



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : agrégation externe

Section : lettres classiques

Session 2022

Rapport de jury présenté par Bruno BUREAU, président du jury

SOMMAIRE

Déroulement des épreuves	p. 3
Liste des ouvrages mis généralement à la disposition des candidats dans les salles de préparation	p. 4
Rapport du Président	p. 5
Épreuves écrites d'admissibilité	p. 7
Thème latin	p. 7
Thème grec	p. 12
Version latine	p. 21
Version grecque	p. 27
Dissertation française	p. 35
Épreuves orales d'admission	p. 49
Leçon	p. 49
Explication d'un texte français postérieur à 1500	p. 55
Explication d'un texte français antérieur à 1500	p. 59
Explication d'un texte latin	p. 61
Explication d'un texte grec	p. 64
Programme de la session 2023	p. 66

DEROULEMENT DES EPREUVES

Épreuves écrites d'admissibilité

1. Thème latin

Durée : 4 heures ; coefficient 6.

2. Thème grec

Durée : 4 heures ; coefficient 6.

3. Version latine

Durée : 4 heures ; coefficient 6.

4. Version grecque

Durée : 4 heures ; coefficient 6.

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

Durée : 7 heures ; coefficient 16.

Épreuves orales d'admission

1. Leçon portant sur les œuvres inscrites au programme, suivie d'un entretien avec le jury :

Durée de la préparation : 6 heures

Durée de l'épreuve : 55 minutes (dont 40 mn, au maximum, pour l'exercice, et 15 mn d'entretien, au maximum).

Coefficient : 10.

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

Durée de la préparation : 2 heures 30

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

Coefficient : 9.

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

Durée de la préparation : 2 heures.

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

Coefficient : 5.

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

Durée de la préparation : 2 heures.

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

Coefficient : 8.

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

Durée de la préparation : 2 heures.

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

Coefficient : 8.

Les entretiens qui suivent chacune des épreuves portent sur le contenu de la leçon ou de l'explication présentée par le candidat.

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

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

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

Atlas de la Rome antique.

Atlas du monde grec.

Bible de Jérusalem.

Dictionnaire Grec-Français d'A. Bailly.

Dictionnaire culturel de la Bible.

Dictionnaire de la Bible.

Dictionnaire de la langue française d'E. Littré, 7 volumes.

Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine.

Dictionnaire de l'ancien français (uniquement en salle de préparation de leçon).

Dictionnaire de l'Antiquité.

Dictionnaire de poétique et de rhétorique d'H. Morier.

Dictionnaire de rhétorique de G. Molinié.

Dictionnaire des lettres françaises, 5 volumes.

Dictionnaire étymologique de la langue française.

Dictionnaire Latin-Français de F. Gaffiot.

Dictionnaire Grand Robert.

Dictionnaire historique de la langue française, 2 volumes.

Dictionnaire Petit Robert 1 (noms communs).

Dictionnaire Petit Robert 2 (noms propres).

Éléments de métrique française de J. Mazaleyrat.

Gradus. Les procédés littéraires.

Guide grec antique.

Guide romain antique.

Histoire de la littérature chrétienne ancienne grecque et latine, tome 1 : De Paul à Constantin.

Histoire de la littérature grecque de S. Saïd et M. Trédé.

Histoire générale de l'Empire romain, 3 volumes.

Histoire grecque de Cl. Orrieux et P. Schmitt.

Histoire romaine de M. Le Glay, J.-L. Voisin et Y. Le Bohec.

Littérature latine de J.-Cl. Fredouille et H. Zehnacker.

Naissance de la chrétienté.

Précis de littérature grecque de J. de Romilly.

Rome à l'apogée de l'Empire de J. Carcopino.

Rome et la conquête du monde méditerranéen, 2 volumes.

Rome et l'intégration de l'Empire / Les structures de l'Empire romain.

Septuaginta, id est Vetus Testamentum graecum.

RAPPORT DU PRESIDENT

en collaboration avec Florent Coste, Vice-Président, et Cléo Coze, Secrétaire Générale

En ouvrant ce rapport de la session 2022, nous souhaitons évoquer la mémoire de notre collègue et ami du jury, Renaud Viard, qui nous a quittés cet été. Membre de notre commission de grec, il nous avait pendant deux ans fait bénéficier de sa parfaite connaissance du grec et de son professionnalisme sans faille, et nous avait charmés par son humour et sa gentillesse. Il devait, après une interruption d'un an pour raison médicale, retrouver le jury cette année. Le sort en a décidé autrement et nous perdons avec lui un collègue qui était devenu un ami. Nous lui dédions ces pages auxquelles il aurait aimé pouvoir contribuer.

*

* *

Après des sessions plus ou moins marquées par la pandémie, la session 2022 retrouvait une forme de normalité (même si nous avons maintenu quelques précautions sanitaires élémentaires pour la sécurité de tous). Toutefois, nous mesurons pour cette session, et nous y reviendrons, l'impact qu'ont eu sur la préparation en amont des candidats les conditions sanitaires des deux années passées. Nous ne pouvons donc que féliciter les candidats qui ont pu, malgré sans doute un parcours universitaire rendu chaotique, préparer ces épreuves difficiles et exigeantes et nous voudrions commencer par souligner le mérite de nos nouveaux agrégés qui n'ont souvent pas eu les meilleures conditions de préparation.

Pour la cinquième fois, le nombre des postes attribué cette année au concours était de 71, après avoir été de 87 en 2017 et 2016, 85 en 2015, de 75 en 2014 et 2013, de 60 en 2012, de 50 en 2011, de 46 en 2010 et de 40 de 2006 à 2009.

Cette année, nous notons une très légère hausse du nombre des inscrits avec 231 contre 228 l'an dernier, mais 256 en 2020 et 287 en 2019, 309 en 2018, 376 en 2017 et 381 en 2016. Globalement la baisse du nombre d'inscrits peut au mieux sembler se stabiliser. De ce fait, le nombre de candidats ayant composé se rapproche de celui de l'an dernier 141, contre 142 en 2021 et 140 en 2020, 151 en 2019, 169 en 2018, 221 en 2017, 230 en 2016 et 240 en 2015.

Nous avons déclaré 86 candidats admissibles soit 60, 99% des candidats ayant composé. Nous en avons déclaré 91 en 2021, 89 en 2020, 101 en 2019, 119 en 2018, 161 en 2017. La tendance est donc à une diminution nette du nombre des admissibles, mais qui n'est en rien liée au niveau des candidats (61% des candidats ayant composé étant admissibles) mais simplement au nombre de plus en plus réduit de candidats qui composent.

