de rester une voix crédible et audible. D'abord dans une analyse de l'intériorité du personnage, avec des mots comme « étonnement » et « confusion » à prendre dans leur sens premier de « trouble mental » (occasion d'études lexicales avec les élèves), et surtout en faisant apparaître des personnages tiers qui nous font voir le narrateur, le premier domestique et Théophé elle-même qui revient « inquiète ».

Le deuxième enjeu est de donner au lecteur à « juger » de l'état du personnage, comme il est dit à la fin de l'extrait. C'est ici que le narrateur est ambigu. « Je demeurai convaincu que le cœur de Théophé était à l'épreuve de tous les efforts des hommes ». Le narrateur dit la pensée

enfin raisonnable d'un personnage qui se remet vite de sa confusion. Pour aussitôt se décrire comme se rendant devant elle à "la force de ses exemples". Puis dans un dernier mouvement pour s'adresser directement au lecteur, en le laissant juge de la propre sincérité de cette décision.

Tout cela nous convainc d'une seule chose : l'extrême agitation en parole et en actes du personnage. Agitation d'un aller-retour dans ces décisions prises, oscillation d'une narration qui semble tantôt très assurée de ce qu'elle dit (« que de réflexions amères, et que de violentes agitations ») tantôt à la fin : qui semble hésiter, ou nous laisse hésitant (« n'ai-je point à craindre que ce ne soit de mon témoignage dont on se méfie ? »).

De cette scène nous pouvons tirer rapidement deux conclusions :

La nécessité de distinguer le protagoniste du narrateur, l'un qui commence à connaître la folie amoureuse, l'autre qui joue avec nous.

Le risque que prend la narration d'être défiée, c'est l'impossibilité qui nous est faite de conclure au sens, qui reste un simple horizon d'attente, entre folie et illusion du personnage, et mauvaise foi de Théophé.

#### **Texte 6 : de « Cependant mon cœur... », p. 254, à « ... dans la place même qu'elle avait occupée. », p. 255**

À ce moment-là, le personnage de l'amant est au comble de la jalousie, et se rend de nuit dans la chambre de Théophé, alors qu'il l'a entendue partir.

Le texte nous montre ce qu'est un être soupçonneux. Il s'agit de retrouver des vestiges, des signes : on examine les meubles, on voit une porte dérobée, on se raconte toute une histoire. "Voilà le chemin du comte, s'exclame-t-il". Peut-être peut-on y voir un double sens, car la création d'une représentation par le biais de signes est bien évidemment aussi le chemin du "conte"...

Ce soupçon est folie pour le personnage, et plaisir pour le lecteur : l'espace de la chambre devient un espace labyrinthique : va-et-vient d'un personnage qui se cogne à des passages secrets et fermés.

Enfin, nous lisons la scène la plus érotique d'un texte qui se révèle être un texte sur le fantasme. Il n'y a plus qu'à y observer "la figure du lit", dans un nouveau jeu polysémique. Plus que cela, il reconstruit l'image de Théophé, à jamais absente dans un lit avec lui, et pour toujours son obsession "rien n'était capable de me faire méconnaître ses traces".

Tout cela ne fait que renforcer l'ardeur du personnage, et un désir érotique d'autant plus fort qu'il ne peut être assouvi. Dans une sensualité exacerbée, il sent la "chaleur", et va baiser les traces de Théophé. On peut même voir dans le sommeil qui suit les baisers les effets d'un *post coitum*... Soupçons et fantasmes, plaisirs solitaires de l'illusion...

#### **4° Proposition d'axes d'études**

Trois axes d'études pouvaient donc ainsi être relevés.

##### **Premier axe au niveau du processus narratif : soupçon et énonciation**

- le jeu des points de vue
- modalisations dans la narration

Critères de précision dans l'analyse, et en particulier des distinctions entre "je-narrant" et "je narré". Mais une réflexion de l'enjeu central du roman ne pouvait se limiter à une analyse des techniques narratives du roman. La question du *comment* est liée à la question du *pourquoi*... Il s'agit de permettre aux élèves de construire un sens du texte.

## **Deuxième axe au niveau du monde de la fiction : soupçon et représentation**

- la complexité du personnage et du monde prévostien
- morale et illusion dans les passions
- un monde de signes et d'indices, un monde de représentation
- mise en valeur de la fictionnalisation du récit

## **Troisième axe au niveau du rapport avec le lecteur**

Un pacte de soupçon : désir du dévoilement, plaisir de lecture

- un texte qui ne cesse de mettre en attente le plaisir.
- le plaisir de l'attente, plaisir de fiction
- le soupçon et le fantasme, comme paradigmes de l'acte de lecture

## **5° Conseils pour les candidats**

Nous aimerions insister pour finir sur trois points qui nous semblent majeurs :

Le jury se doit de répéter d'abord qu'un professeur de lettres doit avoir une maîtrise totale de la langue française : les irrégularités et les approximations orthographiques et syntaxiques ne sont pas acceptables dans un concours de ce niveau. Les phrases complexes en particulier, doivent être mieux construites, qui permettent à la pensée de s'échafauder : savoir construire une proposition de conséquence, utiliser l'adverbe juste, sont des outils nécessaires pour des démonstrations rigoureuses et nuancées.

Deuxièmement, cette épreuve de composition est une épreuve double, qui propose à la fois une dynamique didactique et des analyses littéraires. Un moment important est la proposition par le candidat d'évaluations des élèves. Nous voulons rappeler ici qu'une proposition de dissertation est obligatoire. Cet exercice est fondamental non seulement dans la perspective du baccalauréat, mais aussi dans celle des études supérieures. Or il ne s'agit pas seulement d'énoncer un sujet (encore toutes les copies n'ont-elles pas fait cet effort minimal...). Il faut proposer de véritables pistes de correction, et montrer ainsi au jury que le candidat est lui aussi capable de construire un plan de dissertation.

Enfin le jury s'est étonné à de nombreuses reprises que beaucoup de candidats traitent d'un roman du XVIII<sup>e</sup> siècle comme un roman contemporain. L'un des rôles essentiels du professeur de lettres est de donner à ses élèves la conscience du temps long. Il faut donc qu'il sache situer toute oeuvre littéraire dans un contexte historique et générique, qu'il fasse comprendre l'évolution des formes et des mentalités, sans quoi tout se nivelle et devient insignifiant. C'est sans doute d'abord cela, la culture, donner un sens, à travers le temps.

## Rapport sur la version grecque

coordonné par Hugo Jambu

### Présentation du texte

Le texte proposé était un extrait de la tragédie *Ajax* de Sophocle (v. 1332 à 1368), dont l'action se déroule aux abords de Troie. Après la mort d'Achille, Ajax réclame de pouvoir porter les armes d'Achille, son ami ; les Atrides Agamemnon et Ménélas accordent cependant cet honneur à Ulysse. Ajax, furieux contre ce qu'il considère être une injustice, veut s'en prendre à l'armée grecque pendant la nuit, mais Athéna l'aveugle et détourne sa fureur sur le bétail. Au cours de la pièce, Ajax s'est rendu compte de son erreur et s'est suicidé : Ulysse et Agamemnon, en cette fin de pièce, débattent du sort qu'il convient de réserver à la dépouille d'Ajax.

### Échelonnement des notes

Pour cette session 2024, les notes de la version grecque s'échelonnent de 0,5 à 18,5 sur 20, avec une moyenne de 9,63 sur 20 et une médiane de 9,5 sur 20. Cet échelonnement des notes témoigne d'une bonne compréhension globale du texte, malgré l'accumulation d'erreurs légères ou d'omissions dans les copies. Le jury tient par ailleurs à souligner que tous les candidats ou presque ont pu proposer une traduction complète du texte et que la longueur du texte (244 mots hors didascalies) n'a donc pas posé *a priori* problème.

### Conseils généraux

Avant de présenter la traduction du texte de Sophocle, le jury tient à rappeler quelques conseils d'ordre général sur la version grecque, dont certains sont particulièrement valables lorsque la version proposée est un texte de théâtre.

En premier lieu, le jury tient à faire savoir aux futures candidates et aux futurs candidats qu'il a conscience que certains d'entre eux n'ont pas toujours l'occasion d'enseigner la langue grecque à leurs élèves et il sait que ces circonstances génèrent chez certains une appréhension qui les amène à se détourner de la version grecque au profit de la version latine. Si le jury tient à rappeler qu'une certaine fréquentation de la langue grecque est attendue de la part de tous les candidats de l'agrégation interne de lettres classiques, il souhaite aussi mettre en évidence que celles et ceux qui choisissent la version grecque ne sont pas moins bien évalués que ceux qui choisissent la version latine et invite les futurs préparateurs à avoir d'autant moins d'appréhension à faire ce choix qu'ils auront goûté de nouveau aux plaisirs de la langue grecque dans le cadre de leur préparation.

Le jury tient ensuite à rappeler que l'exercice de la version suppose une dynamique de lecture qui alterne des phases de réflexion sur la cohérence des syntagmes au sein d'une phrase d'une part et sur la cohérence des phrases entre elles d'autre part. Cette dynamique de lecture est particulièrement importante dans le cadre d'un texte de théâtre : les personnages se répondent et reprennent, explicitement ou implicitement, les propos qui viennent d'être tenus par leur interlocuteur pour réagir à ces derniers. Il en résulte que les répliques des personnages ne peuvent être véritablement comprises si on ne cherche pas à suivre le fil du dialogue entre les personnages et si on ne s'interroge pas sur les enjeux de cet enchaînement.

Le jury tient également à rappeler que la langue grecque en général, et la langue mobilisée par les auteurs dramatiques en particulier, comporte de nombreux « petits mots » : interjections, adverbes, particules, etc. Il convient dans tous les cas de comprendre leur usage dans le contexte et de rendre compte, dans sa traduction, du sens ou de la nuance qu'ils

donnent au texte (ils peuvent en effet révéler d'un personnage son étonnement, son agacement, sa crainte, sa colère, sa volonté de raisonner logiquement...). Le jury invite également les futures candidates et les futurs candidats à se prémunir de certains automatismes qui parfois font obstacle à la compréhension du texte : γάρ, par exemple, ne se traduit pas dans tous les cas par « car » ou « en effet », notamment dans le cadre d'un texte de théâtre (l'article du Bailly est assez précis à ce sujet). C'est là encore l'alternance entre une dynamique de lecture de détail et une dynamique de lecture en surplomb qui doit permettre de s'interroger sur ce que l'auteur a voulu faire passer dans le contexte. On pourra par ailleurs se reporter aux chapitres consacrés aux particules dans les grammaires ou syntaxes grecques pour mieux les connaître, en maîtriser le sens, et s'épargner le cas échéant une recherche fastidieuse et chronophage dans le dictionnaire.

Le jury rappelle en outre que la langue grecque est une langue qui est caractérisée par la présence de différents signes diacritiques (esprits, accents, lettres souscrites...). Il invite en conséquence les candidates et les candidats à faire preuve de vigilance à la lecture du texte grec pour ne pas confondre une forme avec une autre, *a fortiori* dans le cadre d'un texte de théâtre où les confusions peuvent être nombreuses (par exemple : confusion entre des articles, des pronoms et des particules ; confusion entre des formes conjuguées d'un même verbe...).

Le jury souhaite enfin inviter les candidats à faire preuve d'esprit critique en toutes circonstances : quand on découvre qu'une phrase ou partie de phrase de la version grecque est traduite dans le dictionnaire, il ne convient pas d'en recopier la traduction sans s'interroger sur le bien-fondé de cette traduction ou sans se demander si elle n'est pas lacunaire. C'est cette capacité à envisager par soi-même les textes antiques et leur traduction que le jury attend, parce qu'elle fonde le rapport vivant et personnel que le professeur doit avoir avec la langue grecque et qui lui est nécessaire pour en faire goûter la saveur à ses élèves.

Enfin, on peut rappeler que l'exercice de la version grecque, *a fortiori* lorsqu'il s'agit d'un texte de théâtre, doit trouver un équilibre dans les choix à opérer : si la traduction proposée ne peut avoir la liberté (et donc l'élégance) d'une traduction à publier, elle ne doit pas en revanche s'en tenir à un mot à mot incongru : ce dernier permettrait certes au jury de saisir la démarche grammaticale de la candidate ou du candidat, mais il ferait perdre au texte toute sa saveur.

### Proposition de traduction (par fragments)

ΟΔΥΣΣΕΥΣ

Ἄκουέ νυν. Τὸν ἄνδρα τόνδε πρὸς θεῶν  
μὴ τλήῃς ἄθαπτον ὧδ' ἀναλήτῳ βαλεῖν·

ULYSSE

Écoute donc. Cet homme-là, je t'en prie au nom des dieux, n'aie pas la cruauté de le jeter sans sépulture, ainsi, sans humanité !

La particule enclitique νυν a été confondue par plusieurs candidats avec l'adverbe de temps νῦν (qui lui possède un accent circonflexe). Cette particule vient ici renforcer l'emploi de l'impératif ἄκουε et peut se traduire en français par la combinaison de l'impératif et de l'adverbe « donc ».

Le terme τόνδε a parfois été omis : il est pourtant important dans le contexte puisqu'il s'agit pour Ulysse de ramener l'attention d'Agamemnon (et des spectateurs) au corps d'Ajax qui gît à côté d'eux. Cette volonté d'insistance se traduit également par l'usage de ὧδε qui lui aussi a parfois été omis.

Le groupe prépositionnel πρὸς θεῶν a été l'objet parfois de contresens : il s'agit d'une formule fréquente dans les textes grecs pour invoquer les dieux (πρὸς + génitif).

La forme verbale τλήῃς (subjonctif aoriste actif du verbe τλάω) accompagnée de la négation μὴ a généralement été bien comprise par les candidats comme l'expression de la

défense (expression de la défense : μή + subjonctif aoriste), même si certains d'entre eux ont pu faire des erreurs sur le sens du verbe.

La traduction par les candidats du terme βαλεῖν a donné lieu parfois à un affaiblissement de sens : les candidats ont bien compris qu'Ulysse invitait Agamemnon à ne pas laisser Ajax sans sépulture mais le caractère visuel et saisissant du verbe βαλεῖν n'a pas toujours été maintenu. Il eût été plus opportun de conserver le sens de « jeter » dans ce contexte, d'autant qu'Ulysse cherche à faire réagir son interlocuteur, comme en témoigne également l'emploi des termes ἄθαρπτον et ἀναλήγτως, qui tous deux commencent par un préfixe privatif qui place d'emblée Agamemnon dans la position de celui qui va à l'encontre des usages attendus (les candidats qui ont réussi à rendre cette insistance des préfixes ont pu être valorisés).

μηδ' ἢ βία σε μηδαμῶς νικησάτω  
τοσόνδε μισεῖν ὥστε τὴν δίκην πατεῖν.

Ne laisse en aucun cas la violence triompher de toi en t'amenant à un tel degré de haine que tu en viennes à fouler la justice au pied.

Les candidats ont rencontré plusieurs difficultés sur cette partie de phrase, qu'il n'était effectivement pas aisé de rendre en français.

La principale difficulté que les candidats ont rencontrée tient au fait, paradoxalement, qu'une partie de cette phrase était traduite dans le dictionnaire Bailly ainsi « maîtrise toi, ne te laisse pas emporter si loin par la haine » (Bailly, article νικάω-ῶ, §II.2) : or cette traduction apparaît lacunaire et erronée.

En premier lieu, en effet, le terme μηδαμῶς n'est pas intégré dans la traduction de Bailly : certains candidats ont donc oublié de traduire l'adverbe, ce qui a engendré une omission.

Ensuite la traduction par deux verbes à l'impératif juxtaposés (« maîtrise toi » et « ne te laisse pas ») ne correspond pas au texte qui, d'une part, ne fait pas d'Agamemnon un sujet mais un objet (« σε ») et, d'autre part, ne comprend qu'un seul verbe noyau (« νικησάτω », au subjonctif aoriste avec μηδέ pour exprimer la défense).

Enfin cette traduction a pu prêter à confusion, le terme τοσόνδε n'étant pas perçu par les candidats dans sa structure corrélatrice avec ὥστε. Il en résulte que certains candidats ont cherché à mettre sur le même plan en les coordonnant les infinitifs μισεῖν et πατεῖν, alors qu'il y a là une syntaxe de la subordination (τοσόνδε... ὥστε).

Le jury a choisi de minorer les erreurs consécutives à cet emploi non éclairé du dictionnaire, mais espère que les futurs candidats retiendront que l'on ne peut lui faire aveuglément confiance, en tout cas lorsque des passages d'une certaine longueur sont traduits.

Κάμοι γὰρ ἦν ποθ' οὗτος ἔχθιστος στρατοῦ,  
ἐξ οὗ 'κράτησα τῶν Ἀχιλλείων ὀπλων·

Oui, moi aussi je voyais jadis en ce misérable mon pire ennemi au sein de notre armée, depuis que je m'étais rendu maître des armes d'Achille.

Le terme κάμοι a parfois été mal traduit par omission, l'importance du καὶ contenu dans la crase ayant été minimisée par les candidats. Il s'agit bien ici de comprendre qu'Ulysse se range d'abord en apparence du côté d'Agamemnon pour créer les conditions d'une écoute favorable : il convient dès lors de traduire le καὶ avec le sens de « aussi » (« moi aussi »).

Le γάρ, comme souvent dans un contexte de dialogue, vient ici confirmer une position ou conforter une affirmation implicitement contenue dans ce qui vient d'être dit : il ne s'agit pas pour Ulysse ici d'engager une démonstration mais de confirmer la position qu'il vient de prendre face à Agamemnon en l'invitant à ne pas mal agir, tout en préservant le lien qu'ils peuvent avoir (exprimé par le biais de κάμοι). On peut dès lors le traduire, comme souvent par

un « Oui » initial, qui vient en français renforcer par anticipation la position que l'on souhaite affirmer.

Ce souhait de maintenir un lien avec Agamemnon amène par ailleurs Ulysse, habilement, à employer dans un premier temps un pronom démonstratif dépréciatif au sujet d'Ajax : οὔτος. Cette valeur dépréciative du pronom n'a pas toujours été identifiée ou rendue par les candidats, ce qui a pu générer des erreurs.

L'organisation de la phrase a en outre été parfois mal interprétée par les candidats. Il fallait voir dans οὔτος le sujet de ἦν, et dans ἔχθιστος στρατοῦ un attribut du sujet. L'adjectif ἔχθιστος est ici un adjectif superlatif relatif (superlatif irrégulier de l'adjectif ἐχθρός) et l'article qui devrait le précéder est ici absent parce que ἔχθιστος est en position d'attribut du sujet ; στρατοῦ doit être interprété, pour sa part, comme le complément de ce superlatif relatif. L'adverbe enclitique ποτε (« un jour », « jadis ») a quant à lui parfois été oublié : il vient pourtant signaler, dans la démarche d'Ulysse, que deux temporalités s'opposent, celle d'hier et celle d'aujourd'hui.

La proposition relative introduite par ἐξ οὗ a été quelquefois mal identifiée par les candidats : il s'agit ici d'une proposition relative circonstancielle avec un sens temporel (« depuis que »). Une fois cette compréhension assurée, la suite de la phrase ne posait pas de difficultés grammaticales majeures puisque le dictionnaire signalait que le verbe κρατέω-ῶ (aoriste κράτησα) admet un complément au génitif (Bailly, article κρατέω-ῶ, §III.1). On pouvait en outre attendre des candidats qu'ils connaissent l'histoire des armes d'Achille et qu'ils s'appuient sur cette référence culturelle pour conforter leur traduction.