Sur les 86 admissibles, 78 se sont effectivement présentés, contre 86 l'an passé, 87 en 2020, 95 en 2019 et 111 en 2018, les candidats absents aux épreuves orales étant de façon générale des candidats déjà reçus à l'agrégation interne. Notons, comme l'an dernier, que de nombreux candidats ont profité du temps d'entretien avec le jury à la fin de l'oral et nous nous en réjouissons. Rappelons simplement que les candidats même s'ils sont déçus par leur résultat, ce qui peut parfaitement se comprendre, sont priés instamment de rester parfaitement courtois avec les membres du jury qui prennent de leur temps pour les conseiller et les aider.

La barre d'admission a été fixée dans la droite ligne des années précédentes à 8,14/20 ; elle était pour mémoire l'an dernier de 8,03/20, de 8,19/20 en 2020, 8,08/20 en 2019, 8,37/20 en 2018 et 7,28/20 en 2017 ; elle se trouvait à 8,03/20 en 2016, à 8,34/20 en 2015. Cette barre a semblé raisonnable à l'ensemble du jury pour maintenir au concours un haut niveau académique.

50 postes ont été pourvus contre 54, 56, 54 et 53 lors des trois années précédentes. Ce nombre s'explique à la fois par la réduction du nombre de candidats qui se sont présentés aux épreuves orales et par un tassement du niveau global des prestations. À la différence des autres années, peu de candidats ont eu sur l'ensemble des épreuves des notes excellentes, même si, évidemment, le niveau des candidats reçus est très satisfaisant et parfois exceptionnel. Cet état de fait nous semble difficilement explicable autrement que comme la conséquence indirecte des années chaotiques de la pandémie, et nous sommes confiants sur le fait qu'avec un retour à la normale des conditions d'enseignement et de préparation, nous allons également retrouver notre lot habituel

de prestations remarquables. Comme l'an dernier, nous nous réjouissons du nombre non négligeable de candidats reçus qui sont déjà en poste ou qui viennent d'horizons variés. Saluons le mérite de ces candidats qui préparent souvent dans des conditions compliquées.

Comme les années passées, les notes s'étagent de 0,25/20 à 20/20, le jury n'ayant pas hésité à attribuer les notes de 19 et de 20, quand il considère que le niveau atteint par la copie ou par l'exercice oral correspond aux attentes essentielles et aux objectifs les plus exigeants du concours. Nous y reviendrons dans la suite de ce rapport, le nombre relativement plus élevé que l'an dernier de notes extrêmement basses nous a inquiétés. Espérons qu'il ne s'agit que d'un phénomène circonscrit à cette année et soulignons la nécessité de ne pas se lancer dans l'aventure de l'agrégation sans avoir la possibilité de s'y préparer vraiment. Notons toutefois que, comme chaque année, l'oral demeure très ouvert et que tout candidat admissible a une chance réelle d'être agrégé à la fin de la session, les remontées spectaculaires à l'oral étant (et nous nous en réjouissons) assez fréquentes.

Rappelons pour finir que l'agrégation est un concours de recrutement de l'enseignement : s'il a pour fonction d'évaluer des connaissances académiques, il permet également de mesurer les capacités des candidats à devenir de bons professeurs capables de transmettre des connaissances et de développer chez leurs élèves des compétences. Les membres du jury valorisent dans leur évaluation les candidats qui non seulement sont savants, mais sont aussi capables de montrer qu'ils savent et aiment transmettre.

Les rapports présentés dans les pages qui suivent ont été rédigés par des membres du jury de manière à aider les candidats de la session 2023 à bien saisir les enjeux et l'esprit d'un concours qui nous est cher, et à acquérir ou confirmer une méthode. Les conseils qu'ils contiennent sont à caractère autant scientifique que pédagogique. Nous invitons vivement tous ceux qui envisagent de se présenter à les lire et relire au fil de l'année : ils fourniront une aide précieuse. En attendant de les retrouver en juin à Vincennes, nous leur souhaitons une excellente année de préparation faite de joies et de plaisirs intellectuels qui compenseront les inévitables moments de difficultés et de doute.

ÉPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ

RAPPORT SUR LE THÈME LATIN

établi par Jean-Baptiste Clérigues avec la collaboration d'Antoine Foucher

Le sujet de thème latin proposé cette année, qui mettait à l'honneur une représentante souvent méconnue du mouvement des Lumières, Émilie du Châtelet, a sans doute paru plus accessible que le précédent à la plupart des candidats. Il présentait un ensemble de tours assez varié pour vérifier leurs compétences mais aucun passage, nous semblait-il, qui pût les dérouter. Certes, l'énonciation offrait des tournures impersonnelles très proches, tantôt "nous", tantôt "on", de sorte que l'on pouvait hésiter sur les tours latins à adopter, mais le jury a accepté pour chacun plusieurs traductions, pourvu que la syntaxe latine ne soit pas malmenée. De fait, le nombre de copies inachevées (6 sur 145 et une copie blanche) est deux fois moindre que les années précédentes. On peut également observer un nombre un peu plus important de notes supérieures à 10 et même à 15/20, qui attestent un niveau honorable, voire excellent pour une dizaine d'entre elles. Cependant, la moyenne générale de l'épreuve demeure identique à celle de l'an dernier (7,6). Cela est surtout dû au nombre toujours regrettable de copies très fautives (48 sont notées en-dessous de 5/20, dont 22 notées 0,5/20). Il paraît bien difficile de donner des conseils utiles à un candidat qui accumule les erreurs les plus grossières (*uoluptes, tantum facile, fruarentur...*), si ce n'est de reprendre patiemment l'étude de cette langue, en repartant du début. À ceux, en revanche, qui possèdent un niveau à la hauteur de leurs prétentions, nous souhaiterions indiquer les fautes les plus graves, celles qui sont le plus lourdement sanctionnées, afin qu'ils concentrent leur vigilance sur celles-ci, durant l'année de préparation comme durant l'épreuve.

Si l'on excepte les omissions de phrases ou de groupes de mots, les fautes qui coûtent le plus de points sont les barbarismes. On en découvre même dans de bonnes copies, dont les auteurs connaissent manifestement leur morphologie, mais qui ne sont pas à l'abri d'une confusion : par exemple *maioram, augeunt*, l'adjectif *qui* au lieu du pronom interrogatif *quis*, la terminaison *-um* au lieu de *-ium* au génitif pluriel des participes ou des adjectifs concernés. Si les tableaux des grammaires ont été régulièrement revus tout au long de l'année, la seule prévention contre ces fautes est de consacrer une partie de la dernière heure à l'examen de toutes les formes nominales et verbales, en se détachant des subtilités sémantiques, qui feront l'objet d'une autre relecture, et en prenant soin de vérifier dans le dictionnaire, au moindre doute, le groupe auquel appartient un verbe.