ἀλλ' αὐτὸν ἔμπας ὄντ' ἐγὼ τοιόνδ' ἐμοὶ  
οὐκ ἀντατιμάσαιμ' ἄν, ὥστε μὴ λέγειν  
ἔν' ἄνδρ' ἰδεῖν ἄριστον Ἀργείων, ὅσοι  
Τροίαν ἀφικόμεσθα, πλὴν Ἀχιλλέως.

Pour autant, malgré ce comportement à mon égard, je ne saurais, quant à moi, lui rendre mépris pour mépris au point de refuser de dire que j'ai vu en lui le plus brave des Argiens, de nous tous qui sommes venus à Troie, Achille excepté.

Ce passage a posé de nombreuses difficultés aux candidats.

Il convenait tout d'abord de bien traduire le sujet de la phrase, ἐγὼ, en voyant dans cette insistance la marque de la stratégie d'Ulysse : si ce dernier prend tout d'abord le temps de rappeler à Agamemnon qu'il partageait auparavant son avis (« Κάμοι γὰρ ἦν ποθ' οὔτος ἔχθιστος στρατοῦ »), c'est pour mieux marquer désormais sa différence avec lui : « ἀλλ' ἔμπας ἐγὼ οὐκ ἀντατιμάσαιμ' ἄν αὐτὸν » (« pour autant, je ne saurais, quant à moi, lui rendre mépris pour mépris »). L'emploi de l'optatif ἀντατιμάσαιμι avec ἄν vient ici marquer un potentiel qui, nié par la négation οὐκ, renforce l'idée qu'une position de mépris semble inimaginable à Ulysse.

Une fois cette proposition principale établie, il fallait comprendre que le terme αὐτόν, qui est le complément de ἀντατιμάσαιμι et qui se rapporte à Ajax, est accompagné d'une tournure participiale à valeur adversative qui vient apporter de nouvelles précisions sur ce dernier : « ὄντ' τοιόνδ' ἐμοί ». Complété par ἐμοί, l'adjectif démonstratif τοιόνδε est placé en position d'attribut de αὐτόν après ὄντα et renseigne sur les dispositions d'Ajax vis-à-vis d'Ulysse.

Cette proposition principale est suivie d'une proposition subordonnée circonstancielle consécutive introduite par ὥστε qui exprime une conséquence logique (identifiable par la présence de la négation μὴ). Le verbe noyau de cette proposition subordonnée est le verbe λέγειν (μὴ λέγειν : « ne pas dire », d'où « refuser de dire »), qui est complété par le verbe ἰδεῖν avec αὐτόν sous-entendu (au sens de « voir en quelqu'un », « reconnaître en quelqu'un »). L'expression « ἔν' ἄνδρ' ἄριστον Ἀργείων » a posé des difficultés à la plupart des candidats : il s'agit ici de voir dans la formulation ἔν' ἄνδρα l'expression d'un renforcement du superlatif

relatif ἄριστον (Bailly, article εἶς, μία, ἓν, §III.2 ; voir aussi *Syntaxe grecque* de M. Bizos), dont le complément se trouve être Ἀργείων (« le plus brave des Argiens »).

Cette proposition subordonnée consécutive est suivie d'une proposition subordonnée relative introduite par ὅσοι. L'antécédent de ce pronom relatif est Ἀργείων mais les candidats devaient prêter attention au fait que le verbe de cette proposition subordonnée relative est conjugué à la première personne du pluriel : il fallait donc en conclure que ὅσοι prenait ici le sens de « nous tous qui ». Certains candidats n'ont pas rendu le caractère globalisant de ὅσοι (« nous tous »), ce qui a pu être pénalisé.

Quelques erreurs ont été commises sur le sens d'ἀφικόμεσθα : il fallait ici comprendre que la scène se situe aux abords de Troie et que les Argiens n'en sont pas encore revenus.

Enfin l'expression πλὴν Ἀχιλλέως (« excepté Achille ») venait apporter un contrepoint au superlatif ἔν' ἄνδρ' ἄριστον Ἀργείων et non au déplacement des Argiens à Troie.

Ὅστ' οὐκ ἂν ἐνδίκως γ' ἀτιμάζοιτό σοι  
οὐ γάρ τι τοῦτον, ἀλλὰ τοὺς θεῶν νόμους  
φθείροις ἄν. Ἄνδρα δ' οὐ δίκαιον, εἰ θάνοι,  
βλάπτειν τὸν ἐσθλόν, οὐδ' ἔαν μισῶν κυρῆς.

Aussi ne serait-il vraiment pas juste qu'il soit privé par toi des honneurs funèbres : ce ne serait pas cet homme-là, mais les lois des dieux, en quelque sorte, que tu ruinerais. Oui, il n'est pas juste de faire du tort à un homme qui est brave s'il est mort, même si tu nourris pour lui de la haine.

Le terme ὥστε s'inscrit ici dans la suite du propos d'Ulysse : sans proposition antérieure exprimée, la conjonction de subordination introduit ici une forme de conclusion dans l'argumentation du personnage (« C'est pourquoi », « Aussi »).

L'emploi de l'optatif présent passif οὐκ ἀτιμάζοιτο avec ἄν exprime le potentiel et il admet ici un complément d'agent au datif, σοι (la formulation au passif vient ici adoucir la condamnation morale qu'Ulysse fait du souhait d'Agamemnon de priver Ajax des honneurs funèbres).

L'adverbe ἐνδίκως, dont l'emploi prédicatif est renforcé par la particule γε, peut toutefois être perçu comme le noyau sémantique de la phrase, ce qui peut être rendu dans la traduction avec un déplacement du potentiel sur l'idée de justice (« il ne serait vraiment pas juste que »).

Le verbe ἀτιμάζοιτο, avec son préfixe privatif, fait suite aux termes ἄθαρτον et ἀναλήγτως du début de la version et les traductions qui parvenaient à garder ce lien ont pu être valorisées. Il était en outre important d'être vigilant à la traduction exacte du verbe : il fallait garder l'idée d'honneur (on ne pouvait traduire le verbe par une expression désignant simplement « enterrer » ou « donner une sépulture ») mais ajuster cette idée au contexte (« priver d'honneurs funèbres »).

Ulysse justifie ensuite la position qu'il vient d'adopter face à Agamemnon. Introduite par γάρ, cette justification s'articule autour d'un nouveau verbe à l'optatif avec ἄν (« φθείροις ἄν ») qui admet deux compléments, mis en balance et coordonnés par ἀλλά : le pronom démonstratif τοῦτον d'une part et le groupe nominal τοὺς θεῶν νόμους d'autre part.

L'accusatif τι, qui a parfois été omis ou mal compris par les candidats, est ici employé adverbialement. Le jury a pu admettre plusieurs interprétations de la présence de cet adverbe : soit on considère qu'il vient renforcer la négation (« ce n'est en aucune manière cet homme-là que tu ruinerais »), soit on considère au contraire qu'il vient adoucir un propos qui pourrait être mal reçu de la part d'Agamemnon (« ce ne serait pas cet homme-là, en quelque sorte, que tu ruinerais »). Il est par ailleurs possible de considérer qu'Ulysse joue sur cette ambiguïté, entre insistance et ménagement de son interlocuteur.

La phrase suivante, qui vient conclure la réplique d'Ulysse, se présente comme un aphorisme : la tournure impersonnelle οὐ δίκαιον (sous-entendu « ἐστὶ ») introduit une

proposition infinitive dont le verbe à l'infinitif est βλέπειν. L'identification du sujet et du complément de βλέπειν pouvait être discutée et le jury a accepté toute construction grammaticalement correcte : certains ont en effet pu considérer que ἄνδρα était le sujet de βλέπειν et τὸν ἔσθλόν son complément ; d'autres que τὸν ἔσθλόν était le sujet de βλέπειν et ἄνδρα son complément ; d'autres encore ont admis que βλέπειν n'avait pas de sujet exprimé et que ἄνδρα τὸν ἔσθλόν était son complément. La traduction proposée ici fait de ἄνδρα τὸν ἔσθλόν le complément de βλέπειν, avec l'idée que l'ajout final et retardé de τὸν ἔσθλόν constitue une forme d'hyperbate qui marque l'insistance d'Ulysse, désireux d'emporter l'adhésion d'Agamemnon.

Cette proposition infinitive comprend deux propositions subordonnées circonstancielles. La première, avec un verbe à l'optatif introduit par εἰ (εἰ θάνοι), exprime le potentiel et a pour sujet implicite le complément de βλέπειν. La seconde, avec un verbe au subjonctif introduit par οὐδ' ἐὰν (οὐδ' ἐὰν μισῶν κυρῆς), exprime l'éventuel et marque une dernière insistance dans le plaidoyer d'Ulysse. La présence de la deuxième personne du singulier peut être ici diversement interprétée : soit on considère que cette deuxième personne du singulier a une valeur universelle indéfinie qui fait suite à la formule aphoristique du début de la phrase (« même si on nourrit pour lui de la haine ») ; soit on considère que cette deuxième personne du singulier vient au contraire interpellé de manière plus personnelle et plus directe Agamemnon dans un mouvement final (introduisant par là-même une forme d'anacoluthé dans la phrase). C'est cette seconde option que choisit la traduction proposée.

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ

Σὺ ταῦτ', Ὀδυσσεῦ, τοῦδ' ὑπερμαχεῖς ἐμοί ;

ΟΔ. Ἔγωγ' ἐμίσουν δ', ἠνίκ' ἦν μισεῖν καλόν.

ΑΓΑΜΕΜΝΩΝ

Toi, Ulysse, c'est pour cet homme-là que tu combats ainsi contre moi ?

UL. Oui : je le haïssais, quand il était bon de le haïr.

Le verbe au présent ὑπερμαχεῖς (« prendre la défense de ») se construit ici avec un accusatif pour désigner ce qu'on met en œuvre pour se défendre (ταῦτα), d'un génitif pour désigner la personne qu'on cherche à défendre (τοῦδε) et d'un datif pour désigner la personne contre qui on s'oppose (ἐμοί). On pouvait rendre le pronom grec ταῦτα par un adverbe en français (« ainsi »).

Les candidats ont par ailleurs pu constater que la première réplique d'Agamemnon était traduite dans le dictionnaire Bailly : « est-ce toi qui oses prendre ainsi sa défense contre moi ? » (Bailly, article ὑπερμαχέω-ῶ). Cette traduction, quoi que moins problématique que celle signalée précédemment, pouvait occasionner quelques difficultés : d'une part parce qu'elle tend à faire oublier l'importance du pronom σύ, en début de vers (et qui s'oppose à ἐμοί en fin de vers) ; d'autre part parce que la valeur théâtrale de τοῦδ' se trouve minimisée (Agamemnon rebondit en effet sur le τὸν ἄνδρα τόνδε employé par Ulysse au début du passage). Enfin l'idée d'audace présente dans la traduction (« tu oses ») a été reprise telle quelle par les candidats sans être interrogée : si l'on peut effectivement considérer comme Bailly que le présent marque ici non seulement une action actuelle mais aussi un effort, une volonté d'agir (c'est une des valeurs possibles du présent), ce n'est pas la seule interprétation possible (*a fortiori* dans le cadre d'un dialogue). Le jury a en conséquence choisi de valoriser toute proposition originale et correcte pour traduire ταῦτα τοῦδ' ὑπερμαχεῖς ἐμοί.

La réponse d'Ulysse commence par une insistance sur le pronom ἔγωγε qu'il convenait de rendre dans la traduction. Il fallait ensuite garder la cohérence lexicale autour du verbe μισεῖν (« haïr »), avec ἐμίσουν à l'imparfait et οὐδ' ἐὰν μισῶν κυρῆς qui concluait la longue réplique d'Ulysse.

La conjonction de subordination ἤνικα a parfois été mal comprise en contexte : elle n'a pas le sens de « à chaque fois » puisqu'il n'y a pas ici d'action répétée mais une trame temporelle continue soulignée par l'imparfait de ἐμίσouv.

L'adjectif καλόν a pu enfin poser des difficultés dans la traduction, même s'il a été compris dans l'ensemble : dans la traduction proposée, le terme de « bon » cherche à rendre la « beauté morale » induite par le mot grec.

- ΑΓ. Οὐ γὰρ θανόντι καὶ προσεμβῆναί σε χρή ;  
ΟΔ. Μὴ χαῖρ', Ἀτρείδη, κέρδεσιν τοῖς μὴ καλοῖς.  
ΑΓ. Ne faudrait-il pas donc, maintenant qu'il est mort, l'écraser plus encore ?  
UL. Cesse de prendre plaisir, fils d'Atrée, à des avantages indignes.

La première interrogation d'Agamemnon se structure autour du verbe impersonnel χρή suivi d'une proposition infinitive dont le sujet est σε, dont le verbe est προσεμβῆναί et dont le complément au datif est sous-entendu : le participe θανόντι, qui ne possède pas d'article, ne peut en effet être considéré comme le complément de προσεμβῆναί (il est en revanche apposé au complément au datif sous-entendu).

Dans l'enchaînement des répliques, la traduction de γάρ par « car » ou « en effet » ne peut faire sens : il fallait ici comprendre que cette particule souligne ici les conclusions que l'on peut tirer de la situation (comme souvent dans le cadre de phrases interrogatives).

Le terme καί a souvent été omis ou mal compris par les candidats : il n'est pas ici employé en conjonction de coordination mais comme un adverbe d'insistance qui porte sur προσεμβῆναί.

La réponse d'Ulysse commence par un impératif au présent (avec négation μή), dont la valeur aspectuelle a rarement été perçue par les candidats : le présent peut insister ici sur le processus en cours (« cesse de prendre plaisir » plutôt que « ne prends pas plaisir ») et vient rappeler à Agamemnon (et aux spectateurs) que son caractère l'a déjà amené à des erreurs semblables (on peut penser par exemple à la manière dont Agamemnon s'est emparé de Briséis, qui devait revenir à Achille).

Le groupe nominal κέρδεσιν τοῖς μὴ καλοῖς constitue le complément de μὴ χαῖρ' et il était opportun que les candidats garantissent la cohérence lexicale autour de καλός entre μισεῖν καλόν et κέρδεσιν τοῖς μὴ καλοῖς, d'autant plus que l'adjectif vient clore chacun des deux vers prononcés par Ulysse. Certains candidats ont par ailleurs commis un léger faux-sens sur κέρδεσιν. Même si Ulysse peut faire indirectement référence à l'épisode de Briséis, on ne peut ici considérer qu'Agamemnon fait à proprement parler un « gain » lorsqu'il veut fouler au pied la dépouille d'Ajax : il convenait donc de donner à κέρδεσιν le sens d'« avantages ».

- ΑΓ. Τόν τοι τύραννον εὐσεβεῖν οὐ ῥάδιον.  
ΟΔ. Ἄλλ' εὖ λέγουσι τοῖς φίλοις τιμὰς νέμειν.  
ΑΓ. Pour un tyran, vraiment, ce n'est pas facile d'honorer la piété...  
UL. ... mais facile de faire honneur à ses amis, quand ils parlent comme il faut.

Ces deux vers ont causé de grandes difficultés à la majorité des candidats : afin d'en comprendre la structure et le sens, il convenait d'être particulièrement attentif à l'enchaînement des répliques.

La réplique d'Agamemnon repose sur la tournure impersonnelle οὐ ῥάδιον (avec ἐστί sous-entendu), complétée par une proposition infinitive dont le sujet est τόν τύραννον et le verbe à l'infinitif εὐσεβεῖν. S'il est grammaticalement possible de faire de τόν τύραννον le complément d'objet direct de εὐσεβεῖν, il n'en reste pas moins que la compréhension globale du texte aurait dû alerter les candidats : tout l'enjeu du plaidoyer d'Ulysse puis du débat entre

Ulysse et Agamemnon, c'est de faire en sorte qu'Agamemnon agisse selon la piété qui est attendue dans ces circonstances et accepte qu'Ajax soit enterré avec les honneurs funèbres. Même s'il n'est pas au sens strict un « tyran », c'est bien sa position de gouvernant qu'il évoque indirectement par cet aphorisme : la particule τοι (qui a parfois été omise par les candidats) vient insister sur le caractère sentencieux de la réplique mais signale aussi peut-être qu'il se sent personnellement concerné par cette sentence.

La réponse d'Ulysse s'inscrit en rebond de celle d'Agamemnon. Comme il est fréquent dans le cadre d'un échange avec stichomythie, la réponse reprend implicitement la construction grammaticale de la réplique précédente, ce que signale l'emploi initial de ἀλλά : il fallait donc admettre une tournure impersonnelle ῥάδιον ἐστί sous-entendu (qui construit ainsi une opposition entre οὐ ῥάδιον ἐστί d'une part et ἀλλὰ ῥάδιον ἐστί d'autre part), complétée par une proposition infinitive dont le sujet τὸν τύραννον était également sous-entendu, dont le verbe à l'infinitif était νέμειν et dont les compléments étaient d'une part τιμάς et d'autre part τοῖς φίλοις.

L'expression εὖ λέγουσι a été mal interprétée par de nombreux candidats : il ne s'agissait pas ici de la 3<sup>e</sup> personne du pluriel du présent actif de l'indicatif du verbe λέγω, mais du participe présent actif masculin pluriel au datif de ce verbe. Ce participe est apposé au groupe nominal τοῖς φίλοις et il peut prendre dans le contexte une valeur temporelle ou hypothétique.

Le sens de l'expression εὖ λέγω a également posé des difficultés aux candidats. En réalité, Ulysse critique ici la facilité avec laquelle les tyrans récompensent ceux qui savent parler comme il faut, c'est-à-dire qui savent dire du bien d'eux (aucun complément n'est associé à εὖ λέγω mais on doit comprendre du contexte que la figure du tyran fait office de complément sous-entendu).

On peut noter enfin que la prise en compte du jeu sur les préfixes entre εὐσεβεῖν et εὖ λέγουσι, même s'il n'est pas rendu dans la traduction proposée, pouvait être valorisée dans l'évaluation des candidats.

ΑΓ. Κλύειν τὸν ἐσθλὸν ἄνδρα χρῆ τῶν ἐν τέλει.

ΟΔ. Παῦσαι· κρατεῖς τοι τῶν φίλων νικώμενος.

ΑΓ. L'obéissance : voilà ce que le brave doit à ceux qui sont haut placés !

UL. Un instant ! En te laissant vaincre, tu es pour sûr au-dessus de tes amis !

Agamemnon répond à Ulysse par une tournure impersonnelle d'obligation (χρή) suivie d'une proposition infinitive dont le sujet est τὸν ἐσθλὸν ἄνδρα, dont le verbe est κλύειν et dont le complément est τῶν ἐν τέλει. Le verbe κλύω fait partie des verbes qui renvoient à une opération des sens et qui se contruisent avec un complément au génitif : il n'y avait donc pas lieu de faire de τὸν ἐσθλὸν ἄνδρα le complément de κλύειν, même si ce dernier prend ici le sens d'« obéir » dans le contexte d'un débat qui porte sur ce qui doit faire autorité (à savoir les lois divines ou le pouvoir politique du tyran).

L'expression τῶν ἐν τέλει a parfois été mal comprise par les candidats : la formule idiomatique οἱ ἐν τέλει désignent « ceux qui détiennent un plein pouvoir, les hautes autorités, la magistrature, les personnages haut placés » (Bailly, article τέλος, εὐς-ους (τὸ) §VII).