Autre erreur grave, le solécisme représente une faute de syntaxe et consiste le plus souvent à employer un cas ou une complétive qui ne sont pas attestés dans le dictionnaire ou bien qui modifient le sens de la phrase. La grande majorité des gros solécismes peut être évitée en consultant très attentivement les tours répertoriés dans le dictionnaire Gaffiot, qui doit toujours avoir le dernier mot, quelles que soient les indications trouvées dans le dictionnaire de thème. Voici des solécismes qui se rencontrent chaque année dans de nombreuses copies :

- un emploi des coordinations contraire à l'usage classique, par exemple la répétition de la particule *-que* devant chaque terme d'une énumération. Les grammaires exposent très clairement les règles d'usage, tout comme le rapport de jury de l'an dernier.
- le recours à *et non*, au lieu de *nec*, est redoutable : une phrase du texte proposé cette année ("et ce n'est point une illusion") a fait faillir certains parmi les meilleurs candidats.
- l'emploi d'un pronom indéfini comme s'il s'agissait d'un relatif indéfini (*quiuis* au lieu de *quicumque*) ou celui d'un superlatif au lieu d'un comparatif (pour traduire "plus de justice" dans le texte de cette année) reposent sur une confusion entre différentes catégories grammaticales. Or, n'ayons pas peur de le dire, une parfaite maîtrise de la nature ou de la classe des mots est non seulement indispensable pour bien apprendre la morphologie latine, car les grammaires supposent la plupart de ces catégories bien connues en français, mais encore pour tirer parti des indications des dictionnaires de thème ou de version. Si un candidat soupçonne la moindre défaillance en ce domaine, il doit se reporter, le plus tôt possible durant son année de préparation, à l'ouvrage numérique disponible sur le site *eduscol*, intitulé *Grammaire du français, Terminologie grammaticale*. Nous ne visons pas ici des notions de linguistique ni de grammaire raisonnée, par ailleurs nécessaires pour d'autres épreuves, mais de simples notions figurant dans les programmes de collège, telles que la distinction entre un pronom possessif et un adjectif possessif.

- l'un des solécismes les plus fréquents et qui peut même être parfois considéré comme un barbarisme est l'emploi du pronom possessif au lieu de l'adjectif : par exemple *nostris* au lieu d'une forme quelconque de *noster*, à l'exception bien sûr du génitif singulier (littéralement "de nous" au lieu de "notre"). Cette erreur repose sans doute sur une confusion avec l'usage grec de recourir au génitif du pronom personnel pour exprimer la possession.

Une troisième et dernière sorte de faute à éviter découle d'une erreur de lecture en français. Cette année encore, de telles confusions ont donné lieu à des pénalités diverses, qui vont de la traduction trop littérale au faux-sens voire au contresens. Si certains verbes du texte d'Émilie du Châtelet pouvaient amener les traducteurs à hésiter entre le potentiel et l'irréel, d'autres passages n'auraient pas dû engendrer d'équivoque. Ainsi le recours au verbe *debere* pour traduire le titre ("nous devons la plupart de nos plaisirs à l'illusion") ou le choix d'un *ut* consécutif dans la deuxième phrase, après "rien n'est si aisé", trahissent-ils une interprétation erronée du texte ; et que dire, dans la même phrase, du décalque *post quod currunt*, rencontré à plusieurs reprises ? Afin d'assurer une bonne intelligence du sujet, nous conseillons aux candidats de se préoccuper, dès le début de leur préparation, de toutes les liaisons qui, comme on sait, doivent figurer au début de chaque phrase de leur production. Cet examen leur permettra non seulement d'éviter d'accumuler les pénalités dues à l'absence de ces liaisons ou à leur défaut de pertinence, mais il les amènera aussi à réfléchir posément, sans autre considération que la grammaire de texte, à la cohérence de l'ensemble. En effet, c'est souvent parce qu'ils restent concentrés sur une phrase en particulier, accaparés – à juste titre – par des points de détail, que les candidats, perdant de vue l'articulation de celle-ci avec ses voisines, choisissent un adverbe de liaison à la hâte et commettent une erreur d'interprétation en traduisant un mot.

Passons à présent aux difficultés que pouvait présenter le texte à traduire, en procédant phrase par phrase. Nous espérons que ces remarques, même si elles portent sur un sujet particulier, pourront fournir aux futurs candidats des conseils de méthode pour appréhender les deux facettes du thème : la syntaxe et le lexique.

Nous devons la plupart de nos plaisirs à l'illusion.

Cur plerasque uoluptates ab errore mentis accipiamus.

Bien souvent, et surtout lorsqu'ils constituent une assertion, les titres doivent être traduits par une complétive dont le verbe introducteur est sous-entendu. Il s'agit soit d'une infinitive, qui complèterait la proposition "l'auteur affirme ou pense que", soit d'une interrogative indirecte, qui suivrait le tour "l'auteur raconte ou démontre comment / pourquoi". Dans ce dernier cas, le verbe devra être au subjonctif et suivre la concordance des temps au présent. Comme le rappelle justement Lucien Sausy dans son manuel de thème latin, le verbe d'un titre n'est donc jamais à l'indicatif. Pour celui qui nous occupe, le jury a accepté les deux types de subordonnées. En revanche, il a sanctionné l'emploi littéral de *debere*, qui rend plutôt la notion de dette ou celle d'obligation. Il ne fallait pas hésiter à paraphraser l'idée exprimée, afin de découvrir un verbe plus adéquat, sans toutefois tomber dans la glose : "nous tenons, recevons ... de" conduisait aux verbes *accipere* ou *capere ex*, tandis que "proviennent de" amenait *consequi*.

La traduction du terme "illusion" était plus embarrassante. L'examen de l'ensemble du texte laissait comprendre que Madame du Châtelet, s'appuyant sur l'héritage antique pour le contredire, entendait par là ce qui contrarie la raison lorsque celle-ci s'applique à la morale. C'est pourquoi, bien que le dictionnaire de thème propose *commentum* ou *mendacium*, le terme *error* était préférable, à condition de lui ajouter un génitif adnominal (*animi* ou *mentis*). Attention aux termes qui ne s'emploient quasiment jamais au pluriel : c'est le cas de *delectatio*.