Ulysse répond à Agamemnon en employant un impératif aoriste (Παῦσαι) qui vise à modérer son possible emportement. La suite de la phrase a occasionné des erreurs chez certains candidats : le groupe nominal τῶν φίλων est ici le complément du verbe κρατεῖς (les verbes qui expriment la supériorité ou le pouvoir sur quelqu'un se construisent généralement avec un complément au génitif) et, en l'absence de la préposition ὑπό, il ne peut être pris pour le complément d'agent du participe présent passif νικώμενος.

ΑΓ. Μέμνησ' ὁποίῳ φωτὶ τὴν χάριν δίδως.

ΟΔ. Ὅδ' ἐχθρὸς ἀνὴρ, ἀλλὰ γενναῖός ποτ' ἦν.

AG. Garde en mémoire à quel genre d'homme tu rends hommage !  
UL. Cet homme était mon ennemi, mais c'était une âme noble jadis.

Le forme « μέμνησ' » qui ouvre la réplique d'Agamemnon devait être identifiée comme l'impératif moyen au parfait de la 2<sup>e</sup> personne du singulier de μιμήσκω (moyen parfait : μέμνημαι ; impératif moyen parfait 2<sup>e</sup> personne du singulier : μέμνησο). La valeur aspectuelle du parfait insiste ici sur la valeur résultative et définitive de l'action : non pas uniquement « se souvenir » mais « garder en mémoire ».

Ce verbe à l'impératif est suivi d'une proposition subordonnée complétive qui exprime une interrogation indirecte : ὅποιώ φωτὶ τὴν χάριν δίδως. Cette proposition est introduite par l'adjectif interrogatif ὅποιώ au datif et par le nom φωτὶ au datif qui lui est associé. Des erreurs d'identification ont pu être commises sur φωτὶ : φωτὶ ne désigne pas ici « la lumière » (nominatif φῶς) mais « l'homme », « l'être humain » (nominatif φῶς). Le terme ὅποιώ, quant à lui, a donné lieu à de nombreuses erreurs et les candidats qui ont rendu correctement le sens de cet interrogatif (« quel genre d'homme ») ont pu être valorisés.

Le verbe conjugué de cette proposition subordonnée est le verbe δίδως, 2<sup>e</sup> personne du singulier du présent de l'indicatif de δίδωμι. L'expression τὴν χάριν δίδως a été l'objet de certains faux-sens : il ne s'agit pas ici d'avoir de la reconnaissance mais de rendre hommage, dans un contexte funèbre.

La réponse d'Ulysse proposait un balancement entre deux propositions indépendantes coordonnées par ἀλλά et qui possédaient le même sujet : ὄδ' ἀνὴρ. Il convenait ici de repérer dans ἀνὴρ la crase pour « ὁ ἀνὴρ » et qui permettait d'identifier le groupe nominal sujet. Ce sujet admettait deux attributs du sujet qui s'opposaient sémantiquement : ἐχθρός d'une part et γενναῖος d'autre part. La traduction de l'adjectif γενναῖος pouvait poser problème dans le contexte : il fallait sans doute considérer ici qu'Ulysse rappelait dans son argumentation la valeur guerrière d'Ajax plus que son appartenance à la noblesse et il était dès lors opportun de lever l'ambiguïté du terme « noble » dans la traduction.

L'adverbe de temps ποτε ne devait, quant à lui, pas être omis dans la traduction.

ΑΓ. Τί ποτε ποιήσεις ; ἐχθρὸν ᾧδ' αἰδῆ νέκυν ;

ΟΔ. Νικᾶ γὰρ ἀρετὴ με τῆς ἐχθρας πολὺ.

AG. Que vas-tu donc faire ? As-tu tant de respect pour le cadavre d'un ennemi ?

UL. C'est que la bravoure l'emporte pour moi de beaucoup sur l'hostilité.

Agamemnon rebondit sur les propos d'Ulysse et lui adresse deux phrases interrogatives. Dans la première, au futur de l'indicatif, on peut noter que ποτε ne prend pas un sens temporel comme dans la phrase précédente : avec le pronom interrogatif τί, il marque l'impatience et l'agacement du personnage. Dans la seconde interrogation, il convenait d'identifier tout d'abord αἰδῆ comme le présent de l'indicatif moyen à la 2<sup>e</sup> personne du singulier du verbe αἰδέομαι-οὔμαι (avec le sens ici de « respecter »), puis d'identifier le groupe nominal ἐχθρὸν νέκυν comme le complément du verbe αἰδῆ (l'adverbe ᾧδ' marquant quant à lui une insistance qui porte sur le verbe).

Le verbe νικᾶ, présent dans la réponse d'Ulysse à Agamemnon, admet une double construction, avec l'accusatif με d'une part et le génitif τῆς ἐχθρας d'autre part (double construction signalée dans le dictionnaire Lidell-Scott-Jones). On pouvait considérer la réponse d'Ulysse comme une position générale (« la bravoure l'emporte pour moi de beaucoup sur l'hostilité ») ou l'attacher plus étroitement à Ajax (« sa bravoure l'emporte de beaucoup sur son hostilité ») : différentes traductions ont été acceptées par le jury dès lors qu'elles étaient grammaticalement correctes.

ΑΓ. Τοιοῖδε μέντοι φῶτες ἐμπληκτοὶ βροτῶν.

ΟΔ. Ἡ κάρτα πολλοὶ νῦν φίλοι καὶ θίς πικροί.

ΑΓ. Mais dans le monde des mortels, des êtres comme cela sont instables !

UL. C'est bien vrai : beaucoup qui sont pour l'heure des amis sont ensuite odieux.

La particule μέντοι employée par Agamemnon dans sa réponse ne marque pas ici une forme d'acquiescement mais au contraire une ferme opposition et appuie le propos du personnage. Pour traduire correctement la phrase, il convenait de sous-entendre un verbe εἰσί dont le sujet était τοιοῖδε φῶτες (« des êtres comme cela »). L'adjectif démonstratif τοιοῖδε reprend implicitement l'idée contenue dans la phrase précédente d'Ulysse, à savoir l'idée d'hommes dont les qualités peuvent être diversement appréciées selon les situations.

La signification de l'adjectif ἔμπληκτοι, ici en position d'attribut du sujet, est complexe et le dictionnaire Bailly propose comme sens « frappé de stupeur », « d'ou̇ hēbété, stupide » (Bailly, article ἔμπληκτος, ος, ον, §1) et « inconstant, léger », « en délire » (Bailly, article ἔμπληκτος, ος, ον, §2). Si l'idée d'inconstance est appuyée par la phrase suivante (notamment avec le καὶ θίς), il est également possible d'y voir une allusion au début de la pièce de Sophocle : le terme ἔμπληκτοι, qui est un dérivé du verbe ἐμπλήσσω (« frapper dans »), peut renvoyer ici au délire qui a frappé Ajax pendant la nuit et qui l'a amené à s'en prendre au bétail (délire causé par la déesse Athéna). Il y a donc une double lecture du terme qu'il est difficile de rendre en français : pour Agamemnon le terme ἔμπληκτοι renvoie au caractère intrinsèque de ce type de personne (souligné par le τοιοῖδε), tandis que pour le public le terme ἔμπληκτοι peut renvoyer à une attitude dont les causes sont extérieures. L'adjectif qualificatif « instable » dans la traduction proposée cherche à conserver ces deux lectures. Comme la connaissance de la pièce n'était pas exigée dans le cadre de la version, le jury a admis toute traduction grammaticalement correcte qui rendait compte de l'idée d'inconstance, souvent choisie par les candidats dans leur traduction.

La réponse d'Ulysse appuie l'affirmation d'Agamemnon avec la locution adverbiale ἧ κάρτα. Elle comporte également un verbe εἰσί sous-entendu et la répartition des groupes entre le sujet (πολλοί) et les attributs (νῦν φίλοι d'une part et καὶ θίς πικροί d'autre part) a parfois été mal comprise par les candidats.

Le terme καὶ θίς avec sa crase (pour καὶ αὐθίς) a posé des difficultés à certains candidats : il vient ici s'opposer à νῦν dans un sens temporel (« ensuite »), tout en soulignant l'instabilité d'un personnage qui peut faire volte-face.

Le sens de l'adjectif πικροί (« odieux ») doit quant à lui s'entendre par opposition à φίλοι.

ΑΓ. Τοιοῦσδ' ἐπαινεῖς δῆτα σὺ κτᾶσθαι φίλους ;

ΟΔ. Σκληρὰν ἐπαινεῖν οὐ φιλῶ ψυχὴν ἐγώ.

ΑΓ. Comment ? Ce sont de tels amis que toi tu me recommandes d'avoir ?

UL. En ce qui me concerne, je n'aime pas recommander une âme inflexible.

Agamemnon adresse une question à Ulysse et fait entendre son indignation et son agacement avec la particule δῆτα (rendu dans la traduction proposée par un « Comment ? » initial) et l'insistance sur le pronom σὺ qui vient interpeler son interlocuteur. Le sens du verbe ἐπαινέω-ω̄ a parfois été mal interprété : il ne s'agit pas ici pour Ulysse d'« approuver » la position d'Agamemnon puisque que précisément les deux personnages s'opposent, mais de lui « recommander » d'adopter telle ou telle attitude (le sens d'« exhorter » paraît un peu fort au regard du contexte et de la nature de l'échange, le sens d'« encourager » paraît quant à lui convoquer une dynamique qui ne correspond pas à la situation).

Le verbe au présent de l'indicatif ἐπαινεῖς n'est pas construit avec une proposition infinitive mais il est suivi du verbe κτάομαι à l'infinitif présent moyen passif, qui admet comme complément τοιοῦσδε φίλους.

La réponse d'Ulysse, appuyée par la présence du pronom personnel ἐγώ, reprend le verbe utilisé par Agamemnon (ἐπαινεῖν) pour en faire le complément de οὐ φιλῶ ; le groupe nominal σκληράν ψυχὴν est ici le complément de ἐπαινεῖν. On pouvait admettre une traduction de φιλῶ par « avoir l'habitude de, avoir coutume de », qui fonctionne également bien dans le contexte.

La signification du terme σκληράν devait être comprise dans le fil de l'échange entre Agamemnon et Ulysse. Il ne s'agit pas seulement pour Ulysse de disqualifier les âmes « rénibles » : Ulysse s'oppose en réalité au reproche d'instabilité formulé précédemment par Agamemnon (ἔμπληκτοι) et refuse que l'âme devienne dure, sèche, inflexible, c'est-à-dire qu'elle perde toute souplesse, toute capacité à s'accorder aux circonstances. On peut se demander par ailleurs si Ulysse, dans cette défense de l'homme « flexible », ne pense pas à sa propre situation, comme pourrait le laisser penser la fin de l'extrait (« Τῷ γάρ με μᾶλλον εἰκὸς ἢ ἴμαυτῷ πονεῖν ; »)

ΑΓ. Ἡμᾶς σὺ δειλοὺς τῆδε θήμέρα φανεῖς ;

ΟΔ. Ἄνδρας μὲν οὖν Ἑλλησι πᾶσιν ἐνδίκους.

ΑΓ. Tu vas nous faire passer aujourd'hui pour des lâches ?

UL. Non, pas du tout ! Pour des justes, devant l'ensemble des Grecs !

La réaction d'Agamemnon a été souvent mal comprise de la part des candidats. Le verbe φανεῖς est ici le futur de l'indicatif 2<sup>e</sup> personne du singulier du verbe φαίνω qui a ici le sens de « faire paraître » : il a ici comme complément ἡμᾶς et comme attribut de ce complément δειλοῦς.

La réplique d'Ulysse, introduite par la locution μὲν οὖν qui vient ici appuyer la position prise par le personnage dans une réponse, a également posé de nombreuses difficultés aux candidats. Elle doit se comprendre dans la suite de la phrase précédente, dont elle reprend implicitement la structure : il faut en effet sous-entendre le verbe φανῶ (« je nous ferai passer ») qui a pour complément le pronom ἡμᾶς sous-entendu et comme attribut de ce complément le groupe nominal ἄνδρας ἐνδίκους.

ΑΓ. Ἄνωγας οὖν με τὸν νεκρὸν θάπτειν ἔαν ;

ΟΔ. Ἐγωγε· καὶ γὰρ αὐτὸς ἐνθάδ' ἴξομαι.

ΑΓ. Donc, tu m'engages à permettre d'enterrer le cadavre ?

UL. Oui, tout à fait ! Car moi aussi, j'en arriverai au même point.

Si la réplique d'Agamemnon a été dans l'ensemble bien comprise des candidats (pour peu que ces derniers aient bien vu que l'infinitif θάπτειν venait compléter l'infinitif ἔαν qui lui-même venait compléter le verbe conjugué ἄνωγας), le sens de la réponse d'Ulysse a posé de grandes difficultés à la plupart des candidats. En effet, après avoir affirmé sa position avec l'emploi du pronom renforcé ἔγωγε, Ulysse explique cette position (explication introduite par γάρ) en adoptant une formule euphémistique pour évoquer la perspective de sa propre mort grâce au verbe ἰκνέομαι-οὔμαι conjugué au futur de l'indicatif et l'adverbe de lieu ἐνθάδ'. Par ailleurs, l'emploi du pronom αὐτός sans article ne doit pas être confondu avec l'emploi avec article : il s'agit ici de l'équivalent du latin *ipse* au sens de « moi-même » qu'on peut traduire, quand il est précédé ainsi de καί, par « moi aussi ». Face aux difficultés rencontrées par les candidats, le jury a valorisé toute traduction grammaticalement correcte, même si parfois elle laissait planer un doute sur la compréhension réelle de la stratégie argumentative d'Ulysse.

ΑΓ. Ἦ πάνθ' ὅμοια· πᾶς ἀνὴρ αὐτῷ πονεῖ.

- ΟΔ. Τῷ γάρ με μάλλον εἰκὸς ἢ ἴμαυτῷ πονεῖν ;  
 ΑΓ. Σὸν ἄρα τοῦργον, οὐκ ἐμὸν κεκλήσεται.  
 ΑΓ. En vérité c'est toujours pareil : tout homme ne se démène que pour soi.  
 UL. Et pour qui convient-il donc que je me démène plutôt que pour moi ?  
 ΑΓ. Eh bien cette œuvre, on dira donc que c'est la tienne, pas la mienne !

La réponse d'Agamemnon à Ulysse a parfois été mal comprise des candidats : si les candidats n'avaient pas compris la réplique précédente d'Ulysse, il était en effet difficile d'interpréter la réaction d'Agamemnon.

Dans le début du vers, introduit par l'adverbe Ἴ qui vient conforter l'affirmation du personnage, il fallait sous-entendre un verbe ἐστί et faire du pronom πάνθ' au neutre pluriel (littéralement « toutes les choses ») le sujet de la phrase et ὅμοια (littéralement « sont semblables ») son attribut.

La suite du vers vient éclairer cette assertion : le groupe nominal πᾶς ἀνὴρ est le sujet du verbe πονεῖ, qui a pour complément αὐτῷ, dont l'esprit devait faire comprendre aux candidats qu'il s'agit ici du pronom personnel réfléchi (pour ἑαυτῷ), comme d'ailleurs le confirme la réponse d'Ulysse avec l'emploi de ἴμαυτῷ. Le sens du verbe a pu poser des difficultés aux candidats : il a ici le sens de « se fatiguer », « se donner de la peine ».

La réponse d'Ulysse est une phrase interrogative dont le pronom interrogatif n'a souvent pas été identifié : τῷ est ici une forme attique possible du datif du pronom interrogatif τίς (« qui »). Le verbe conjugué de cette phrase interrogative est un ἐστί sous-entendu qui forme avec εἰκός une tournure impersonnelle (εἰκὸς ἐστί : « il convient de »), complétée par l'infinitif πονεῖν. Ulysse met en balance par le biais de μάλλον ἢ deux compléments pour le verbe πονεῖν : τῷ d'une part, qui porte l'interrogation, et ἴμαυτῷ (pour ἑμαυτῷ) d'autre part.

La réponse finale d'Agamemnon est appuyée par la particule ἄρα, qui vient ici marquer l'impatience et non l'interrogation du personnage. Le verbe de la phrase, κεκλήσεται, est l'indicatif futur antérieur passif du verbe καλέω (« appeler ») : son sujet τοῦργον (crase pour τὸ ἔργον) a pour attribut du sujet deux pronoms mis en balance, σὸν d'une part et ἐμὸν d'autre part.

### Proposition de traduction (complète)

#### ULYSSE

Écoute donc. Cet homme-là, je t'en prie au nom des dieux, n'aie pas la cruauté de le jeter sans sépulture, ainsi, sans humanité ! Ne laisse en aucun cas la violence triompher de toi en t'amenant à un tel degré de haine que tu en viennes à fouler la justice au pied. Oui, moi aussi je voyais jadis en ce misérable mon pire ennemi au sein de notre armée, depuis que je m'étais rendu maître des armes d'Achille. Pour autant, malgré ce comportement à mon égard, je ne saurais, quant à moi, lui rendre mépris pour mépris au point de refuser de dire que j'ai vu en lui le plus brave des Argiens, de nous tous qui sommes venus à Troie, Achille excepté. Aussi ne serait-il vraiment pas juste qu'il soit privé par toi des honneurs funèbres : ce ne serait pas cet homme-là, mais les lois des dieux, en quelque sorte, que tu ruinerais. Oui, il n'est pas juste de faire du tort à un homme qui est brave s'il est mort, même si tu nourris pour lui de la haine.

#### AGAMEMNON

Toi, Ulysse, c'est pour cet homme-là que tu combats ainsi contre moi ?

UL. Oui : je le haïssais, quand il était bon de le haïr.

ΑΓ. Ne faudrait-il pas donc, maintenant qu'il est mort, l'écraser plus encore ?

UL. Cesse de prendre plaisir, fils d'Atrée, à des avantages indignes.

ΑΓ. Pour un tyran, vraiment, ce n'est pas facile d'honorer la piété...

UL. ... mais facile de faire honneur à ses amis, quand ils parlent comme il faut.

AG. L'obéissance : voilà ce que le brave doit à ceux qui sont haut placés !  
UL. Un instant ! En te laissant vaincre, tu es pour sûr au-dessus de tes amis !  
AG. Garde en mémoire à quel genre d'homme tu rends hommage !  
UL. Cet homme était mon ennemi, mais c'était une âme noble jadis.  
AG. Que vas-tu donc faire ? As-tu tant de respect pour le cadavre d'un ennemi ?  
UL. C'est que la bravoure l'emporte pour moi de beaucoup sur l'hostilité.  
AG. Mais dans le monde des mortels, des êtres comme cela sont instables !  
UL. C'est bien vrai : beaucoup qui sont pour l'heure des amis sont ensuite odieux.  
AG. Comment ? Ce sont de tels amis que toi tu me recommandes d'avoir ?  
UL. En ce qui me concerne, je n'aime pas recommander une âme inflexible.  
AG. Tu vas nous faire passer aujourd'hui pour des lâches ?  
UL. Non, pas du tout ! Pour des justes, devant l'ensemble des Grecs !  
AG. Donc, tu m'engages à permettre d'enterrer le cadavre ?  
UL. Oui, tout à fait ! Car moi aussi, j'en arriverai au même point.  
AG. En vérité c'est toujours pareil : tout homme ne se démène que pour soi.  
UL. Et pour qui convient-il donc que je me démène plutôt que pour moi ?  
AG. Eh bien cette œuvre, on dira donc que c'est la tienne, pas la mienne !