L'amour de la gloire, qui est la source de tant de plaisir et de tant d'efforts en tout genre qui contribuent au bonheur, à l'instruction et à la perfection de la société, est entièrement fondé sur l'illusion ;

Studium gloriae, quod tantam delectationem et tam multos conatus omnis generis adfert qui adiuuant ad beate uiuendum, ad homines docendos societatemque perficiendam, totum in mentis errore consistit.

L'amour de la gloire (*gloria*) pouvait être rendu par *studium* ou simplement *amor*. Les adverbes "tant" ont causé bien des erreurs, alors qu'il n'est pas difficile de distinguer *tantus* ("si grand") et *tam* suivi d'un adjectif (que l'on peut remplacer par l'adverbe invariable *tot* s'il s'agit de *tam multi*). La traduction littérale des noms abstraits qui supposent une action, tels que "l'instruction", "la perfection", a été légèrement sanctionnée. Ces actions

pouvaient être exprimées soit par un participe passé, soit par un gérondif ou un adjectif verbal, selon que l'on considère le but comme déjà atteint ou non.

rien n'est si aisé que de faire disparaître le fantôme après lequel courent toutes les âmes élevées ; mais qu'il y aurait à perdre pour elles et pour les autres !

itaque nihil est tam facile quam eam uanam speciem tollere quam omnes excelsi animi expetunt ; at quantum eis ceterisque amittendum sit !

Nous avons évoqué plus haut la confusion entre comparaison et conséquence à propos de ce passage. Rappelons que, dans une comparaison, *tam* est le corrélatif de l'adverbe *quam* et *tantus* celui de *quantus*, tandis que dans un rapport de conséquence, ils seront tous les deux développés par *ut* ou *ut non*. Au terme *imago*, que les candidats ont souvent employé pour rendre la métaphore du fantôme, mais qui, dans la prose classique, désigne une représentation, on pouvait préférer *simulacrum* ou, mieux, le syntagme *uana species*. Concernant la conjonction adversative, il faut prendre garde à réserver *sed* pour coordonner une première phrase ou proposition de forme négative, à moins de l'avoir annoncé au moyen de *quidem*. Cette remarque vaut pour toutes les traductions de "mais" dans ce texte.

L'hypothèse envisagée par l'auteur n'étant pas contraire à la réalité, c'est le mode potentiel et non l'irréel qui s'imposait. Attention aux exclamations, en particulier lorsque l'adverbe français "que" les introduit : au lieu de *quam*, c'est souvent *quantus* qui convient. Il suffit, pour s'en rendre compte, de lui substituer "combien". Le pronom "les autres" devait être traduit par *ceteri*, "tous les autres" ou "le reste de", et non par *alii*, qui désignait simplement "d'autres".

Je sais qu'il est quelque réalité dans l'amour de la gloire dont on peut jouir de son vivant ; mais il n'y a guère de héros, en quelque genre que ce soit, qui voulût se détacher entièrement des applaudissements de la postérité, dont on attend même plus de justice que de ses contemporains.

Stadium equidem gloriae scio quodam modo uerum esse quo uiui frui possimus sed paucissimi uiri fortissimi sunt cuiusuis generis qui toti a plausibus posterorum desciscere uellent, quos etiam iustiores fore speramus quam homines huius memoriae.

On pouvait bien sûr employer l'adjectif indéfini *quidam* pour rendre le français "quelque", plutôt qu'*aliqui*, trop vague, et rendre la notion de réalité par le mot *res*. Puisque la relative introduite par "dont" dépend d'une infinitive, son verbe devait passer au subjonctif, par attraction modale. En revanche, la relative qui termine cette phrase ("dont on attend ...") devait demeurer à l'indicatif, parce qu'elle énonce une vérité qui échappe à la modalisation initiale, c'est-à-dire au point de vue exprimé par *scio* (voir la grammaire de Sausy, §459 et 464). Comme nous l'avons indiqué précédemment, le jury a accepté plusieurs équivalents latins du pronom impersonnel "on", dont on pourra consulter la liste dans la grammaire de Sausy (§170 et 171), mais il n'est pas inutile de rappeler, au vu des erreurs constatées, que le verbe latin *potest* ne s'emploie pas comme impersonnel à l'époque classique (sauf dans le tour *fieri potest ut*), qu'en d'autres termes il ne signifie pas "il est possible". Quelle que soit la tournure choisie, il faut prendre soin de bien accorder l'adjectif *uiuus* avec le pronom auquel il se rapporte. Quoique le dictionnaire de thème fournisse obligeamment une traduction de "héros", le mot latin *heros, is*, qui désigne un demi-dieu, constituait ici un faux-sens. Il en va de même pour *posteritas*, le décalque de "postérité", qui renvoie à une époque et non, comme dans le cas présent, à des personnes. Seule une lecture attentive du texte, qui engage des compétences de français et non de latin, permet d'éviter ce type de faute. L'imparfait du subjonctif "voulût" correspond à un irréel présent en latin, c'est-à-dire à un imparfait du subjonctif.

On ne savoure pas toujours le désir vague de faire parler de soi quand on ne sera plus ; mais il reste toujours au fond de notre cœur.

Vt enim cupiditate quadam nominis magni habendi cum mortui erimus non semper fruimur, ita semper in medullis haeret.

Nous avons articulé ces deux membres de phrase au moyen de *ut* et *ita* (voir la grammaire de Sausy, §454) mais, ici comme ailleurs, d'autres liaisons étaient possibles. Le "désir vague" pouvait être rendu par *incerta cupiditas*, plutôt que *cupido*, *-inis*, qui est poétique. Son complément, "faire parler de soi", a donné lieu à bien des solécismes. Il pouvait être heureusement traduit par le tour *bene audire*, à condition de laisser ce verbe à l'actif. Bon nombre de candidats semblent avoir oublié que le gérondif latin a toujours un sens actif, même celui des verbes déponents, de sorte que *cupiditas de nobis loquendi* signifie "le désir de parler de nous" et non "le désir que l'on parle de nous" ; d'autres ont oublié que les verbes intransitifs n'ont pas d'adjectif verbal (à quelques exceptions près : voir la grammaire de Sausy, §172), de sorte que *cupiditas sui loquendi* est un non-sens. Il était également possible de développer *cupiditas* en lui apposant une complétive au subjonctif, introduite par *ut* (voir la syntaxe d'Ernout et Thomas, §310). Pour traduire "au fond du cœur", de nombreux candidats ont omis la préposition *in* devant *imo pectore* ou *imo animo*.

La philosophie en voudrait faire sentir la vanité ; mais le sentiment prend le dessus, et ce plaisir n'est point une illusion : car il nous prouve le bien réel de jouir de notre réputation future ; si le présent était notre unique bien, nos plaisirs seraient bien plus bornés qu'ils ne le sont.

Philosophi uero quam ea uana sit docere student ; atqui adfectus uincit ; uoluptas igitur ea commentum non est, quae ostendit fama nostra futura frui bonum uerum esse ; si enim res praesentes solum bonum nobis essent, uoluptates multo angustiores caperemus quam capimus.

Considérant que le mode du verbe vouloir ne remet pas en cause la réalité de ce qu'il exprime, le jury a accepté aussi bien l'indicatif que le subjonctif d'affirmation atténuée du verbe *uolo*. Dans la dernière partie, en revanche, il s'agit d'un système hypothétique de type irréel. Peu de fautes graves à signaler dans la première partie de cette phrase, si ce n'est l'oubli de *nec* qui, nous l'avons dit, coûte beaucoup de points. Les candidats auraient intérêt à repérer ce type d'écueil dès l'examen préalable du texte que nous avons conseillé. À ce stade, en effet, on peut réfléchir aux différentes articulations logiques, et même envisager de transformer des indépendantes en subordonnées circonstancielles : la première de notre extrait deviendrait une concessive et la conjonction "mais" se rendrait par *tamen*. C'est également l'occasion de préparer, sans informations ou préoccupations parasites, de légères reformulations lorsqu'un tour paraît peu latin : "la philosophie", mot abstrait qu'il est maladroit de placer comme sujet, devient "les philosophes" ; "prouver le bien réel de jouir", qui paraît peu sûr, laisse place, provisoirement, à une infinitive : "prouver que le fait de jouir ... est un bien". La traduction du terme abstrait "le présent" est l'occasion de signaler qu'il est plus prudent, car plus conforme à l'usage classique, de ne pas substantiver ce type d'adjectif mais de lui adjoindre un nom tel que *res* ou *tempus*. Il en va de même, plus loin, pour les notions d'avenir et de passé : *res praeteritae* et *res futurae*.

Nous sommes heureux dans le moment présent, non seulement par nos jouissances actuelles, mais par nos espérances, par nos réminiscences.

Nam in hoc tempore beati sumus, non solum eis rebus quibus nunc fruimur, sed etiam eis quas speramus et eis quas recordamur.

Comme dans la première phrase du texte, il était préférable d'utiliser les verbes que recouvrent les noms abstraits français, en formant par exemple des subordonnées relatives. Si celles-ci ne partagent pas le même antécédent, il convient de répéter les pronoms relatifs (à ce sujet, voir la grammaire de Sausy, §110).

Le présent s'enrichit du passé et de l'avenir. Qui travaillerait pour ses enfants, pour la grandeur de sa maison, si on ne jouissait pas de l'avenir ?

Quod tempus rebus praeteritis futurisque augetur. Quis tandem pro salute liberorum suorum uel in genere suo illustrando laboraret nisi rebus futuris frueretur ?

Le système hypothétique était à nouveau de type irréel. Dans la protase, par souci de cohérence, il valait mieux conserver la troisième personne du singulier, qui renvoie à l'interrogatif et demeure indéfinie, plutôt que de recourir à un équivalent latin de "on". De nombreux candidats ont commis l'erreur d'employer *si non* au lieu de

nisi. Le premier tour sert surtout à nier une hypothèse qui vient d'être exprimée, comme le fait notre adverbe "sinon" ; *nisi*, quant à lui, peut toujours être compris dans le sens de "si ce n'est" ou "à moins que". Pour plus de détails, on pourra consulter la grammaire de Sausy, §431 et, pour un aperçu historique, la syntaxe d'Ernout et Thomas, §377. Le génitif de *domus* a lui aussi causé bien des erreurs : rappelons que la forme *domi* est seulement celle du locatif.

Nous avons beau faire, l'amour-propre est toujours le mobile plus ou moins caché de nos actions ; c'est le vent qui enfle les voiles, sans lequel le vaisseau n'irait point.

Quoquo enim modo agimus, gloria capienda ad agendum magis minusue ignari semper incitamus ; quae est uentus qui uela inflat nec sine eo naus ferri potest.

L'expression "avoir beau" a donné lieu à toutes sortes de fautes. Deux précautions auraient permis d'éviter les plus pénalisantes d'entre elles, celles qui contrarient les règles de syntaxe. Tout d'abord, il fallait s'assurer que le pronom ou l'adjectif indéfini que l'on souhaitait employer était bien un relatif, du type *quicumque* et non un simple indéfini tel que *quibus*, faute de quoi la phrase était bancale. Ensuite, il convenait de considérer l'ensemble, en traduisant mot à mot sa production, pour s'assurer que l'antécédent, même s'il est sous-entendu, avait bien une fonction dans la phrase : *quaecumque* (ou *quidquid*) *facimus* aboutissait à une anacoluthie, une faute sévèrement sanctionnée. Au lieu de recourir à une subordonnée, on pouvait transposer au pluriel l'expression *uelim nolim*, "que je le veuille ou non, bon gré mal gré", qu'indiquaient les dictionnaires. Pour traduire la notion d'amour-propre, les candidats ont très rarement choisi *amor sui*, qui convenait aussi bien qu'un terme désignant la vanité.

Lorsqu'une phrase commence par le gallicisme "c'est", il convient de se demander si le démonstratif "ce" ne reprend pas un terme ou une idée : dans la dernière phrase, il fallait renvoyer au mot par lequel on avait traduit l'amour-propre. Sans cela, le raisonnement est rompu (d'où sort ce vent qui enfle les voiles ?) et l'on commet un grave contresens. Le conditionnel du verbe "aller" correspond à un potentiel mais le jury a également accepté un présent de l'indicatif exprimant une généralité.

De très nombreux candidats ont traduit la relative par *sine quo*, ce qui était bienvenu pour le sens. Or, s'ils avaient déjà fait suivre *uentus* d'un pronom relatif, il fallait coordonner le second, puisqu'ils partageaient le même antécédent. Et comme la coordination introduisait une phrase négative, il fallait employer *nec*.

Nous terminerons ce rapport par quelques conseils de préparation.