établi par Anne Sinha

Le texte proposé était un extrait du livre XII (v. 404 à 446)<sup>1</sup> de la *Thébaïde* de Stace, qui mettait en scène les efforts d'Antigone et Argie pour organiser, malgré toutes les difficultés, la crémation de Polynice et la lutte spectaculaire de ce dernier avec son frère Étéocle, qui se poursuit, par delà la mort, jusque dans les flammes du bûcher.

Si Stace n'est pas un auteur forcément fréquenté de très près par tous les candidats, la langue et les thématiques du passage (corps guerriers meurtris, funérailles et haine fratricide) ne devaient pas surprendre des candidats ayant travaillé sur le livre 6 du *Bellum civile* de Lucain. Le texte avait été choisi pour son intérêt littéraire, et en particulier la force de ses images, mais également pour sa structure, adaptée à un exercice de version. Il commençait en effet par une faible Antigone, rappelée à l'ordre par le fidèle compagnon d'Argie, qui enjoignait les deux femmes d'agir plutôt que de ressasser le passé, et se terminait par un puissant discours au style direct de la jeune fille adressé à ses deux frères pour leur ordonner de renoncer à leur haine sans limite (*improba odia*). Ce dernier discours au style direct de neuf vers faisait s'enchaîner des questions courtes et syntaxiquement simples, susceptibles d'alléger le labeur des candidats en fin de version.

Le précédent rapport établi par Jean-Baptiste Guillaumin détaillait utilement les différents parcours de lecture du texte (d'abord sans dictionnaire, puis en déchiffrant le texte, et enfin en vérifiant la logique et la cohérence internes du texte définitif). Ce dernier parcours était particulièrement important dans le cas de ce passage, dont un certain nombre d'expressions s'éclairaient au fur et à mesure de la progression dans le texte. Ainsi, dans le premier vers, le sens du verbe polysémique *reddere* apparaissait clairement en lien avec les reproches du compagnon. Il s'agissait de ne pas perdre son temps en discours, à « redire, évoquer à nouveau » les événements du passé mais bien d'agir. De même, au milieu du passage, les *dissensuros ignes* qu'aurait préparés une furie étaient des feux destinés à se combattre, image puissante développée ensuite dans le passage.

À ces conseils précieux pour la préparation, nous en ajouterons un, qui peut sembler élémentaire mais aurait évité un certain nombre de bévues : le chapeau introducteur comporte des éléments utiles à la compréhension du texte. Le passage met en scène deux personnages féminins, Antigone et Argie, dont les liens affectifs avec Polynice sont précisés, et un fidèle compagnon non nommé dans le passage. Il s'agit traditionnellement de personnages incarnant la faiblesse par opposition aux guerriers. L'action se déroule près du fleuve Ismène (*Ismeni* au vers 6 ne pouvait de toute façon pas être le génitif d'un nom féminin).

Le texte de Stace comportait, comme toute version, un certain nombre de difficultés de construction, qui tenaient surtout à des formes verbales où le verbe *esse* était sous-entendu et à des expressions elliptiques (*nec adhuc quae busta repertum*). Une autre difficulté résidait dans la répétition de certains termes :

- *turbata* (v. 4), *turbatus* (v. 6)
- *artus* (v. 7, v. 18 et v. 26)
- *busta* (v. 16 et 13), *busto* (v. 27)
- *rogus* (v. 17) et *rogi* (v. 27). La seconde occurrence était difficile à traduire du fait de

sa synonymie avec *busto*, nous y reviendrons.

Il convenait de vérifier lors de la relecture finale que ces répétitions figuraient bien autant que possible dans la traduction.

---

<sup>1</sup> Dans la suite du rapport, nous suivrons par commodité, la numérotation du sujet, des vers 1 à 43.

Le jury a corrigé 124 copies, (127 l'an dernier). Les notes attribuées vont de 0,5 à 19,5, avec une moyenne de 9,30/20. La répartition est la suivante : 25 copies entre 0,5 et 5,5 ; 9 copies entre 6 et 9,5 ; 43 copies entre 10 et 13,5 ; 17 copies entre 14 et 19 (8 copies ont obtenu une note supérieure ou égale à 16).

La version est d'abord un exercice de maîtrise de la langue source mais elle est doit aboutir à un texte conforme aux règles grammaticales et syntaxiques du français. Les fautes d'orthographe ou de syntaxe sont bien évidemment sanctionnées mais à l'inverse, les traductions élégantes et justes, et il y en a eu bon nombre, ont été largement valorisées.

De même, le respect d'un niveau de langue correspondant au genre épique était attendu. Certaines familiarités de langue pouvaient ainsi détonner, comme un vigoureux « laisse tomber » pour traduire *cede* au v. 42, dans une copie par ailleurs excellente.

Pour terminer, nous insistons sur le fait de ne pas se laisser effrayer par un auteur que l'on connaît peu ou mal. Si des connaissances préalables ne nuisent évidemment pas, les textes de version sont choisis par le jury pour leurs qualités spécifiques mais aussi leur intérêt pour les candidats, qui vont s'y confronter pendant 4 heures. Nous félicitons donc celles et ceux qui ont montré un souci de rendre compte de l'intérêt et la force littéraire du passage, dans des traductions précises et élégantes.

À toutes celles et ceux qui se préparent pour la section 2025, nous adressons nos encouragements les plus chaleureux.

Nous présentons à présent le détail du texte de Stace, section par section.

(...) *causas ac tristia reddere fata*  
*coeperat Antigone ; fidus comes admonet ambas :*  
« *Heia agite inceptum potius ! iam sidera pallent*  
*uicino turbata die, perferte laborem,*  
*tempus erit lacrimis, accenso flebitis igne. »*

La première phrase commence *in medias res* mais elle a une syntaxe simple et son sens général se précise quand on la met en relation avec le discours du compagnon pour qui il est temps d'agir et non de parler pour ressasser le passé. L'expression *causas ac tristia fata* pouvait être rendue par deux compléments d'objets directs mais il s'agit probablement d'un hendiadyn. Le chapeau introducteur encourageait à traduire *comes* par « leur compagnon » plutôt que par un article défini ou indéfini. En revanche, il n'était pas pertinent de supposer des démonstratifs, que le latin a au contraire tendance à exprimer.

*Ambas* a souvent été mal compris mais cette forme ne pouvait grammaticalement faire référence qu'à Antigone et Argie car à l'accusatif féminin pluriel. De plus, l'emploi de l'impératif pluriel dans le discours du compagnon confirmait par le sens cette construction. Le terme *inceptum* était traduit dans le *Gaffiot*. Ce dernier indiquait également « allons courage » comme traduction de *Heia* (avec une référence à l'*Énéide* 9.38), choix qui a été accepté mais n'était pas le plus pertinent ici.

*Turbata*, qui qualifiait *sidera*, a parfois été mal construit en en faisant un ablatif portant sur le mot *die*. *Dies*, *ei* peut certes être masculin ou féminin mais l'adjectif *uicino* au masculin, par ailleurs sans aucun mot de coordination pour relier ces deux termes, empêchait cette construction, tout comme la métrique qui indiquait que le *-a* final était bref et correspondait au neutre pluriel. La traduction du préverbe *per* dans *perferte* a été valorisée. Le sens du terme *labor* s'éclairait également avec la compréhension complète du passage et l'accomplissement des funérailles, et ne pouvait pas désigner ici la « peine ». Enfin, le sens de l'ablatif absolu *accenso igne*, à valeur temporelle, était précisément indiqué par l'expression *tempus erit* (« il sera temps », ou « il y aura un temps »).

### Proposition de traduction :

Antigone avait commencé à évoquer les causes de leurs tristes destins. Leur fidèle compagnon les rappelle toutes deux à l'ordre : « Allons, occupez-vous plutôt de ce que vous avez commencé. Déjà les étoiles pâlisent, troublées par l'approche du jour. Achevez votre tâche, il y aura un temps pour les larmes, vous pleurerez une fois le feu allumé. »

*Haud procul Ismeni monstrabant murmura ripas,  
qua turbatus adhuc et sanguine decolor ibat.  
Huc laceros artus socio conamine portant  
inualidae, iungitque comes non fortior ulnas.*

La difficulté de la phrase suivante était d'identifier la nature de l'adverbe relatif de lieu *qua* et de déduire le sujet du verbe *ibat*, à savoir l'Isménus. Le *Gaffiot* précisait bien que *haud* porte sur un mot et non sur une proposition. Le verbe *monstrare* ne peut pas se construire avec proposition infinitive avec un verbe *esse* sous-entendu. « Ses rives entre lesquelles il allait » était une traduction astucieuse. Le terme *murmur* peut désigner le « murmure » mais aussi le « grondement » ou même le « rugissement du lion », donc les deux traductions ont été acceptées. L'expression *Decolor sanguine* était traduite dans le *Gaffiot* par « souillé de sang » et il était important de rendre la dimension péjorative du terme *decolor* (« teinté » ou « coloré » étaient trop neutres). Il fallait prendre soin de garder la même traduction pour *turbatus* que dans l'expression *sidera turbata* (v. 4 et 5).

Le mot *artus* désigne les membres mais et également, en poésie, le corps tout entier. Ont été acceptées les traductions par « les membres déchirés », ou « le corps mutilé » mais traduire par « les corps » était une faute de construction. L'adjectif *fortis*, qui faisait écho à *invalidae*, était à comprendre au sens de « vigoureux » et non pas au sens moral (« sans plus de courage » était un contresens). Le terme *ulnas* a parfois été compris comme désignant les bras d'Étéocle mort, ce qui entraînait un faux sens sur le verbe *iungere* et aboutissait à contresens sur l'expression (« lie les avant-bras »). Là encore, une dernière relecture globale permettait de comprendre le sens de l'épisode. Le fidèle compagnon tente malgré sa faiblesse physique d'aider les deux jeunes femmes, elles-mêmes impuissantes, à porter le corps d'Étéocle.

### Proposition de traduction :

Non loin, des grondements signalaient les rives de l'Isménus, qui coulait par là, encore troublé et souillé de sang. Là, elles portent dans un effort commun les membres mutilés, elles qui sont sans forces, et leur compagnon, qui n'est pas plus vigoureux, adjoint ses bras.

*Sic Hyperionium trepido Phaethonta sorores  
fumantem lauere Pado ; uixdum ille sepulcro  
conditus, et flentes stabant ad flumina siluae.*

L'adverbe *sic* introduisait une comparaison particulièrement expressive avec les sœurs de Phaéon, transformées en forêts mais versant encore des larmes humaines après avoir lavé le corps de leur frère dans le Pô. Cette partie de l'épisode n'était pas forcément très connue mais un respect strict de la syntaxe assez simple de ces vers et une relecture globale du passage permettait de traduire sans trop de difficultés. La majuscule de *Pado* signalait le nom propre et le parallèle avec l'Isménus permettait de reconnaître le fleuve Pô (*Padus*, i, m). L'abréviation de la forme *lauerunt* en *lauere* est classique en poésie. La forme *est* du parfait passif *conditus est* était sous-entendue mais la construction *vidxum et*, « à peine... que », est

signalée dans le *Gaffiot*. L'adjectif *Hyperionius, a, um* (du Soleil) était traduit dans le *Gaffiot* et a parfois été confondu avec *Hyperionides, ae* (fils d'Hypérion, c'est-à-dire le Soleil). Il fallait veiller à bien traduire l'adjectif *trepidus*, qui permettait de donner l'image du bouillonnement provoqué par l'immersion dans l'eau du corps brûlant de Phaéton.

**Proposition de traduction :**

Ainsi, ses sœurs ont lavé Phaéthon, fils du soleil, encore tout fumant dans le Pô bouillonnant. À peine celui-ci fut-il enseveli dans un tombeau que des forêts se dressaient, en larmes, près du fleuve.

*Vt sanies purgata uado membrisque reuersus  
mortis honos, ignem miserae post ultima quaerunt  
oscula ; sed gelidae circum exanimesque fauillae  
putribus in foueis, atque omnia busta quiescunt.*

Le *ut* introducteur était temporel. Plusieurs traductions ont été acceptées pour le terme *vadium*, qui pouvait à la fois désigner le fond d'un fleuve ou au contraire un endroit guéable. L'expression *honos mortis*, pour « honneurs funèbres » était dans le *Gaffiot*. La traduction de *ignem quaerunt*, par « elles demandent du feu » était maladroite et aboutissait à une expression involontairement humoristique.

L'expression *exanimes favillae* « cendres froides » était expliquée dans le *Gaffiot*, même si cette traduction supprimait la dimension oxymorique car *fauilla* désigne la cendre encore chaude. Le terme *bustum* posait difficulté par sa polysémie car il signifie aussi bien le bûcher que le cadavre consumé. S'il fallait supposer une forme d'esse sous-entendue pour la première partie de la dernière phrase (*gelidae sunt favillae*), la construction du verbe *quiescunt* avec tous les substantifs comme sujet a été acceptée.

**Proposition de traduction :**

Quand la sanie eut été nettoyée dans les profondeurs du fleuve et que les honneurs funèbres eurent été rendus au corps, après d'ultimes baisers, les malheureuses cherchent du feu. Mais autour, il n'y a que des cendres éteintes et gelées dans des fosses pourrissantes et tous les bûchers sont inactifs.

*Stabat adhuc seu forte rogos, seu numine diuum,  
cui torrere datum saeuos Eteocleos artus,  
sive locum monstros iterum Fortuna parabat,  
seu dissensuros seruauerat Eumenis ignes.*

La phrase suivante déployait plusieurs hypothèses explicatives introduites par *seu* ou *sive*. Il était impossible de comprendre *forte* comme un adjectif pouvant se rapporter au terme *rogus*, qui est masculin. Le *Gaffiot* indiquait qu'*Eteoclēos* avec un e bref est une forme alternative de génitif. L'adjectif *Eteoclēus a, lui, un e long* mais cela ne changeait pas la traduction. Le terme *Eumenis* était indiqué dans le *Gaffiot*. Une difficulté résidait dans la traduction du terme polysémique *monstrum*, « fait prodigieux », mais aussi « acte monstrueux » quand il est au pluriel. Il ne pouvait pas être compris comme désignant les deux frères et la suite du passage, avec la description du combat des globes de feu incite à traduire par « prodige ». De même, le sens du participe futur *dissensuros ignes* s'éclairait avec la compréhension globale du passage. Il s'agissait des flammes qui allaient se combattre dans les vers 24 à 36.

### Proposition de traduction :

Se tenait encore debout soit par hasard, soit par la volonté des dieux, un bûcher à qui il avait été donné de consumer les membres cruels d'Étéocle : ou bien la Fortune préparait les conditions de nouveaux prodiges, ou bien une furie avait conservé intacts des feux destinés à se combattre.

*Hic tenuem nigris etiamnum adiuuere lucem  
roborebus pariter cupidae uidere, simulque  
flebile gauisae ; nec adhuc quae busta repertum,  
sed placidus quicumque rogant mitisque supremi  
admittat cineris consortem et misceat umbras.*

Il fallait dans ce passage identifier la forme de 3<sup>e</sup> personne du pluriel du parfait en *-ere* et rétablir une forme de *sum* dans parfait de *gaudeo*. L'adjectif *cupidae* n'était pas évident à traduire et désignait l'empressement commun des deux femmes à trouver ce qu'elles cherchent et à mettre en œuvre leur projet. On pouvait proposer : « passionnées » ou « volontaires ». La traduction par « attachées à la vie » aboutissait, elle, à un faux sens. Le terme *robur, oris* est également très polysémique mais dans le contexte ne pouvait désigner que le bois de la crémation.

L'identification du passif impersonnel *repertum* suivi d'une interrogative indirecte, tous deux sans forme de *sum* exprimée, constituait une des vraies difficultés de la version mais l'expression se comprenait en suivant la logique du passage. Il fallait reconstruire *nec adhuc quae busta (essent) repertum (est)*. Les traductions justes ont été valorisées par des bonus.

Le dictionnaire indiquait la construction *rogare* suivi du subjonctif simple, sans *ut*, avec ici une complétive avec deux verbes *admittat* et *misceat*. Le sujet de ces deux verbes, *quicumque*, était lui-même qualifié par deux adjectifs *placidus mitisque* qui pouvaient être rendus par des adverbes ou un groupe prépositionnel.

### Proposition de traduction :

Là, empressées toutes deux, elles virent une lumière ténue vivre encore près des tisons noircis, et se réjouirent ensemble dans leur tristesse. Et n'ayant pas encore trouvé de quel bûcher il s'agissait, elles demandent au contraire à son occupant, quel qu'il soit, d'accueillir dans la paix et la douceur son compagnon de crémation et de mêler leurs ombres.

*Ecce iterum fratres : primos ut contigit artus  
ignis edax, tremuere rogi et nouus aduena busto  
pellitur ; exundant diuiso uertice flammae  
alternosque apices abrupta luce coruscant.*

*Primos artus* traduit par « les premiers membres » était un faux sens. Le *Gaffiot* indiquait le sens de « la première partie » et une compréhension de la logique de la scène permettait de ne pas faire cette erreur.

La difficulté dans ce passage résidait dans la présence de deux termes au sens similaire *bustum* et *rogus*. Ont été acceptés l'emploi du singulier ou du pluriel pour *rogi*, tout comme la traduction des deux termes par « bûcher », ou la suppression d'un des termes, à éviter dans l'absolu mais qui était une des rares solutions ici. Toute trouvaille astucieuse a été largement valorisée. Sur le plan grammatical, il ne pouvait être interprété comme un complément d'agent (« par le bûcher ») car il n'y a pas de préposition *ab* ou comme un complément circonstanciel de lieu de destination (« dans le bûcher »), qui serait dans ce cas à l'accusatif.

L'expression *abrupta luce* n'était pas limpide mais se précisait avec l'idée des *alternos*

*apices*. Il s'agissait de représenter une lumière hachée et non présente en continu de chaque côté du feu, signe de l'affrontement des deux frères.

### **Proposition de traduction**

Voici à nouveau les frères : dès que le feu vorace eut touché l'extrémité des membres, le bûcher trembla et le nouvel arrivant en est chassé. Les flammes se répandent et se divisent à leur sommet, et agitent l'une après l'autre des aigrettes en éclairs de lumière.

*Pallidus Eumenidum ueluti commiserit ignes  
Orcus, uterque minax globus et conatur uterque  
longius ; ipsae etiam commoto pondere paulum  
secessere trabes. Conclamat territa uirgo :*

La forme *commiserit* était un subjonctif parfait exprimant le potentiel. La traduction de *secessere* au présent par contamination des autres phrases était autorisée.

*Uterque* a parfois été confondu avec *alter*, erreur qu'une vérification dans le *Gaffiot* permettait de corriger mais surtout qui pouvait être dissipée par une pleine compréhension du passage dans sa globalité. Les deux frères luttent l'un et l'autre dans les flammes, c'est précisément leur absolue similitude dans leur volonté de poursuivre le conflit qui rend toute solution impossible. *Ipsae* renvoyait à la forme *trabes*, soit les poutres qui composent le socle du bûcher et s'écartent et se désolidarisent.

### **Proposition de traduction :**

Comme le pâle Orcus ferait combattre ensemble les feux des Euménides, les globes se menacent l'un l'autre et chacun essaie d'aller plus loin. Et même les morceaux de bois, ébranlés dans leur masse, s'écartèrent un peu. La jeune fille effrayée s'écrie :

*« Occidimus functasque manu stimulauimus iras.  
Fratr erat ; quis enim accessus ferus hospitis umbrae  
Pelleret ? En clipei fragmen semiustaque nosco  
cingula, frater erat ! Cernisne ut flamma recedat  
concurratque tamen ? Viuunt odia improba, uiuunt.*

La dernière partie était du discours direct, plus simple à construire et comprendre. Le discours d'Antigone permettait de comprendre le *monstrum* évoqué précédemment : des flammes aussi antagonistes que les guerriers dont elles consomment les corps.