Durant les mois qui précèdent l'épreuve, il importe de s'entraîner en temps limité, bien sûr, mais aussi de revoir ou de découvrir les principaux chapitres de syntaxe et, s'il y a le moindre doute, la morphologie. Nous l'avons dit en tête de ce rapport, les solécismes et les barbarismes sont les fautes qui coûtent le plus de points. Or, lorsqu'ils corrigent une copie, les examinateurs additionnent toutes les erreurs relevées, de sorte qu'un simple verbe, par exemple, s'il est mal conjugué et mal construit, peut valoir plusieurs pénalités. La traduction des auteurs au programme, en particulier Cicéron et Tite-Live, peut nourrir et stimuler de telles révisions, à condition de s'interroger régulièrement sur des usages, des tours rencontrés, et de consulter aussitôt sa grammaire. Outre la syntaxe d'Ernout et Thomas, qui est bien connue, nous avons plusieurs fois fait référence à la grammaire de Lucien Sausy, qui a le mérite d'être claire et synthétique, en mettant l'accent sur la langue classique. Pour ce qui concerne les ouvrages consacrés au thème latin, on trouvera des fiches très utiles dans celui de Janine Méary, disponible en bibliothèque ou d'occasion, et on pourra facilement consulter celui de Lucien Sausy ou celui de Marcel Bizos et Jacques Desjardins, qui sont toujours édités.

RAPPORT SUR L'ÉPREUVE DE THÈME GREC

établi par Nicolas Lévi avec le concours de Richard Faure

Le thème grec choisi pour la session 2022 était un extrait du célèbre essai et carnet de voyage de l'helléniste Jacques Lacarrière paru en 1976, *l'Été grec* : il consistait en un récit de la légende de Phalanthos, fondateur de Tarente, qui suit de près la version de celle-ci recueillie par Pausanias (*Description de la Grèce* X, 10, 6-8)¹. Bien que le thème de cette année fût relativement bref et ne présentât pas de difficultés majeures, la moyenne de l'épreuve s'est établie à 7 seulement : si le jury a pu lire avec plaisir et noter jusqu'à 19 des copies qui, même avec plusieurs fautes, témoignaient d'une belle familiarité avec la langue grecque, il a comme chaque année corrigé, à côté de quelques thèmes totalement fantaisistes, un nombre encore trop important de traductions qui révélaient des lacunes morphologiques ou syntaxiques regrettables à ce niveau.

Avant d'en venir au détail du texte, voici un échantillon des fautes les plus courantes relevées cette année.

Graphie, accentuation et ponctuation

- Il est indispensable de proposer une graphie normée de toutes les lettres grecques : attention, entre autres, à la place des minuscules φ, χ et ψ par rapport à la ligne d'écriture, à la forme du bêta de milieu de mot (β) ou à celle du phi majuscule (Φ).
- Les négligences voire les aberrations en matière d'accentuation (oubli des accents, non-transformation d'un accent aigu en accent grave sur la finale d'un mot suivi d'un mot accentué, ou inversement emploi d'un grave ailleurs que sur la finale) sont toujours pénalisées et finissent par coûter cher quand elles sont répétées.
- L'usage des signes de ponctuation français inconnus du grec (les deux points et le point d'exclamation) constitue un barbarisme. Les guillemets sont tolérés pour le discours direct, mais nous rappelons que la façon la plus authentique pour introduire celui-ci est d'utiliser la majuscule après un point haut.

Morphologie

- Au rayon de la morphologie adjectivale, les fautes ont été très nombreuses sur les adjectifs en ής, trop souvent confondus avec des adjectifs de 1^{ère} classe. Ainsi l'accusatif de εὐτυχής (qui s'explique par la chute du sigma intervocalique puis la contraction des deux voyelles dans *εὐτυχέσα) est εὐτυχῆ.
- En matière verbale, les verbes contractes ont été souvent maltraités (de nombreux candidats ont en particulier achoppé sur le participe présent féminin de ὀρῶ qui est ὀρῶσα) ; il y a eu aussi des confusions surprenantes de personne (des aoristes à voyelle longue ou des aoristes de forme passive de 3^e personne du pluriel comme ἀπέβησαν ou ἐδυνήθησαν ont ainsi été remplacés par des formes de 1^{ère} personne), de mode (l'indicatif aoriste ἀπῆλθε a pu être pris pour l'impératif ἄπελθε), ou encore de temps (le plus-que-parfait a pu être confondu avec le parfait : on distinguera ainsi, pour le verbe γινώσκω, le parfait de 3^e personne ἔγνωκε du plus-que-parfait ἐγνώκει). Nous rappelons aussi la règle qui veut qu'on s'en tienne, en thème, aux formes attestées et les plus courantes en grec attique : on proscriera ainsi l'infinitif ἔρχεσθαι et le participe ἐρχόμενος pour utiliser exclusivement ἰέναι (ou ἐλθεῖν), ἰών (ou ἐλθών) ; et, même s'il ne s'agit pas là de fautes, on évitera d'employer le futur de 2^e personne δυνήσῃ à la place de δυνήσει ou encore l'aoriste ἠδυνήθην à la place de ἐδυνήθην.

¹Pour une autre version de cette légende, voir Strabon, *Géographie*, VI, 3, 2.

Syntaxe

- Comme chaque année, nombreuses sont les erreurs sur l'usage et la place des pronoms réfléchis ou non réfléchis (ou encore des démonstratifs) dans le cas de l'expression de la possession : nous y reviendrons au cas par cas au fil du thème. Le jury tient aussi à souligner son étonnement devant le nombre non négligeable de copies qui expriment la possession à la 3^e personne au moyen du pronom personnel au génitif...de 2^e personne !
- L'usage des démonstratifs doit être régulé, οὗτος, ὅδε, et ἐκεῖνος n'étant pas interchangeables. En particulier, les candidats doivent prendre conscience que ὅδε ne peut être utilisé que dans un emploi déictique ou encore cataphorique, οὗτος étant le démonstratif utilisé pour renvoyer à un élément déjà cité.
- La coordination donne encore souvent lieu à de nombreuses fautes : non seulement l'asyndète est proscrite en thème, mais de plus la place et l'usage des principales particules connectives (et en particulier δέ, ἀλλά et καί) doivent être parfaitement maîtrisés ; nous inviterons aussi les candidats à ne pas abuser de καί en tête de phrase (une succession d'éléments positifs s'exprime plus couramment par un simple δέ) mais aussi à se garder de la tentation de vouloir varier à tout prix les connecteurs utilisés, non seulement parce que le grec n'a pas en général un tel souci de *variatio* en la matière, mais aussi parce qu'il importe d'en bien connaître l'emploi : par exemple, καίτοι s'emploie avant tout avec le sens de « or » ou « cependant » dans un contexte d'objection que l'on soulève soi-même et ne peut à ce titre traduire indifféremment tout « mais ». Sur toutes ces questions, nous ne pouvons que renvoyer aux pages 218 à 241 de la *Syntaxe grecque* de Bizo ainsi qu'aux pages 43 à 48 du manuel de thème grec d'Anne Lebeau.
- Enfin, pour ce qui est de l'expression du but, nous mettrons en garde contre l'usage de ὥστε suivi de l'infinitif : même s'il est vrai qu'une nuance finale peut parfois se mêler à ce tour (« de manière à... »), il ne saurait se substituer purement et simplement à l'utilisation de ἵνα suivi du subjonctif.