La forme *occidimus* ne pouvait pas être identifiée comme une forme du verbe *occīdo, is, ere, cidi cisum*, « tuer ». Il s'agissait du verbe *occīdo, is, ere, cidi, casum*, « tomber » mais aussi « être perdu, anéanti », ce qu'indique bien le *i* bref. Le sens aussi pouvait éclairer : en quoi Antigone, qui refuse précisément la violence, pourrait-elle s'écrier « nous avons tué ? ». Les traductions par « mon » et « son frère » ont été acceptées, même si la logique du passage inclinait à choisir « son frère ».

Le singulier et le pluriel étaient acceptés pour les termes *iras* et *odia*, puisqu'elles sont à la fois la fait de chacun des deux frères mais aussi leur point commun. Il fallait veiller à rendre la répétition du verbe *uiuunt*, qui prenait beaucoup de force expressive dans le contexte d'une crémation.

### **Proposition de traduction :**

« Nous sommes perdues, nous avons réveillé de nos mains des colères mortes. C'était son frère. Qui en effet, dans sa sauvagerie, repousserait l'arrivée d'une ombre invitée ? Voici

que je reconnais un débris de bouclier et une ceinture à demi brûlée. C'était son frère ! Vois-tu comme la flamme se retire et accoure cependant. Elles sont vivantes, ces haines sans limites, elles sont vivantes ! »

*Nil actum bello ; miseri, sic dum arma mouetis  
uicit nempe Creon ! Nusquam iam regna : quis ardor ?  
Cui furitis ? Sedate minas ; tuque exul ubique  
semper inops aequi, iam cede: hoc nupta precatur,  
hoc soror, aut saeuos mediae ueniamus in ignes. »*

La forme *actum* se construisait une nouvelle fois avec un verbe *esse* sous-entendu. Le terme *mina* avait plusieurs sens dans le *Gaffiot* mais malgré la fatigue, une compréhension générale du passage des admonestations vigoureuses d'Antigone à ses frères permettait d'éviter de chercher à placer « la mine grecque » ou « la mamelle tarie ». Il n'y a pas de vouvoiement en latin mais si on réfléchit au sens du passage, il s'agit de condamner une même attitude agressive des frères. Antigone s'adresse ensuite spécifiquement Polynice, exilé et avide de justice. L'adjectif *mediae*, qualifiant Argie et Antigone, pouvait avoir un sens spatial et désigner le milieu des flammes mais renvoie plus probablement au rôle des deux jeunes femmes comme intermédiaires. Antigone termine son discours par une formule frappante, à la limite de la menace, malgré l'emploi du verbe *precor* au vers précédent. Si Polynice ne renonce pas à sa haine, même dans la mort, les deux jeunes femmes viendront s'interposer jusque dans les flammes.

**Proposition de traduction :**

« La guerre n'a rien réglé. Malheureux, pendant que vous menez la guerre ainsi, Créon ne sort-il pas vainqueur ? Il n'y a plus de royaume nulle part. Quelle est cette ardeur ? Contre qui êtes-vous en furie ? Apaisez vos menaces : et toi, le banni en tous lieux, toujours en manque de justice, maintenant, cède : de cela, ton épouse, de cela, ta sœur te supplie, ou nous viendrons dans les cruelles flammes pour vous séparer. »

# ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION

## Rapport sur la leçon

établi par Corinne Flicker, Camille Dappoigny et Estelle Manceau

### 1 – Rapport sur la leçon en littérature française

Durée de la préparation : 6 h  
Durée de l'épreuve : 50 min  
Coefficient de l'épreuve : 8

La leçon reste, par son coefficient élevé (8), par la rigueur de sa construction, par le déploiement d'une démonstration personnelle, une épreuve maîtresse du concours, commune à toutes les agrégations.

À partir d'une excellente connaissance des œuvres au programme, elle demande le développement d'une pensée qui témoigne de la liberté de jugement du candidat appuyée sur une solide culture littéraire.

#### De l'importance de l'étude du sujet

Trois types de sujets sont possibles : les sujets thématiques transversaux (amitié et rivalités dans *Histoire d'une grecque moderne* de Prévost ; l'envol poétique dans *Les Pleurs* de Marceline Desbordes-Valmore), les sujets demandant l'étude d'une citation, souvent tirée des œuvres (« M'élancer au-delà de mon être » dans *Les Pleurs* de Marceline Desbordes-Valmore ; « Paroles meurtrières » dans *Le Silence* et *Pour un oui ou pour un non* de Nathalie Sarraute), l'étude littéraire (*Élégie II* de Louise Labé). Ces différents sujets convoquent la maîtrise d'exercices différents. Comme les rapports de 2022 et 2023 le rappellent, et auxquels nous renvoyons, la problématique crée une tension dans l'exposé qui « permet au candidat de manifester sa capacité à “penser” l'œuvre qu'il est invité à étudier, c'est-à-dire sa capacité à se l'approprier, à l'interpréter et dépasser un simple commentaire paraphrastique, et à restituer cette réflexion de façon ordonnée et claire » (rapport 2023). L'exercice de la leçon demande une connaissance minutieuse du programme qui permet au candidat de se situer de façon rapide et efficace dans les œuvres. Le temps de préparation des 6 heures doit être mis à profit pour les retraverser à travers le prisme du sujet posé.

Dans les deux premiers cas, sur le plan de la méthode de l'exercice, il convient de rappeler aux candidats que l'étude d'un sujet thématique comme celle d'une citation appellent une analyse très attentive de tous les termes du sujet. C'est une étape-clé qui conditionne la réussite de l'épreuve. Les termes doivent être saisis dans toutes leurs acceptions : le jury apprécie que le candidat fasse varier ces significations, en déplie tous les sens tout au long de la démonstration, sans les enfermer dans une seule perspective, en explorant les synonymes mais aussi les antonymes des notions à analyser. Le conseil est tout aussi valable pour les sujets se présentant sous la forme d'une citation tirée de l'œuvre (« Vous savez mieux dire que faire » dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé). Ainsi, une leçon sur le rire dans *Le Silence* et *Pour un oui ou pour un non* de Nathalie Sarraute, qui demandait d'interroger les tonalités des pièces, appelait une réflexion autant sur la place des procédés du comique que sur celle du

tragique. Il s'agit donc d'interroger la notion même à étudier, de ne pas la prendre comme allant de soi, notamment par le biais de l'étude des contraires. Si l'analyse de la présence du comique et de ses modalités était bien évidemment attendue, le sujet appelait à questionner cette présence, de même que l'étude du bestiaire dans *Débat de Folie et d'Amour* et dans *Les Sonnets* de Louise Labé demandait d'interroger la présence de l'animal dans son rapport à l'homme.

Chez certains candidats, l'analyse du sujet s'est ainsi révélée insuffisante alors même qu'elle doit permettre la problématisation. Ce travail de définition n'est donc pas à négliger. Le jury a, par exemple, été surpris par une candidate qui, interrogée sur « Pourquoi prendre la parole ? dans *Le Silence* et *Pour un oui ou pour un non* de Nathalie Sarraute » a donné dans son introduction plusieurs sens au verbe « prendre » mais ne s'est nullement demandée ce que signifiait exactement le terme « parole » qu'elle a ensuite remplacé par « langage » ou « conversation ».

La méthode recommandée est donc une relecture de l'œuvre par le biais de la ou des notions à étudier en faisant au préalable un relevé dans l'œuvre, aussi exhaustif que possible, des termes ayant trait à ces notions. Ce relevé permet de bâtir un plan solide et cohérent, déployant toutes les variations possibles de cette ou de ces notions. L'étude de ce détail très précis de l'œuvre, saisi dans sa traversée, est valorisée par le jury. C'est ici qu'intervient l'importance d'une bonne connaissance de l'histoire littéraire dans son ensemble : par exemple, une leçon sur le bestiaire dans *Débat de Folie et d'Amour* et dans *Les Sonnets* de Louise Labé appelait, dès l'introduction, un rapide rappel de l'importance du thème animalier dès l'Antiquité et à travers les siècles, afin de montrer que Louise Labé n'invente pas cette présence animalière mais en apporte un traitement original qu'il s'agit précisément de caractériser. Ainsi, ce relevé permet une réelle prise en compte du sujet plutôt que le placage d'un autre sujet déjà étudié en cours de préparation. C'est à partir de cette étude soignée des termes du sujet et de ce relevé que le candidat parvient à dégager une problématique solide, bien adaptée.

L'étude littéraire, quant à elle, portant sur l'analyse d'un long extrait de l'œuvre doit saisir les enjeux et la spécificité de ce passage en le resituant dans l'économie générale de l'œuvre. Une étude de la composition de l'extrait, de sa structure, est bienvenue dans le début de l'exposé, pour ensuite en montrer les fonctions dans l'œuvre, l'originalité des choix esthétiques, qu'il convient de resituer dans l'histoire littéraire de son temps. C'est pourquoi, là aussi dès l'introduction, des éléments de contextualisation de l'œuvre saisis dans son histoire littéraire comme dans l'esthétique qu'elle développe est essentielle. Comme pour l'explication de texte linéaire, on ne saurait commencer *ex abrupto* l'analyse de l'œuvre sans le rappel de son inscription dans son histoire littéraire propre, ce qui permettra de déployer tout au long de la démonstration les traits qui caractérisent autant l'esthétique d'une époque que celle spécifique à l'auteur et à ce passage. L'exercice de l'étude littéraire demande que l'analyse ne soit pas réduite à un simple commentaire composé mais construite à partir d'une problématique qui en cible efficacement les enjeux esthétiques saisis dans leur historicité.

Concernant l'introduction, les exposés ont souvent souffert d'une absence de contextualisation de l'auteur et de l'œuvre dans leur siècle : elles commençaient parfois directement par le texte sans le resituer dans son contexte, si bien que le jury assiste à une sorte de nivellement comme si un texte pouvait être expliqué comme un autre, en dehors de son histoire littéraire et de son courant artistique. On invite donc les candidats à être attentifs au fait qu'un discours est nécessairement ancré dans son temps et qu'il en porte la trace. Aussi convient-il d'accorder un temps non négligeable à l'introduction pour bien déployer les termes du sujet, problématiser sa réponse et être le plus clair possible dans l'annonce du plan et des sous-parties.

## De la construction du plan

Dans le cas des sujets thématiques ou demandant l'analyse d'une citation, le plan permet de mettre en valeur les différentes facettes du sujet, en jouant sur toutes les acceptions des termes. Le candidat est amené à rendre sa pensée dynamique en veillant à ne pas juxtaposer les parties de son plan, mais en créant des effets de repoussoir entre elles, en privilégiant autant que possible les plans dialectiques, ou tout au moins un mouvement antithétique entre au moins deux d'entre elles, ce qui permet de ne pas saisir de façon unilatérale la question à traiter. Par exemple, dans une leçon sur le cosmos dans *Débat de Folie et d'Amour* et dans *Les Sonnets* de Louise Labé, partir de l'étymologie grecque (*kosmos* : « bon ordre, ordre de l'univers ») eût été intéressant pour créer une dynamique de plan jouant sur l'ordre et le désordre. Cette dynamique du plan dialectique est parfaitement possible aussi pour une étude littéraire afin de souligner des modalités très différentes, parfois ambivalentes d'un extrait.

Ce faisant, il faut aussi penser à soigneusement définir les notions critiques et concepts employés, et autant que possible faire figurer des références critiques au fil de la présentation. Enfin, mettre en perspective l'œuvre avec d'autres œuvres, ou d'autres domaines artistiques, est bienvenu dès lors que cela fait avancer la réflexion et ne se réduit pas à du *name dropping*.

## De l'art de citer le texte

Le jury a regretté des leçons trop restrictives, qui gommaient des pans entiers de l'œuvre ou du sujet. À l'inverse, l'aisance à circuler dans l'ouvrage ou les ouvrages a été très appréciée. Les citations, bien choisies, doivent être commentées avec précision, sans hésiter à recourir ponctuellement aux outils de l'explication de texte. Il ne s'agit pas de faire un catalogue d'exemples ou de citations juxtaposés, mais bien de les intégrer intelligemment à une démonstration dont les articulations sont rigoureuses et progressent dans l'exploration progressive de la problématique. Les citations bien commentées aident à donner des réponses concrètes à la problématique.

Les citations empruntées à l'œuvre étudiée doivent être commentées, une simple lecture ne peut suffire. Il faut toutefois aussi veiller à ne pas faire de la leçon un vaste exemplier : le candidat est invité à conduire une réflexion dynamique, en constant progrès. Le jury a remarqué cette année que certains candidats proposaient des introductions intéressantes suivies de développement assez plats, illustratifs.

Il faut veiller à exploiter, autant que le permet le sujet, l'ensemble des œuvres, et ne pas tirer, comme une candidate a pu le faire, ses citations des seules dix premières pages. Par conséquent, il convient de ne pas négliger les analyses précises de détail en cours de développement et ne pas se contenter d'un survol partiel de l'œuvre.

Une lecture expressive est toujours appréciée, quand elle ne donne pas lieu à des outrances. Bien lu, un passage peut donner l'impression qu'il a été intelligemment compris. Un candidat a le droit de trouver très beau, très émouvant, très délicat, etc., le passage qu'on lui a donné à étudier, et le dire, à partir du moment où ce regard subjectif est fondé sur l'observation précise du texte, et s'inscrit dans ses enjeux esthétiques.

Afin de bonifier sa prestation, en termes de posture, le candidat a tout intérêt à regarder les membres du jury quand il s'adresse à eux. L'épreuve orale, où l'on fait valoir ses connaissances et sa réflexion, reste un *échange*. Rien de plus gênant pour le jury qu'un candidat qui ne lève pas les yeux de ses notes.

En dernier lieu, il convient de souligner l'importance de l'entretien de 10 minutes, qui suit l'exposé de 40 minutes, car il permet au jury de faire préciser au candidat des éléments qui auraient pu être mal compris, d'approfondir certains points négligés ou d'éclaircir des éléments de l'œuvre ou des notions mal définies.

En conclusion, l'épreuve de la leçon reste un moment important autant dans la passation des épreuves du concours que dans la vie du candidat qui démontre devant son jury sa capacité à interpréter une œuvre de façon construite et personnelle, de mettre en relation des savoirs et savoir-faire acquis pendant la préparation ainsi qu'une pensée qui lui est singulière. Cette maîtrise est celle qui est attendue dans sa pratique d'enseignant. Nous rejoignons ici la conclusion du rapport de 2023 qui insiste sur « la capacité des candidats à élaborer, en relation avec ces savoirs critiques, une lecture personnelle, comme un enseignant est amené à le faire avec ses élèves et comme il les invitera à le faire eux-mêmes ».

## 2 – Rapport sur la leçon de cinéma

Si les modalités de passation de l'épreuve de la leçon de cinéma sont différentes en raison du support, ses attendus sont bien les mêmes que ceux de la leçon portant sur une œuvre littéraire, ainsi que le rappelait le rapport du jury de l'année dernière. Les candidats disposent de six heures de préparation et de quarante minutes pour l'exposé, suivies de dix minutes d'échange avec le jury. Une connaissance fine et personnelle de l'œuvre, une capacité à mobiliser des outils d'analyse spécifiques et une aisance dans le maniement du matériel sont nécessaires pour aborder cette épreuve.

Il convient avant tout de s'emparer du sujet pour interroger l'œuvre et mener une étude structurée, éclairée par des exemples précis et, surtout, problématisée.

Les différents sujets proposés lors de cette session permettaient de questionner l'œuvre au programme sous différents aspects. Chacun d'eux, pourtant, engageait une réflexion qui sache prendre en compte la forme singulière, « chantée », des *Parapluies de Cherbourg*, ses partis pris esthétiques ainsi que la structure de sa narration et sa poétique.

Le rapport du jury de la précédente session rappelait très justement l'importance de l'environnement sonore dans une œuvre cinématographique et la nécessité de ne pas se limiter à ses dimensions visuelles : musique(s), bruits, silences sont autant d'éléments signifiants qu'il convient d'analyser. Cette attention portée à la matière sonore prend une importance plus grande encore lorsque l'on étudie une œuvre comme les *Parapluies de Cherbourg*. Le jury regrette que la dimension musicale de l'œuvre ait été rarement prise en compte. Les relations que ce film entretient avec l'opéra, de l'ouverture sur la « danse des parapluies » jusqu'à la place de Carmen dans la diégèse aurait pu apporter aux approches proposées par les candidats. Une réflexion sur l'inscription du film de Jacques Demy dans l'histoire du cinéma et son dialogue avec des modèles américains, dansants ou non, aurait également enrichi les analyses. Enfin, la place de cette œuvre dans l'histoire du cinéma et son contexte historique et politique auraient mérité d'être davantage étudiés.

Un sujet portant sur « Les conflits dans *Les Parapluies de Cherbourg* » aurait ainsi pu être envisagé sous l'angle des différentes tensions qui sous-tendent l'œuvre, non seulement dans les relations entre les personnages mais aussi sur le plan esthétique (le trivial *versus* le poétique) et générique. De même, réfléchir sur « Filiations et ruptures » amenait non seulement à interroger la place et la fonction de la famille mais aussi la construction du film, les raccords et les liens qu'il entretient avec d'autres œuvres de Jacques Demy, notamment avec *Lola* et *Model Shop*.

Comme lors de l'étude d'un texte, l'analyse des procédés est au service de l'interprétation et faire appel aux outils de l'analyse cinématographique permet de saisir l'œuvre dans toute sa complexité. Ainsi, l'étude des *plans* permet de s'interroger sur la nature du cadre, la durée, les mouvements... touchant ainsi à la matière cinématographique qui ne saurait être abordée uniquement par une lecture d'images.

L'étude de la mise en scène est elle aussi essentielle, qui permet de rendre compte des choix opérés par le réalisateur et d'en interpréter les effets. Une leçon portant sur « Les rythmes de la vie dans *Les Parapluies de Cherbourg* » aurait ainsi gagné à observer les procédés de montage. De même, s'interroger sur « Le cinéma, c'est l'art de faire de la musique avec de la peinture » aurait nécessité une analyse de la relation entre ces deux termes, que seule permettait un regard porté sur la mise en scène (cadrages, angles de prise de vue...).

La préparation de l'épreuve a permis aux candidats d'étudier l'œuvre au programme et d'approfondir certaines thématiques vives de cette œuvre, cependant, ces connaissances, nécessaires à la compréhension de ses enjeux, ne doivent pas empêcher une approche singulière construite à partir du sujet de la leçon. Il était ainsi maladroit de choisir comme axe d'étude « bourgeois et prolétaires » pour aborder un sujet intitulé « On ne meurt d'amour qu'au cinéma » et cela même si la question sociale est bien présente dans *Les Parapluies de Cherbourg*.

De même, le sujet et la problématique qu'ils élaborent engagent les candidats à étudier les extraits choisis avec un regard neuf. Le temps de préparation doit d'ailleurs leur permettre de sélectionner des exemples qui répondent à la problématique : les mêmes exemples, interprétés de la même manière, reviennent trop souvent, quel que soit le sujet. Il s'agit bien d'offrir au jury une réflexion éclairée par la critique et les connaissances des candidats mais témoignant d'une appropriation personnelle de l'œuvre et d'une capacité à construire un discours fondé sur l'analyse du sujet, qu'il convient tout d'abord de déplier afin d'en identifier tous les enjeux.