Nous terminerons ces remarques préliminaires en insistant sur la nécessité d'être le plus fidèle possible au texte original et de se garder ainsi des transpositions inutiles et inexactes voire totalement erronées (ainsi de la traduction d'« Italie du Sud » par « Grande Grèce » ou même par « Sicile » !) ou encore des simplifications abusives : autant il était possible voire souhaitable de rendre dans notre texte le groupe « se mit à » suivi de l'infinitif par un simple aoriste à valeur inchoative, autant « tu ne pourras prendre » ne saurait se réduire à « tu ne prendras pas », ni « la ville de Tarente » à « Tarente », ni « il alla s'asseoir » à « il s'assit ». Autre exemple : un participe apposé à valeur circonstancielle (et le texte en comportait plusieurs exemples) ne peut pas en règle générale être traduit par un verbe conjugué coordonné au verbe principal, car la coordination escamote le lien circonstanciel pris en charge par le participe grec dans cet emploi ; cela fait craindre aussi, même si le jury ne fait pas de procès d'intention grammaticale, une méconnaissance de la morphologie participiale que l'on cherche ainsi à masquer...

Venons-en à présent au détail du texte.

1. « La légende du Spartiate Phalanthe »

La seule tournure véritablement satisfaisante ici était une interrogative indirecte : le texte *rapporte* ici la légende de Phalanthe, mais n'est pas lui-même cette légende (emploi du nominatif), ni n'en fait un objet de discussion (περί + génitif). Rappelons que l'ajout d'un point virgule d'interrogation directe constitue dans ce cas un solécisme.

« **légende** » : seul μῦθος (ou un verbe comme μυθολογέω, -ῶ) convenait.

« **Spartiate** » : Σπαρτιάτης ou Λακεδαιμόνιος (Σπαρτιατικός est en revanche moins pertinent pour une personne) ; attention à la place de l'adjectif épithète (« Spartiate ») par rapport au nom (« Phalante »).

Traduction proposée :

Τίνα μῦθον λέγουσι περὶ Φαλάνθου τοῦ Σπαρτιάτου

2. « Celui-ci, en raison de la famine régnant à Sparte, avait décidé de partir avec sa famille et de nombreux compagnons pour fonder une colonie en Italie du Sud. »

L'usage d'une coordination en début de thème est illogique ; on pouvait cependant accepter ici le γάρ de début de récit.

« **celui-ci** » : ἐκεῖνος si l'on veut exprimer l'éloignement dans le temps ou οὗτος si on considère qu'il a été précédemment fait mention de Phalante ; en revanche, comme nous l'avons dit plus haut, l'usage de ὅδε constitue ici un solécisme.

« **en raison de** » : on pouvait utiliser un tour prépositionnel (διά + acc.) à condition d'enclaver le groupe participial « régnant à Sparte », ou bien un génitif absolu à valeur causale (avec ou sans ἄτε), voire une subordonnée circonstancielle introduite par exemple par ἐπειδή.

« **régnant à Sparte** » : la transposition littérale de l'image française avec un verbe comme βασιλεύω ou κρατῶ constitue un gros contresens. Il fallait cependant exprimer indirectement ce « poids » du fléau avec un verbe comme ὑπάρχω voire un simple εἰμι ; certains candidats ont tourné le groupe avec bonheur en traduisant par « les Spartiates étant pressés par la famine », avec le verbe πιέζω.

« **avait décidé** » : ce plus-que-parfait en principale pouvait être considéré comme le résultat passé d'un processus antérieur et être à ce titre traduit par un plus-que-parfait grec, mais on pouvait aussi y voir un simple effet de mise en perspective du récit et recourir à un aoriste ; pour traduire « décider », plusieurs verbes convenaient : l'impersonnel δοκεῖ suivi du datif et de l'infinitif ou bien un verbe personnel comme βουλεύομαι, προαίρομαι voire γιγνώσκω (sens relativement rare attesté chez Andocide I, 107) suivi de l'infinitif.

« **avec sa famille** » : la préposition « avec » pouvait être rendue par le classique μετά + gén. (rappelons que σύν + dat. ne se trouve guère que chez Xénophon en ce sens et qu'on ne doit l'utiliser en thème que dans des expressions du type σύν θεοῖς ou σύν ὄπλοις : « avec l'aide des dieux » / « en armes ») ou bien par le participe ἄγων en apposition ; pour « famille », de nombreux termes convenaient (γένος, συγγενεῖς, οἰκέτοι, οἰκέται – qui ne signifie pas seulement « serviteurs » – et même οἰκία et οἶκος bien attestés en ce sens ; quant à la possession réfléchie, (rappelons qu'il faut alors enclaver le génitif du pronom réfléchi, ici ἑαυτοῦ), elle pouvait dans ce type d'emploi ne pas être exprimée.

« **de nombreux compagnons** » : l'utilisation de l'article devant πολλοί constituait soit un solécisme soit un faux-sens aggravé ; le terme de « compagnon » pouvait être traduit par ἐταῖρος ou ἀκόλουθος.

« **pour fonder une colonie** » : l'idée de but pouvait être rendue par une proposition finale introduite par ἵνα suivi du subjonctif (ou ici de l'optatif oblique), par un participe futur en apposition non précédé de ὡς (parce qu'il accompagne un verbe de mouvement), ou encore par un infinitif substantivé suivant une préposition à valeur finale (πρός ou εἰς + acc. ; ἐπί + dat. ; ἔνεκα + gén.) ; « fonder une colonie » pouvait se traduire par ἀποικίαν κτίζειν (expression attestée chez Eschyle en *Pr.* 815 mais bienvenue en thème du fait du caractère tout à fait classique du sens de ce verbe) ou ἀποικίαν ποιῆσθαι (ἀποικίαν ἐκπέμπειν est aussi possible mais insiste plus sur le départ des colons que sur la colonisation même de la terre d'accueil), mais une autre option consistait à employer un verbe comme οἰκίζω / ἀποικίζω / κατοικίζω en faisant du groupe « l'Italie du Sud » le COD de ce verbe.