Quelques éléments peuvent guider le travail des futurs candidats. Peut-être est-il important de rappeler qu'il est nécessaire de construire une connaissance authentique de l'œuvre, que seule permettent de nombreux visionnages. Le jury attend le partage d'une expérience esthétique et intellectuelle personnelle nourrie par une culture littéraire et cinématographique plus que par des approches académiques convenues.

L'exposé de la leçon se doit d'être problématisé et il convient de veiller à éviter les catalogues ou les plans qui traiteraient de manière séparée deux termes associés par le sujet. Le choix des exemples est essentiel, ils sont des appuis au propos des candidats et peuvent prendre la forme de photogrammes ou de courtes séquences. Il importe de ne pas les accumuler mais d'en proposer une analyse et une interprétation : ils portent la démonstration et ne peuvent être anecdotiques.

Enfin, même si l'exercice, on le sait, est difficile, la posture des candidats doit permettre l'échange avec le jury, lors de l'entretien, bien sûr, mais aussi pendant l'exposé. Le jury remercie d'ailleurs les candidats et les candidates qui ont su leur offrir le regard éclairé qu'ils et elles portaient sur cette œuvre en mettant en jeu leurs compétences professionnelles autant que leur sensibilité de cinéphiles.

### 3 – Rapport sur la leçon en langues anciennes

La leçon est l'occasion pour le candidat de développer une analyse portant sur l'ensemble d'une œuvre ou du moins une large partie de celle-ci, ce qui nécessite à la fois une connaissance globale des textes au programme et la capacité à s'appuyer sur des extraits sélectionnés et traduits avec pertinence. Le temps de préparation (6 h) et de passage (40 mn suivies de 10 mn d'entretien), s'il donne tout son sens au terme « épreuve », doit être vu comme une chance de répondre au mieux aux exigences de l'exercice.

Sans revenir sur les recommandations déjà évoquées dans les rapports précédents (2019 et 2021), nous mettrons en avant les conseils que nous ont inspirés les candidats de cette session, en les rattachant aux critères de notation pris en compte par les jurys.

**Compréhension du sujet** : *prise en compte et analyse des termes du sujet, attention portée à la forme du sujet proposée (contexte pour une citation, définition précise du thème ou des termes techniques du sujet, identification des personnages, élucidation de la dimension critique).*

Cette démarche implique de prendre en compte, en restant dans des limites raisonnables, la polysémie des termes du sujet : par exemple, une leçon sur Cicéron intitulée « le *personnage* de l'orateur » oriente le sujet vers la dimension théâtrale du texte. Une candidate ayant à réfléchir sur « la famille » dans les discours de Lysias a bien pris en compte le sens élargi de la notion, mais aurait gagné à intégrer le terme d'« hétéairie » pour mieux inclure le *Contre Andocide* dans la réflexion. Plus largement, mettre les termes du sujet en tension en les confrontant à d'autres notions offre souvent des réflexions stimulantes : ainsi la « démocratie » prend tout son sens quand elle est mise en regard de l'« oligarchie ». On tiendra ainsi des éléments utiles à l'élaboration de la problématique et propres à enrichir le traitement du sujet.

Il est essentiel également de ne pas se limiter à l'aspect le plus évident du sujet, mais de l'observer sous des angles différents, afin de dégager toute la portée du texte ; une excellente leçon sur « la cruauté » dans *Médée* ne s'est ainsi pas limitée à la cruauté de Médée elle-même, mais a fait de la notion un prisme permettant d'interroger les relations entre les personnages.

Les termes du sujet doivent absolument être analysés en fonction des notions latines et grecques dont ils sont l'expression : une leçon sur « la violence » chez Lysias doit ainsi inclure une étude contextualisée des termes grecs employés pour exprimer la violence, en particulier ὕβρις et βία, dont l'utilisation est différenciée par exemple dans le *Contre Simon* suivant qu'il s'agit de la violence pratiquée par l'accusateur Simon ou le défendeur et ses amis.

**Argumentation** : *qualité du raisonnement tenu, problématique bien construite et bien amenée, déroulé pertinent de la démonstration, qualité des arguments avancés et pertinence par rapport à la problématique choisie, réponse en conclusion à la question posée.*

L'argumentation ne peut avoir de sens que si les grandes orientations de l'œuvre sont bien comprises : ainsi, plusieurs candidats ont perdu de vue le regard violemment réprobateur de Lucain sur César, ce qui a notamment conduit à une mauvaise interprétation du personnage de Scaeva. Il est en outre utile d'éclairer l'œuvre par son contexte : la loi d'amnistie de 403 av. J.-C. éclaire la stratégie argumentative de Lysias dans le *Contre Eratosthène* et le *Contre Agoratos*, discours destinés à un public athénien dont le rapport au passé récent est pour le moins complexe.

Les jurys ont entendu plusieurs leçons comportant des introductions prometteuses, mais dont les points de réflexion annoncés n'étaient pas réellement développés par la suite, ce qui est regrettable.

Le genre propre de chaque œuvre fournit des pistes de réflexion que les candidats doivent avoir le réflexe d'exploiter, sans pour autant plaquer une grille de lecture. Quelques exemples : la rhétorique suppose un destinataire, il est donc pertinent d'étudier sa prise en compte dans un discours de Lysias ainsi que la stratégie argumentative visant soit à étayer une accusation soit à s'en défendre, à discréditer un adversaire et à valoriser celui qui prononce le discours ; une leçon sur le théâtre doit conduire à analyser le rapport entre scène et hors-scène, ce qu'une candidate interrogée sur « Dedans, dehors » dans *Médée* a plutôt bien intégré dans un sujet qui y invitait naturellement, en oubliant malheureusement quelques réalités intéressantes à exploiter, tel le *proskénion*.

Rappelons que la leçon doit être structurée par un plan annoncé explicitement (en trois parties de préférence, elles-mêmes divisées en sous-parties). Un plan clair est en outre un moyen pour le candidat de bien se repérer dans sa préparation et donc de gérer au mieux le temps de passage.

**Utilisation de l'œuvre** : *navigation aisée dans l'ensemble de l'œuvre, nombre, variété et pertinence des exemples proposés, traduction et commentaire précis de certains exemples.*

La traduction des passages cités doit, autant que possible, être une traduction personnelle, ce qui implique de sélectionner ces passages avec précision en mettant en valeur les termes et expressions les plus pertinents. Il va sans dire que le temps de préparation doit permettre d'aboutir à des traductions exactes. Ces citations doivent être précisément situées dans l'œuvre (page, paragraphe ou numéro de vers) afin que le jury puisse s'y référer aisément : cela implique un travail de repérage visuel pour le candidat qui en sera le premier bénéficiaire, puisqu'il pourra lui-même se repérer plus facilement, évitant ainsi de perdre un temps précieux.

On ne saurait trop conseiller aux candidats de s'entraîner à cet exercice en temps limité et dans les conditions les plus proches possibles de l'examen (impossibilité d'écrire directement sur l'exemplaire de l'œuvre), pour se forger une méthode pratique d'annotation qui leur évitera de se perdre dans leurs notes. Et rappelons ce conseil élémentaire : il faut numéroter les feuilles de brouillon.

**Expression enseignante** : *correction de la langue, fluidité, dynamisme de l'expression.*

Cela implique également de ne pas dévaloriser son propre discours en en soulignant soi-même les faiblesses.

### **Les critères spécifiques à l'étude littéraire :**

**Caractérisation du passage** : *contextualisation précise et intérêt particulier du passage dans l'œuvre, approche synthétique du passage (les enjeux propres et les échos avec les enjeux généraux de l'œuvre).*

**Argumentation** : *qualité du raisonnement tenu, problématique unifiante pour l'ensemble du passage (pas d'étude linéaire, macrostructure à considérer), articuler les différentes dimensions du passage (narrative, fonctionnelle, symbolique, esthétique...), qualité des arguments avancés et pertinence par rapport à la problématique choisie, réponse en conclusion à la question posée.*

Il faut garder en tête en effet que l'étude littéraire n'est pas une explication de texte géante ; elle doit permettre de comprendre, par la problématique, comment le passage choisi s'intègre dans l'œuvre. Une très bonne étude de *Médée*, v. 824-1001, s'est appuyée sur une

étude attentive des échos textuels entre les deux *stasima* encadrant le passage, et sur la construction de l'épisode pour montrer comment Médée met en place sa ruse, tout en soulignant les liens avec d'autres épisodes qui parachèvent l'accomplissement de cette ruse, comme la rencontre de Médée et d'Egée et la mort de Créon et sa fille.

Les critères d'« utilisation de l'œuvre » et d'« expression enseignante » ne diffèrent pas dans le cas de l'étude littéraire.

Les candidats ont dans l'ensemble proposé des leçons construites et intéressantes, étayées par une connaissance solide de l'œuvre ; nous espérons avoir fourni des pistes qui leur permettront d'enrichir la réflexion et de mieux maîtriser l'exercice.

établi par par Arnaud Rochelois et Frédéric Sprogis

### Modalités de l'épreuve

L'explication de texte porte sur un extrait issu de l'une des œuvres au programme. Cette épreuve commence, comme les autres épreuves orales, par le « tirage du sujet » : le candidat choisit un bulletin parmi les trois qui lui sont présentés. Sur ce bulletin figurent le titre de l'œuvre, les limites de l'extrait (la longueur tient évidemment compte de la densité du passage à étudier : il était possible cette année d'être interrogé aussi bien sur un sonnet de Louise Labé que sur un extrait d'un peu plus de deux pages d'une des deux pièces de Nathalie Sarraute au programme) et le segment de grammaire à étudier. Un membre du jury est présent et s'assure que le bulletin ne comporte aucune ambiguïté. L'ouvrage concerné est remis au candidat qui dispose de deux heures et demie de préparation avant un passage de 45 minutes (35 minutes pour l'explication et la question de grammaire, suivies de 10 minutes d'entretien). Des usuels sont à sa disposition lors de la préparation : au moindre doute la consultation du dictionnaire est recommandée. S'il est logiquement interdit d'écrire sur les ouvrages, il est permis d'apporter du papier calque qui sera utilisable après vérification par les appariteurs. Le jury s'étonne, à l'issue de cette session 2024, d'avoir à rappeler que les montres connectées sont interdites... En revanche, il peut être fort utile, aussi bien pour la préparation que pour le passage, de prévoir une montre « traditionnelle », un réveil ou même un chronomètre, le calcul précis du temps de parole dans un contexte où la sérénité peut faire défaut s'avérant parfois compliqué.

### L'organisation du propos

Comme les rapports successifs le rappellent, le choix de commencer ou de terminer par la grammaire est laissé à l'appréciation du candidat. L'analyse préalable d'une phrase de forme emphatique a ainsi pu constituer un point d'appui intéressant pour aborder ensuite les effets d'insistance lors du commentaire d'un passage de *Histoire d'une Grecque moderne*. À l'inverse, avoir étudié au préalable l'intégralité du texte a permis à la candidate concernée de gagner du temps dans l'étude d'un segment issu de *L'Astrée* pour lequel il était précieux d'identifier les antécédents de plusieurs pronoms dans le but de mener une analyse précise du passage proposé. Il n'y a donc pas de recette préétablie et le jury ne tiendra pas rigueur au candidat de son choix. Il faut en revanche tendre vers l'équilibre suivant : trente minutes pour l'explication et cinq pour la question de grammaire.

Les passages obligés de l'explication sont quant à eux les mêmes d'année en année :

– Une introduction qui s'appuie sur une bonne connaissance de l'œuvre et qui caractérise le texte à expliquer en éclairant sa situation et ses enjeux. Cette étape doit éclairer le passage, sans se perdre dans un résumé filandreux de l'ensemble de l'œuvre depuis son *incipit*. Lors de prestations sur *L'Astrée* ou *Histoire d'une Grecque moderne*, le jury a pu s'étonner de voir l'explication proprement dite commencer à la quinzième minute de l'épreuve, ce qui est évidemment mauvais signe. La sélection des informations essentielles pour comprendre ce qui se joue dans le passage proposé fait partie intégrante de l'art de l'explication de texte.

– Une lecture du texte qui soit à la hauteur de ce que l'on peut attendre d'un enseignant amené chaque jour à lire des textes avec ses élèves. Cette étape est parfois oubliée ou martyrisée. Sur ce point, le jury ne saurait trop conseiller aux candidats de s'entraîner très précisément à la juste prononciation des vers dont l'élucidation des difficultés (comme les diérèses) fait partie

de ce qui est attendu au concours de l'agrégation. Au cours de leur préparation, que les candidats de la session 2025 n'hésitent donc pas à lire à voix haute certains passages des pièces de Corneille ou des poèmes de Vigny.

– L'analyse du mouvement du texte est un temps très important de l'introduction qui doit éviter tout caractère mécanique (trahi par des formules maladroites comme « J'ai découpé ce texte en trois mouvements ») : il s'agit là, encore une fois, d'éclairer le texte par la mise en valeur de sa logique interne, qui doit, par conséquent, non seulement soutenir mais justifier le problème proposé. À cet égard, il faut considérer que l'analyse du mouvement du texte fait partie intégrante de la problématisation.

– L'annonce d'un projet de lecture (autrement dit, une problématique) clair et cohérent. Ainsi les annonces comme « nous verrons quel est l'intérêt du texte » ou « nous montrerons que ce texte est difficile à interpréter » ne sauraient être recevables. L'écueil inverse, relatif à ce que nous développerons plus loin concernant l'usage des ouvrages utilisés par les candidats lors de leur préparation, est de proposer une problématique très longue, surchargée de termes techniques, spécifiques, rares (et généralement mal maîtrisés), qui se retrouve bien souvent oubliée dès le début de l'explication du texte.

– Un développement dont l'organisation (étude linéaire ou commentaire composé) est laissée au libre choix du candidat qui ne doit pas hésiter à signaler quelle est la méthode retenue. Une très grande majorité des candidats privilégie désormais l'étude linéaire, ce qui est tout à fait acceptable. Certains textes qui entremêlent les thèmes et sont faits de circonvolutions s'y prêtent cependant moins.

– Une conclusion qui apporte une réponse à la problématique choisie et ne se contente pas de répéter l'introduction.

### **Le corps de l'explication**

Le jury a parfaitement conscience de l'inconfort que le fait de se retrouver en situation de candidat peut représenter pour un enseignant habitué à ses classes. Tout comme il sait que la préparation à l'agrégation interne est une route parfois difficile. Il fait ainsi preuve du plus grand respect pour les candidats et les écoute avec bienveillance. Cependant l'explication de texte est un exercice incontournable pour tout enseignant de lettres et l'on attend qu'il fasse montre dans cette épreuve de son goût pour les textes et de sa maîtrise d'un exercice pratiqué maintes et maintes fois avec les élèves à des niveaux divers.

Il n'est pas question de reprendre ici la méthode d'une explication ; les rapports précédents sont revenus, tour à tour, sur ses points saillants. Cependant, quelques remarques semblent tout de même importantes pour guider les futurs candidats :

– Malgré la tension bien compréhensible que les candidats peuvent ressentir au cours d'une telle épreuve, le jury attend d'eux qu'ils s'adressent véritablement à leurs interlocuteurs. On s'étonne donc du nombre de candidats qui proposent leur explication de texte sans lever les yeux de leurs notes. Malgré la solennité d'un concours, l'explication de texte reste l'occasion de partager sa lecture de la façon la plus vivante possible. On a pu également constater une nouvelle pratique, fort heureusement très rare, et qu'il convient d'éviter absolument : l'explication d'un texte littéraire... livre fermé, ce qui a plongé le jury dans une grande perplexité.

– S’il est vrai que certains textes résistent plus que d’autres et que les analyses des textes de Sarraute ont par exemple parfois été moins réussies que celles des poèmes de Desbordes-Valmore, la paraphrase n’est jamais un refuge idéal. Des remarques linguistiques ou stylistiques précises sont ainsi attendues et permettent souvent d’accéder aux enjeux du texte. Autre écueil dont il faut se garder : la tentation de surcharger l’explication de références inappropriées. S’il est évidemment tout à fait souhaitable d’éclairer le texte par des références pertinentes et justes, tant la littérature dialogue avec la philosophie, l’histoire, la religion, la peinture ou la musique, un déluge de références se voulant savantes dissimule mal un propos qui se révèle *in fine* bien éloigné du texte.

– Expliquer un texte, c’est parfois émettre des hypothèses et dérouler des fils interprétatifs. Hésiter entre deux interprétations qui paraissent fondées n’est pas une honte. En retenir une plutôt qu’une autre en argumentant et en privilégiant la cohérence du propos général non plus. C’est même ce que l’on attend du candidat, plutôt que de laisser le jury face à des dizaines de suppositions qui n’auront pas été reliées entre elles.

– Très étonnamment, beaucoup de candidats qui proposent une lecture expressive et pertinente des textes ne s’en servent absolument pas lors de l’explication, voire viennent contredire cette lecture lors de leur analyse. On pense notamment à un candidat qui après avoir proposé une lecture vivante et absolument excellente d’un extrait du *Silence* en choisissant d’insister sur sa dimension comique ne dit pas un mot du comique dans son explication.

– La session 2024 a été marquée par une forte tendance à vouloir appliquer à n’importe quel passage d’une œuvre les concepts généraux lus ici ou là pour caractériser l’œuvre dans son ensemble (ou parfois même l’ensemble des œuvres d’un auteur). Les explications qui en découlent sont souvent forcées et ont tendance à ignorer le détail du texte pour placer des mots-clés, en se dispensant parfois de la moindre tentative de définition (comme le « néoplatonisme », aussi bien chez Louise Labé que chez Honoré d’Urfé, ou encore les « tropismes » chez Nathalie Sarraute). Or les meilleures explications sont celles qui partent du passage proposé et qui par une analyse détaillée parviennent à mesurer ses points de convergence mais aussi sa spécificité par rapport au reste de l’œuvre. Sur ce point, il y a une véritable différence entre le travail de préparation pour la dissertation à l’écrit ou même pour la leçon à l’oral et l’approche d’une explication de texte. Si les lectures critiques sur les œuvres sont recommandées (et ont, du reste, été bien rares à être sollicitées précisément), il faut bien garder à l’esprit qu’un propos général sur une œuvre ne s’applique pas nécessairement à chacune de ses pages. À quoi sert en effet de réciter tout au long d’une explication des formules qui n’éclairent en rien le sens du texte commenté ? Cette tendance est inquiétante et nous espérons qu’elle ne se confirmera pas dans les années futures car elle semble montrer que beaucoup de candidats, pour des raisons diverses, n’osent pas penser par eux-mêmes devant un texte, au point de s’abriter derrière des paravents inutiles alors qu’une véritable plongée dans le texte aurait été beaucoup plus efficace (et rentable...).

– Une remarque, enfin, qui s’adresse aux candidats de la session 2025 et qui porte sur un point de détail : ce n’est pas parce que, dans des articles, quelques critiques décident de donner par commodité le nom de « Ferriol » au narrateur de l’*Histoire d’une Grecque moderne* qu’il faut faire sienne cette pratique à longueur d’explication ! Ce narrateur n’est jamais nommé dans l’œuvre, la lecture de l’introduction d’Alan J. Singerman renseigne sur d’autres sources d’inspiration et les mêmes candidats n’appellent pas Théophraste tout au long de leur exposé...

## **L'entretien**

L'épreuve se termine sur un entretien de 10 minutes qui a pleinement sa place dans l'évaluation. Cette partie de l'épreuve, que quelques candidats (rares, fort heureusement) prennent avec une certaine désinvolture (rappelons qu'aucune familiarité dans l'expression n'est tolérée) demande des qualités d'écoute et de réactivité. Non que le jury veuille systématiquement « faire dire » à tout prix quelque chose au candidat mais le but recherché n'est pas la répétition systématique de ce qui a été dit pendant l'explication dans une obstination tendant vers le psittacisme.

Il s'agit d'un véritable dialogue qui a pour but de valoriser le candidat, soit en revenant sur des propos qui demandent à être clarifiés soit en l'amenant à considérer de nouvelles perspectives sur le texte soumis à l'étude. Deux excès inverses sont à éviter : camper farouchement sur ses positions ou renier d'emblée toute son analyse. Cette session a une nouvelle fois été le théâtre d'entretiens particulièrement réussis qui ont permis à des candidats de mettre en valeur leur travail sur l'œuvre commentée et leur culture littéraire, gagnant ainsi de précieux points. À ce sujet, le jury ne peut qu'inciter les candidats à faire appel à leurs connaissances de la littérature latine et grecque. On a parfois eu l'impression que les candidats cloisonnaient complètement l'épreuve d'explication d'un texte français et le reste de leur concours. Les candidats ne doivent donc pas s'étonner des questions les invitant à faire usage de leur culture antique : cela ne saurait être une surprise à l'agrégation de lettres classiques !

Le jury se réjouit d'avoir entendu, cette année encore, de belles lectures et des analyses enthousiasmantes menées par des collègues passionnés, ayant fait la démonstration que l'exercice de l'explication de texte, claire, prudente, précise et engagée, demeure au cœur de l'enseignement des lettres. Nous espérons que la lecture du présent rapport profitera aux futurs candidats de la session 2025.

établi par Marie-Emmanuelle Pereira

L'épreuve de grammaire est couplée à celle d'explication de texte. Dans l'extrait proposé en explication, le jury a isolé un segment sur lequel le candidat est invité à faire « toutes les remarques grammaticales nécessaires ». La longueur du segment est variable, elle dépend de la nature et de la densité des faits de langue à observer. Cette année, l'interrogation a ainsi pu porter sur une phrase complexe tenant dans les limites d'un alexandrin des *Pleurs*, sur une succession de courtes phrases simples occupant deux lignes de *Pour un oui ou pour un nom*, ou encore sur une proposition subordonnée relative se développant sur trois lignes de *L'Astrée*.

Comme le rapport d'explication de texte l'indique, les candidats peuvent choisir de commencer ou de terminer leur exposé par la grammaire. De même, durant la préparation, les candidats sont bien évidemment libres d'organiser leur temps comme ils l'entendent ; le jury leur conseille cependant de consacrer, sur les deux heures et demie, environ une demi-heure à la grammaire, et de ne pas reléguer cette question à la fin de leur préparation pour éviter de se laisser déborder par l'explication de texte.

Les deux parties de l'épreuve, explication de texte et question de grammaire, font l'objet d'une évaluation distincte, le jury attribuant une note sur 20 à chacune ; ces notes sont ensuite coefficientées et seule la moyenne finale est communiquée aux candidats.

Les prestations que le jury a pu écouter cette année montrent que les candidats se sont forgé une représentation des attentes en termes d'organisation de l'exposé. Ils annoncent quasi systématiquement un exposé en deux temps : une analyse de la macrostructure, suivie de l'étude d'un certain nombre de faits au niveau microstructurel. Le jury ne peut qu'approuver ce souci d'organiser l'exposé en allant de la macro à la microstructure ; le contenu des exposés montre cependant que les termes « macrostructure » et « microstructure » sont souvent utilisés comme des formules imposées dont les enjeux sont peu clairs pour les candidats. Nombreux sont par ailleurs les candidats qui témoignent de leur volonté de proposer des manipulations linguistiques, mais là encore, les exposés révèlent souvent que la nature et les enjeux des manipulations ne sont pas bien saisis par tous les candidats. Or, c'est dans la compréhension de ces différents enjeux que s'opère la ligne de partage entre les exposés réussis et ceux qui le sont moins, voire pas du tout. Sans reprendre ici l'ensemble des éléments abordés au fil des rapports précédents<sup>2</sup>, nous aimerions expliciter dans la suite de notre propos les attentes d'une étude grammaticale qui se préoccupe de structures et qui s'appuie sur des manipulations.

Dans une même épreuve sont réunies les deux dimensions essentielles de l'enseignement du français dans le secondaire, la lecture littéraire et l'étude de la langue. Si, comme dans le travail effectué avec les élèves, l'étude de la langue peut nourrir l'interprétation, elle donne cependant lieu à un traitement autonome, s'appuyant sur des démarches et des outils spécifiques, et ne peut être remplacée par une étude stylistique, aussi riche soit-elle.

Lors de l'exposé de grammaire, le jury attend des candidats une approche linguistique, qui envisage les différentes unités de la langue comme les éléments d'un système et qui s'intéresse aux structures de la langue, à ses principes d'organisation et de fonctionnement.

---

<sup>2</sup> Nous recommandons aux futurs candidats de lire au moins les trois derniers rapports, ceux de 2021, 2022 et 2023.

Le segment choisi par le jury présente *une unité*, constitue *un ensemble structuré* et propose *des faits de langue remarquables*. Pour réussir l'épreuve, le candidat doit prendre en compte ces trois dimensions. Nous les distinguons ici pour aider les futurs candidats durant la phase de préparation, mais l'exposé devant le jury n'a pas à s'organiser mécaniquement selon ces trois parties, pas plus que n'est forcément attendue une organisation schématique et systématique passant en revue la macrostructure puis la microstructure. Nous renvoyons sur ce point aux rapports 2022 et 2023 qui proposent des exemples de plans possibles en fonction des types de segments à analyser.

- *Envisager le segment comme une unité*

En quoi le segment à étudier constitue-t-il une unité ? S'agit-il d'une phrase, d'une proposition subordonnée, d'un groupe nominal, d'un groupe infinitif... ? Envisagé comme un tout, le segment doit par ailleurs être envisagé comme la partie d'un tout plus grand. Cela est bien entendu essentiel si la question porte sur une partie de phrase, mais c'est également important si le segment correspond à une phrase ou à plusieurs phrases : les systèmes temporels, les relations anaphoriques ou encore les connecteurs, peuvent rarement s'analyser à l'échelle de la phrase. Il importe de percevoir la phrase, d'une part comme s'insérant dans un texte, d'autre part comme le résultat d'un acte d'énonciation présentant potentiellement les traces de cet acte.

- *Envisager le segment comme un ensemble structuré*

En fonction du segment, le candidat doit s'interroger sur les types et les formes de phrase, sur l'agencement des propositions, sur l'organisation des groupes fonctionnels... Dans tous les cas, le jury n'attend pas du candidat qu'il procède à l'analyse successive de chacun des mots ou même des groupes du segment. Cela conduirait à donner à chaque constituant une même importance ; analyser la structure du segment vise bien au contraire à mettre en évidence son organisation, à décrire les relations, notamment hiérarchiques, entre les constituants.

- *Donner à voir des faits de langue remarquables*

Le libellé du sujet laisse au candidat la charge de déterminer les faits de langue remarquables. Il s'agit de prendre le segment comme un objet de curiosité, de s'étonner de certains faits, de ne pas considérer que les choix effectués par l'auteur parmi les possibles langagiers sont évidents et nécessaires. Citons, pour exemples, quelques-uns des éléments qui doivent mettre le candidat en alerte : une périphrase verbale, une structure à présentatif, une dislocation, une forme polysémique ou homonymique (*que*, *de*), un pronom dont la référence est complexe à établir, la multiplication de compléments circonstanciels aux fonctionnements divers, une rupture énonciative, un système hypothétique, une construction absolue détachée...

Repérer des faits de langue remarquables suppose d'avoir en tête des énoncés canoniques qui servent de points de comparaison. Sans attentes, on court le risque de ne s'étonner de rien et de proposer un exposé sans relief. L'épreuve requiert une préparation sérieuse et de longue haleine : il serait tout à fait déraisonnable d'attendre les résultats de l'admissibilité pour commencer à se pencher sur cette épreuve d'admission. Les candidats doivent *a minima* avoir une connaissance précise des notions grammaticales enseignées dans le secondaire. Le jury n'attend pas des candidats la connaissance approfondie des différentes théories grammaticales qui ont nourri les programmes, mais la consultation assidue d'une grammaire universitaire doit permettre, durant l'année de préparation, d'approfondir les points complexes, et surtout d'acquérir des habitudes dans la façon d'appréhender les faits de langue. Pour les candidats dont les connaissances en la matière seraient lointaines, nous

recommandons de commencer par *La grammaire : Méthodes et notions*<sup>3</sup> de Joëlle Gardes Tamine, ou par *Quelle grammaire enseigner ?*<sup>4</sup> publié sous la direction de Jean-Christophe Pellat. Ces ouvrages simples d'accès et très clairs permettent de comprendre rapidement l'approche grammaticale attendue. Il est indispensable ensuite de travailler avec une grammaire universitaire qui propose une vision problématisée des notions des programmes du secondaire. L'ouvrage de référence pour les concours de lettres reste *La Grammaire méthodique du français* de Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul<sup>5</sup>. *Le Grevisse de l'étudiant*<sup>6</sup> de Cécile Narjoux peut également constituer un outil de travail très efficace. Si ces ouvrages s'avèrent trop ardues, le candidat peut avoir recours au *Grevisse de l'enseignant* de Jean-Christophe Pellat et Stéphanie Fonvielle<sup>7</sup>. Si au contraire, le candidat souhaite approfondir ses connaissances, il peut se reporter à des grammaires dans lesquelles l'auteur expose le système grammatical qu'il a bâti et pour lequel il propose souvent une terminologie spécifique : la *Grammaire de la phrase française* de Pierre Le Goffic<sup>8</sup>, la *Grammaire critique du français* de Marc Wilmet<sup>9</sup>, ou encore *Pour une grammaire de l'écrit*<sup>10</sup> de Joëlle Gardes Tamine.

Un candidat préparé repérera les faits remarquables ; loin de pouvoir tout aplanir, il sera capable de montrer la complexité et la spécificité de l'énoncé soumis à son attention. Il est important d'avoir conscience que les grammaires bâties par des linguistes sont des systèmes théoriques qui visent à rendre compte de la grammaire immanente à la langue. Pour bâtir un système grammatical théorique, les linguistes procèdent à des généralisations, des abstractions. Or, selon la formule éclairante d'Alfred Korzybski, *la carte n'est pas le territoire qu'elle représente*. L'objet que les candidats doivent analyser n'est pas un exemple illustrant un système théorique, c'est un énoncé, un morceau de la mise en œuvre individuelle de la langue. Les systèmes théoriques que les candidats ont en tête leur permettent d'appréhender cet énoncé en le confrontant au fonctionnement théorique des cas prototypiques. Aussi n'est-ce pas un échec que de ne pouvoir faire entièrement correspondre l'énoncé au cas prototypique, bien au contraire. La finalité de l'épreuve de grammaire n'est pas d'étiqueter les faits de langue, mais de raisonner sur ces faits de langue pour rendre compte de leur fonctionnement particulier.

Illustrons ces propos généraux à l'aide d'un exemple pris parmi les sujets proposés cette année.

Interrogé sur un extrait du livre II de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, un candidat avait à étudier en grammaire « auquel par l'ouverture qu'il luy avoit faite au costé avec les dents, on voyoit comme pantheler les poulmons, & trembler le cœur ».

*Envisager le segment comme une unité* consiste à l'identifier comme une proposition subordonnée relative, et à s'interroger sur la façon dont cette proposition s'insère dans la phrase dont elle est extraite<sup>11</sup>, c'est-à-dire à indiquer la fonction de cette relative, en l'occurrence épithète détachée (ou apposition) du groupe « un demy mangé ».

<sup>3</sup> Joëlle Gardes Tamine, *La grammaire : Méthodes et notions*, Armand Colin, 2012.

<sup>4</sup> Jean-Christophe Pellat (dir.), *Quelle grammaire enseigner ?*, Hatier, 2009.

<sup>5</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, PUF, 1994 (8<sup>e</sup> édition, 2021).

<sup>6</sup> Cécile Narjoux, *Le Grevisse de l'étudiant, Grammaire graduelle du français*, De Boeck Supérieur, 2018.

<sup>7</sup> Jean-Christophe Pellat et Stéphanie Fonvielle, *Le Grevisse de l'enseignant*, Magnard, 2016.

<sup>8</sup> Pierre Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Hachette, 1993.

<sup>9</sup> Marc Wilmet, *Grammaire critique du français*, Duculot, 3<sup>e</sup> édition en 2003.

<sup>10</sup> Joëlle Gardes Tamine, *Pour une grammaire de l'écrit*, Belin, 2004.

<sup>11</sup> « D'un costé il voyait Saturne appuyé sur sa faux, avec les cheveux longs, le front ridé, les yeux chassieux, le nez aquilin, & la bouche degoutante de sang, & pleine encore d'un morceau de ses enfants, dont il en avoit un demy mangé en la main gauche, auquel par l'ouverture qu'il luy avoit faite au costé avec les dents, on voyoit comme pantheler les poulmons, & trembler le cœur [...] ».

*Envisager le segment comme un ensemble structuré* consiste à donner à voir l'organisation des constituants fonctionnels de cette proposition. Des manipulations peuvent être utiles pour délimiter les constituants fonctionnels, constater la force des liens existant entre eux, et distinguer entre constituants essentiels et constituants non-essentiels. Toutes les manipulations effectuées par le candidat durant sa préparation n'ont pas à être ensuite exposées au jury, mais cela permet au candidat de ne pas seulement s'appuyer sur une approche intuitive des faits de langue. Rappelons ici que les manipulations linguistiques sont d'ordre syntaxique et non sémantique : le jury est par exemple toujours étonné d'entendre certains candidats identifier un complément essentiel en indiquant « si on le supprime, on supprime une partie du sens ». Si l'on supprime un élément, il est *normal de perdre* une partie du sens, la suppression sert simplement à voir quels sont les éléments obligatoires pour que la phrase soit grammaticale. Dans notre extrait de *L'Astrée*, constater que « par l'ouverture qu'il luy avoit faite au costé avec les dents » constitue un groupe aisément supprimable et déplaçable, amène à l'identifier comme un complément non-essentiel. Reste « auquel [...] on voyait comme pantheler les poulmons, & trembler le cœur » ; une transformation en indépendante « on lui voyait comme pantheler les poulmons, & trembler le cœur » permet sans doute de poser plus clairement les différents compléments gravitant autour de « voir » et sur lesquels il conviendra de s'interroger : le « auquel »/« lui » et les deux ensembles coordonnés que la tradition grammaticale scolaire nomme « propositions infinitives ». S'appuyant manifestement sur la seule identification des deux verbes conjugués à un mode personnel et ne prenant pas assez de recul sur l'organisation d'ensemble, le candidat caractérise quant à lui le segment, d'un point de vue macrostructurel, comme deux propositions subordonnées relatives : le segment comporte bien deux relatives, mais cela ne dit rien de la structuration du segment, la deuxième proposition n'étant qu'une expansion du nom « ouverture » au sein du complément circonstanciel.

*Les faits de langue remarquables* ne manquent pas dans ce segment : le jury attend *a minima* une analyse des constructions dites « propositions infinitives », ainsi qu'une réflexion sur la forme du pronom relatif « auquel » et sur sa fonction au sein de la subordonnée. S'interroger sur « auquel », et le lien qu'il entretient avec le reste du groupe verbal, permet en outre de mettre en parallèle la construction « auquel [...] on voyait comme pantheler les poulmons, & trembler le cœur » et celle de l'autre proposition relative du segment « qu'il lui avoit fait au costé » : « auquel » et « lui » sont ce que la tradition grammaticale nomme des compléments d'attribution, et que certains grammairiens nomment à présent « datif de la totalité impliquée » ou encore « datif de la possession inaliénable » : peu importe l'étiquette, il était en revanche pertinent de s'interroger sur le lien sémantique entre « auquel » et « les poulmons »/« le cœur » d'une part, et « lui » et « le costé » d'autre part. « Auquel » et « lui » identifient le tout (ou le possesseur), « les poulmons »/« le cœur » et « le costé » étant les parties de ce tout. Contentons-nous ici de revenir sur la question des « propositions infinitives », toujours dans le souci d'insister sur l'importance d'une approche grammaticale se préoccupant du fonctionnement des éléments. Dans « on voyait comme pantheler les poulmons, & trembler le cœur », sont réunies les conditions nécessaires pour que la grammaire scolaire traditionnelle identifie une « proposition infinitive » (ici en fait deux propositions infinitives coordonnées) : la présence du verbe de perception « voir » et le fait que l'infinitif présente un « sujet » propre différent de celui du verbe principal. Or cette vision des choses n'est pas cohérente avec une approche syntaxique de la grammaire : la suite « comme pantheler les poulmons » ne fonctionne pas comme une unité propositionnelle. La pronominalisation de « les poulmons » en « les » - « on les voyait comme pantheler » - permet en effet de montrer que « les poulmons » est COD de « voir », et ne constitue pas un syntagme avec le verbe à l'infinitif, ce qui amène à identifier « comme pantheler » comme un autre complément direct de « voir » (terminologie de Le Goffic) ou un attribut du COD (terminologie par exemple de Gardes Tamine). La même réflexion peut être menée sur « trembler le cœur ». Dans son exposé, le candidat reste évasif, indiquant que la structure « peut ressembler à une

infinitive » même « si on sait que les propositions infinitives posent problème ». Dans l'entretien, le candidat réussit en revanche à s'appuyer sur l'opération de pronominalisation pour parvenir à poser que, dans une approche syntaxique, « les poulmons » et « comme pantheler » peuvent s'analyser comme un COD et un attribut du COD. C'est dans cet exercice de réflexion active sur la langue que le candidat manifeste sa compréhension des phénomènes à observer, et qu'il permet à sa prestation d'être valorisée par le jury.

Terminons ce rapport en rassurant les futurs candidats. Si l'épreuve de grammaire suppose un travail régulier tout au long de l'année de préparation, le jury n'attend pas des candidats des connaissances de spécialistes en linguistique française. Il attend qu'ils analysent les faits de langue avec curiosité et méthode : cela correspond entièrement à la démarche intellectuelle que les candidats développent avec leurs élèves lorsqu'ils mettent en œuvre les programmes d'étude de la langue. Cette année encore, le jury a pris plaisir à écouter des candidats dont la détermination et l'honnêteté dans l'analyse sont parvenues à éclairer le fonctionnement de faits de langue. Nous espérons que ce rapport aidera les futurs candidats à adopter la même attitude.

## Rapport sur l'explication d'un texte grec

établi par Éric Dieu

Les explications de textes grecs de cette session 2024 (épreuve orale, rappelons-le, qui est réservée aux candidats ayant composé sur l'épreuve de version latine à l'écrit) portaient d'une part sur la *Médée* d'Euripide, d'autre part sur les discours de Lysias au programme (discours I, III, VI, VII, X, XII, XIII). Cette épreuve orale donne lieu à 2h30 de préparation, en vue d'une traduction d'un texte d'environ 30 vers ou 30 lignes (de la longueur de celles des volumes de la Collection des Universités de France), du commentaire de ce texte (linéaire ou composé, au choix des candidats), et du traitement de deux questions de grammaire. Avant la traduction de l'extrait proposé, une brève introduction et une lecture du texte en grec sont attendues. Le jury ne saurait inviter trop fortement les candidats à se préparer aussi à la lecture du texte grec, trop souvent négligée, mais qui constitue quasiment la première impression que le jury peut avoir de leur prestation à venir : trop de candidats, durant cette session 2024, ont commis maintes erreurs de lecture qui auraient été aisément évitables avec un peu plus d'entraînement (métathèses, syllabes oubliées, écorchées, etc.). De bonnes lectures du texte n'ont pas été non plus exemptes d'erreurs sporadiques : rappelons qu'un iota adscrit après une voyelle longue notée par une majuscule, par exemple dans le nom d'Hadès, Ἅιδης, est l'équivalent d'un iota souscrit sous une minuscule, et, suivant la prononciation usuelle dans les classes, ne se prononce donc pas (noter d'ailleurs, dans Ἅιδης, la place de l'esprit et de l'accent, qui ne se trouvent pas sur le ι).

Le jury a pu entendre des exposés de qualité fort diverse : certains absolument excellents, du point de vue de la traduction comme du commentaire, d'autres hélas très faibles, en passant par bon nombre de performances de niveau intermédiaire à différents degrés. Les meilleures performances étaient manifestement celles de candidats qui avaient su préserver, ou réactiver, une bonne connaissance de la langue grecque par une pratique bien antérieure à l'année de leur préparation du concours : le jury ne saurait trop engager les candidats à renouveler leur contact avec le grec ancien bien avant l'année de leur préparation du concours. Une bonne maîtrise de la langue grecque est une condition essentielle à une bonne prestation non seulement en traduction, mais aussi du point de vue du commentaire, dont il importe de rappeler qu'il compte autant dans la notation que la traduction : bon nombre de commentaires sont restés en deçà du niveau attendu non pas tant par méconnaissance de la méthode du commentaire, que parce que la lettre même du texte demeurait trop obscure à des candidats dont la familiarité avec le grec était encore assez limitée. En ce qui concerne le commentaire, le principal conseil que le jury peut adresser aux candidats est d'avoir lu et relu de nombreuses fois l'intégralité des œuvres au programme, de manière à pouvoir éclairer autant que possible le commentaire de l'extrait proposé par leur maîtrise du reste de l'œuvre.

Quelques remarques plus précises sur la traduction, le commentaire, les questions de grammaire :

### – Traduction :

Sans doute n'est-il pas utile de proposer ici un catalogue des fautes ponctuelles des candidats, qui ne serait que de peu d'intérêt pour les candidats à venir à partir de la session 2025. Les candidats de la session 2024 qui avaient fait l'effort de se préparer sérieusement aux épreuves de grec sont globalement parvenus à comprendre des constructions syntaxiques complexes, ils connaissaient plutôt bien les expressions idiomatiques ou ont été capables de les retrouver dans le dictionnaire durant leur temps de préparation. Mais le jury a

pu regretter par exemple qu'ils ne prêtent pas toujours une très grande attention au cas qui suit une préposition, et qui détermine le sens : διά + acc. (« à cause de, etc. ») et διά + gén. (« à travers, etc. ») n'ont pas du tout le même sens, de même que μετά + acc. (« après ») et μετά + gén. (« avec ») ; de même, παρά ou πρός suivis de l'accusatif ou du génitif ont parfois été traduits indifféremment de la même manière (avec le génitif d'origine non reconnu, par exemple). Pour évoquer une autre erreur récurrente, on ne saurait trop conseiller aux candidats, lors de leur temps de préparation, de prêter la plus grande attention aux esprits, aux coronis, aux accents, qui sont souvent essentiels à la compréhension du texte : par exemple, ταύτά « les mêmes choses » ne doit pas être confondu avec le démonstratif ταῦτα. Une attention particulière portée à la traduction des formes verbales constitue un autre point sur lequel les candidats de la session à venir doivent exercer leur vigilance : trop de confusions entre les temps de l'indicatif nuisent à la traduction exacte d'un passage, et il importe de traduire correctement les formes au subjonctif ou à l'optatif selon la construction qui a nécessité leur emploi. Il est essentiel, enfin, de traduire tous les mots du texte, afin d'éviter des contresens fâcheux (dus à l'oubli d'une négation par exemple).

#### – **Commentaire :**

Un certain nombre d'excellentes prestations ont été entendues, mais le jury s'est néanmoins étonné de la proportion élevée de commentaires, ou de parties de commentaires, reposant très largement sur le procédé de la paraphrase, en particulier lors des commentaires d'extraits de Lysias. Un commentaire parfois plus précis du texte grec lui-même (style, sens exact des mots employés par rapport à d'autres qui auraient théoriquement pu l'être à leur place, etc.) aurait souvent pu permettre de pallier ce défaut.

Pour le commentaire des discours de Lysias, les candidats ont globalement fait l'effort de situer précisément le contexte judiciaire des extraits. Le jury s'est malgré tout étonné de quelques erreurs assez grossières. Le nom de l'Aréopage (situé sur la colline d'Arès) a plusieurs fois été prononcé « Aéropage ». Si Lysias n'a pas prononcé lui-même la quasi-totalité de ses discours, cela n'a rien à voir avec le fait qu'il soit un métèque : c'est simplement parce qu'accusés comme accusateurs prononcent eux-mêmes leur discours (discours éventuellement écrit par un logographe). Certains candidats ont tendu par ailleurs à oublier un peu que les extraits de la *narratio* s'inscrivent dans une stratégie d'accusation ou de défense : par exemple, lorsque Lysias retrace la fin de la guerre du Péloponnèse et les tractations avec les Lacédémoniens, ce n'est nullement pour proposer, en quelque façon, une leçon d'histoire, mais cela devait être clairement replacé dans le contexte du discours, en lien avec ses enjeux stratégiques. Certains discours de Lysias étaient apparemment moins connus que d'autres, comme le discours VI contre Andocide : une lecture parallèle du *Sur les mystères* d'Andocide ne saurait trop être conseillée aux candidats de la session 2025, où Lysias sera toujours au programme.

Pour le commentaire de la *Médée* d'Euripide, les meilleures prestations sont celles qui ont su prendre en compte le caractère théâtral des extraits en n'oubliant pas de commenter la présence sur scène de personnages muets, la référence au hors scène, le rythme de certains dialogues ; et qui ont su également, lorsque cela s'y prêtait, faire entrer le passage étudié en résonance avec l'ensemble de la pièce (voire avec tel passage de telle autre pièce d'Euripide susceptible d'étayer l'interprétation du texte commenté). La caractérisation psychologique des personnages ne peut constituer à elle seule un projet de lecture suffisant des différents extraits de la pièce. De même, si l'identification des différents mouvements d'un extrait permet souvent aux candidats d'en cerner les enjeux dramatiques et esthétiques, cela ne saurait remplacer la formulation d'une problématique qui doit guider l'ensemble de l'analyse et ne pas être oubliée au fil du commentaire. Le jury invite enfin les candidats à se montrer sensibles aux termes revenant de façon significative dans l'ensemble de l'œuvre : ce travail lexical indispensable repose sur les relectures nombreuses de l'œuvre à effectuer tout au long de la préparation.

### **– Questions de grammaire :**

Ces questions sont au nombre de deux. La première porte généralement sur un point particulier : scansion d'un vers, explication d'une forme d'un texte, choisie le plus souvent pour ses particularités morphologiques ou syntaxiques, etc. La seconde est beaucoup plus large, et doit donner lieu à un exposé organisé (ne se limitant pas à un catalogue commenté, mais non classé, des formes concernées) : étude syntaxique ou morphosyntaxique des pronoms personnels, des participes, des systèmes conditionnels, etc.

Ces questions ont été plutôt bien traitées dans l'ensemble, mais avec quelques faiblesses récurrentes chez les candidats, notamment sur la syntaxe des systèmes conditionnels. Si l'optatif oblique est globalement maîtrisé, la notion d'optatif de répétition passée a parfois semblé bien plus floue dans l'esprit des candidats. Autre faute récurrente (sans rechercher ici l'exhaustivité !) : plusieurs candidats ont indiqué que le parfait (de sens présent) οἶδα « je sais » était de l'aoriste.

Le jury a constaté un certain nombre de problèmes de gestion du temps qui ont impacté le traitement des deux questions de grammaire : certains candidats, arrivant à la fin de leur commentaire au bout de 32, 33, voire 34 minutes, n'ont pu véritablement traiter ces questions faute de temps, alors qu'ils avaient apparemment les moyens de faire une prestation honorable en la matière. Il faut rappeler qu'il n'est pas interdit de traiter les questions de grammaire au début de l'exposé, ou bien entre la traduction et le commentaire, afin d'éviter de se retrouver à court de temps à la fin du commentaire au moment de traiter ces deux questions. Le jury invite aussi les candidats à noter clairement l'intitulé des deux questions de grammaire sur leurs feuilles de brouillon : plusieurs candidats, au moment de leur passage devant le jury, n'avaient plus en tête l'intitulé de la première question de grammaire, que le jury leur a, il est vrai, charitablement rappelé.

Ces questions de grammaire ne doivent nullement être négligées : bien traitées, elles ont parfois permis à des candidats dont la traduction et le commentaire étaient assez faibles d'obtenir une note qui n'était pas si déshonorante.

### **– Entretien avec le jury :**

Cette ultime phase de la prestation des candidats dure 10 minutes : il convient de rappeler que cette durée est fixe, même si le candidat n'a pas utilisé la totalité des 35 minutes d'exposé. Le jury revient sur l'ensemble de la prestation, et les questions concernent aussi bien la traduction, le commentaire, que les questions de grammaire : loin de constituer des pièges tendus aux candidats, les questions posées entendent toujours leur donner la possibilité de rectifier certains points, d'approfondir certaines de leurs remarques, de revenir sur certaines traductions fautives ou perfectibles.

L'entretien ne doit donc pas être négligé, malgré la fatigue qui peut s'emparer des candidats après 35 minutes d'une parole dense. Le jury a pu apprécier la présence d'esprit de plusieurs d'entre eux qui ont su, par leur qualité d'écoute et de dialogue, corriger certains points et envisager d'autres pistes d'analyse sur le texte, rehaussant ainsi la note d'ensemble de leur explication. Il invite les candidats de la session 2025 à travailler l'équilibre de leur réponse : une réponse trop succincte, parfois liée à une forme de défaitisme face au constat d'une erreur, ne peut être satisfaisante. À l'inverse, une réponse fleuve, où le candidat passe d'un élément de réponse à un autre et reprend l'intégralité d'une analyse, ne permet pas au jury de poser durant les 10 minutes imparties d'autres questions susceptibles de permettre au candidat de corriger un autre point de sa prestation. L'entretien constitue bien un temps de dialogue : il suppose une parole maîtrisée et clairement adressée à un auditoire, et permet un échange, parfois enthousiaste, sur l'analyse d'un texte grec.

Le jury renouvelle encore une fois tous ses encouragements aux candidats des sessions à venir, et espère que ces quelques remarques les guideront autant dans leur préparation aux épreuves que dans les épreuves elles-mêmes.

## Rapport sur l'explication d'un texte latin

établi par Jean-Baptiste Guillaumin et Perrine Estienne

Durée de la préparation : 2h30  
Durée de l'épreuve : 45 min. (traduction et commentaire : 30 min. ; questions de grammaire : 5 min ; entretien : 10 min.).  
Coefficient de l'épreuve : 5

L'épreuve orale d'explication de textes latins portait sur le chant VI de la *Pharsale* de Lucain et les livres I et II des *Philippiques* de Cicéron.

Une préparation régulière et précise des textes, attentive aux phénomènes linguistiques, est nécessaire pour cette épreuve. Leur fréquentation assidue marque la différence entre les candidats. Certains ont ainsi pu manifester une fine connaissance de la langue, des œuvres et des contextes historiques.

Cicéron, *Philippiques* I et II

Concernant les deux premières *Philippiques* de Cicéron, le jury a pu constater des degrés de maîtrise différents du contexte historique. La période de l'année 44 avant J.-C. concentre des événements politiques majeurs dont on ne peut faire l'omission pour comprendre les textes. Des erreurs sur le regard porté par leurs contemporains sur les meurtriers de César, par exemple, ont pu entraîner d'importants contresens.

L'introduction générale doit situer précisément le texte dans l'œuvre, certaines approches trop générales sur l'auteur ne permettant pas de proposer une problématique spécifique au texte à commenter. Ainsi, il ne suffisait pas de rappeler que le livre II était plus virulent contre Antoine que le livre I. Cela a induit des propos superficiels qui ne ciblaient pas les enjeux des passages à étudier, par exemple les stratégies argumentatives de Cicéron. Il est essentiel d'expliquer comment l'extrait s'inscrit dans l'économie de l'œuvre au programme. Il s'agit en effet de partir du texte pour lui-même tout en le mettant en résonance avec le contexte littéraire et historique de la période.

Les meilleures traductions s'attachent précisément au texte latin, qu'il convient de rendre par groupes de mots, en tenant compte de toutes les nuances. La régularité dans la pratique de la traduction, des va-et-vient entre le latin et le français, a montré que certains candidats avaient une aisance avec la langue de Cicéron et pouvaient lire avec fluidité les textes latins. Cette fluidité se manifeste du reste souvent, avant même la traduction proprement dite, dans une lecture du texte qui allie expressivité et précision du découpage syntaxique.

La qualité du commentaire, qui peut être linéaire ou composé mais doit toujours être introduit par une problématique claire, s'appuie sur la connaissance précise de l'œuvre, des acteurs historiques et des intentions de l'auteur. Des explications trop générales sur la querelle et l'inimitié entre Cicéron et Antoine ont mis en exergue la méconnaissance de l'*amicitia*, pourtant mentionnée dès le livre I, entre les deux protagonistes. Les relations sociales qui tissent le paysage politique romain à cette période ne peuvent être ignorées sans prendre le risque du contresens textuel et historique. Il convient d'être à l'écoute des mots choisis par

Cicéron et de ne pas imposer des généralités sur les personnages ou situations. Une connaissance précise du lexique des *Philippiques* a permis à plusieurs candidats une exploitation très pertinente des extraits à commenter.

Les deux questions de grammaire sont fondées d'une part sur des phénomènes syntaxiques présents dans l'ensemble de l'extrait (par exemple les emplois du subjonctif, les relatives, l'expression de la comparaison, etc.), d'autre part sur l'analyse d'une proposition, d'une phrase, d'un syntagme. On attend du candidat qu'il procède à un classement raisonné des occurrences relevées. Ces questions de grammaire peuvent être un point d'appui pour le commentaire. L'analyse des modes employés par Cicéron, par exemple, peut être particulièrement éclairante sur l'intention de l'auteur dans ses apostrophes à Antoine ou à Dolabella.

Lucain, *Pharsale* VI

Certaines explications de cette session font apparaître une maîtrise insuffisante de la langue latine et du texte de Lucain. Beaucoup de candidats perdent des points sur la grammaire et la traduction. Cette dernière est souvent fautive du fait de la structure poétique (qui implique de reconstituer des groupes syntaxiques à partir d'éléments parfois éloignés). Le texte de Lucain est difficile et mérite qu'on lui consacre du temps dans la préparation de l'épreuve : on ne peut commenter un passage que si on l'a bien compris.

Le jury a regretté que plusieurs prestations aient proposé une introduction banale empruntée à telle ou telle édition. L'introduction doit présenter le texte, situer l'extrait et annoncer les grands traits de l'analyse. De même, l'étape suivante, la lecture, doit témoigner d'une bonne compréhension du texte. Un texte poétique comporte des césures et un rythme : lire un texte poétique en tenant compte au moins de quelques élisions témoigne d'une certaine connaissance des règles prosodiques et métriques.

La traduction s'appuie sur une analyse grammaticale qui est reflétée par les groupes de mots qui sont lus avant de proposer une version française. Il convient d'éviter une traduction trop littérale qui peut confiner au non-sens et de proposer, par groupes de mots, une traduction et une seule : le candidat ne doit pas laisser au jury le soin de choisir entre plusieurs propositions de traduction. Les plus mauvaises notes ont été obtenues par des candidats qui ont proposé pour plusieurs passages de l'extrait des traductions reposant sur des analyses grammaticales fautives. Souvent, une erreur de temps, de genre, de nombre, ou une construction fautive est rectifiée lors de la reprise : une lecture plus attentive du texte aurait permis de l'éviter. Enfin, on veillera bien à traduire tous les mots. Le jury a noté beaucoup d'omissions dans les traductions de cette année. Une pratique quotidienne des langues anciennes et des œuvres au programme pendant l'année de préparation donne une connivence avec les langues et permet de développer des automatismes.

Le commentaire révèle rapidement au jury le degré de familiarité du candidat avec l'œuvre au programme et son contexte. La problématique, qui a souvent manqué dans les explications, doit donner le projet de lecture du candidat et montrer que celui-ci ne se jette pas aveuglément dans son commentaire, sans aucune hauteur de vue. Le candidat précise le mouvement du texte qui ne compte pas nécessairement trois « parties » ; les plus mauvais commentaires ont énoncé une problématique sans rapport précis avec l'extrait, inspirée par une vague idée générale sur l'œuvre. Les candidats n'ont pas toujours utilisé les outils d'analyse avec pertinence : relever une figure de style n'a guère d'intérêt si on ne commente pas l'effet qu'en tire l'auteur, de même scander des hexamètres, en indiquer les coupes et considérer les effets sonores et rythmiques doit aboutir à un commentaire. Si le jury salue les

relevés lexicaux et stylistiques, il rappelle que cette démarche doit servir l'analyse et l'argumentation, faute de quoi le commentaire se réduira à une énumération stérile. Enfin, le jury apprécie lorsqu'un candidat fait de judicieux rapprochements avec d'autres portions de l'œuvre (livres V et VII notamment), ou d'autres œuvres au programme (sur le personnage de Médée par exemple), ou d'autres éléments de sa culture (le *De Bello civili* de César). Il a souvent manqué, à la fin de l'exposé, une conclusion qui doit ressaisir les principales analyses et le projet de lecture pour montrer comment l'explication les a démontrés et appuyés.

Quant aux questions de grammaire, elles font apparaître que certains candidats oublient de structurer leurs réponses. La seconde question s'intéresse à un point de syntaxe que le candidat doit définir préalablement. Le jury attend un relevé, un classement et des explications sur les différentes occurrences ; si une catégorie n'apparaît pas dans le texte, il est bon de l'indiquer. Il est possible qu'il y ait à scander un distique élégiaque ou un hexamètre dactylique : ces mètres sont considérés comme connus de candidats se présentant à l'agrégation. En tout état de cause, il est recommandé de prendre en compte ces questions pour le commentaire ; le duo de la forme et du fond est indissociable. Les réponses aux questions de grammaire normative doivent montrer que le candidat connaît parfaitement la langue latine.

### Conclusion générale

L'entretien avec le jury permet de préciser et parfois d'approfondir les problématiques. Les candidats ont pu souvent revenir sur leur traduction, commentaire et questions de grammaire. Cet entretien doit mobiliser une grande attention de la part des candidats car il leur est possible de corriger leur exposé et d'augmenter leur note.

Le jury tient à saluer la qualité de préparation et le sérieux des candidats. Il les encourage à fréquenter toujours davantage les textes latins (au programme et en dehors) afin de se familiariser avec la langue des orateurs comme avec celle des poètes.