« **Italie du Sud** » : on pouvait recourir à l'adjectif μεσημβρινός, ou au substantif μεσημβρία en traduisant par « l'Italie *ournée vers* (πρός + acc.) le Sud » ou à la rigueur par « le Sud de l'Italie » ; en revanche, la traduction littérale de ce groupe avec l'emploi de « Sud » comme complément du nom au génitif du terme « Italie » constituait un contresens.

Traduction proposée :

Ἐκεῖνος διὰ τὸν παρὰ τοῖς Λακεδαιμονίοις ὑπάρχοντα λιμὸν ἐβεβούλευτο μετὰ τῶν συγγενῶν καὶ πολλῶν ἀκολούθων ἀπελθεῖν ἵνα ἀποικίαν κτίσειεν ἐν τῇ μεσημβρινῇ Ἰταλίᾳ.

Autre traduction possible (proposée par la meilleure copie) :

Τούτῳ μὲν δὴ ἄτε τῶν Σπαρτιατῶν λιμῶ πιεζομένων ἔδοξεν ἄγοντι τὸν οἶκον καὶ πολλοὺς ἐταίρους ἀπιέναι ἀποικιοῦντι τὴν Ἰταλίαν τὴν πρὸς μεσημβρίαν.

3. « L'oracle, consulté, lui répond : "Pars sans crainte. Tu fonderas une riche et prospère colonie. Mais tu ne pourras prendre la ville de Tarente que le jour où tu recevras la pluie d'un ciel *aethra*, un ciel clair et serein." »

« **L'oracle, consulté, lui répond** » : « consulter un oracle » se dit μαντεύομαι (éventuellement accompagné de μαντεῖαν comme accusatif d'objet interne et d'un complément au datif introduit par παρά), χρηστηριάζομαι ou encore χρῶμαι (ces deux derniers verbes pouvant être employés absolument ou suivis d'un complément au datif) ; le problème est qu'aucun de ces verbes ne peut se mettre au passif : dans le cas de χρῶμαι, il y a bien un passif attesté, mais celui-ci signifie « être annoncé par l'oracle » ; il fallait donc transposer et traduire « à lui qui avait consulté l'oracle il est / fut répondu (on pouvait garder le présent de narration ou utiliser un aoriste) ; notons pour finir que lorsqu'il s'agit d'une réponse d'oracle, le grec utilise plutôt des verbes comme χρῶ ou ἀναιρῶ.

« **pars sans crainte** » : l'utilisation de δεῖ ou χρή suivi de l'infinitif à la place de l'impératif est une stratégie d'évitement pénalisée comme un faux-sens ; rappelons ensuite que la traduction de « sans » par ἄνευ n'est pas idiomatique dans la plupart des cas (voir le manuel d'A. Lebeau p. 90-91 pour une synthèse des différentes traductions possibles) ; si on recourait à un participe en apposition, ce dernier devait être accompagné de la négation μή du fait de l'impératif.

« **tu fonderas une riche et prospère colonie** » : la coordination se fait ici le plus logiquement par γάρ.

« **mais tu ne pourras prendre** » : après un premier membre positif, l'emploi de ἀλλά comme celui de οὐ δέ (qui équivaut à οὐδέ) constituent un solécisme ; il faut utiliser la négation *après* δέ (éventuellement renforcé par ὅμως) ou encore recourir à οὐ μέντοι.

« **la ville de Tarente** » : les structures idiomatiques du grec pour rendre cette apposition sont :

- l'enclave du nom propre en apposition : ἡ Τάρας πόλις à quoi équivaut aussi ἡ πόλις ὁ Τάρας (Tarente est un mot de genre masculin en grec classique) ;
- l'emploi du génitif pluriel du nom des habitants enclavé ou non : ἡ πόλις τῶν Ταραντίνων ou ἡ τῶν Ταραντίνων πόλις ;
- l'emploi du nom propre de la ville au génitif mais sans aucun article : Τάραντος πόλις.

« **que le jour où tu recevras** » : peu de candidats sont arrivés à proposer de ce tour une traduction satisfaisante, d'une part parce que la nuance d'éventuel qui imposait l'emploi du subjonctif avec ἄν dans la subordonnée à la place du futur n'a souvent pas été vue, d'autre part parce que la restitution de la restriction (« ne...que ») et l'articulation du terme « jour » à la relative ou à la temporelle utilisées ont donné lieu à des formulations très maladroites. La traduction la plus idiomatique est sans doute ici un simple οὐ πρότερον...πρὶν ἄν, l'adverbe πρότερον permettant indirectement de bien insister sur l'idée restrictive.

« **la pluie d'un ciel *aethra*, un ciel clair et serein** » : la traduction de ce segment a donné bien du fil à retordre aux candidats. Certains se sont même mépris sur le sens de la note proposée par le jury à propos de *aethra* (« traduire par ce mot grec ») et se sont crus autorisés à écrire un terme inexistant en grec *ἄεθρα ! Il fallait comprendre, en faisant en quelque sorte retour comme Phalanthe lui-même, à la lumière des événements ultérieurs, sur l'ambiguïté de la parole oraculaire, que celle-ci reposait sur un jeu de mots entre le nom commun désignant un ciel clair et serein, αἴθρα, et le nom propre qui en est dérivé, Αἴθρα (et c'est la raison pour laquelle αἴθρα était ici préférable à son synonyme αἰθρία) ; en outre, il était nécessaire d'articuler au terme αἴθρα la glose qui en est faite au moyen de τοῦτ' ἔστι ou δηλονότι (« c'est-à-dire »), ou encore d'une relative ou d'un participe en apposition. Notons enfin qu'il était maladroit de traduire ici l'adjectif « serein » par αἴθριος pour expliquer le substantif même dont il dérive.

Traduction proposée :

Μαντευσαμένω δ' αὐτῷ ἐχρήσθη τάδε· Ἄδεῶς ἐλθέ. Πλουσίαν γὰρ καὶ θάλλουσαν ἀποικίαν ποιήσει. Οὐ μέντοι πρότερον τὴν τῶν Ταραντίνων πόλιν ἐξέσται σοι ἐλεῖν πρὶν ἂν λάβῃς τὸ ἀπ' αἴθρας ὕδωρ, τοῦτ' ἔστι φαιδροῦ καὶ εὐδίου οὐρανοῦ.

4. « Phalanthe trouva bizarres ces derniers mots mais comme la réponse était favorable, il partit sans plus y penser. Ses compagnons et lui débarquèrent en Italie, s'établirent sans difficultés sur la côte mais ne purent s'emparer de Tarente. »

« **Phalante trouva bizarres ces derniers mots** » : rappelons d'abord que δοκῶ, qui pouvait être utilisé pour rendre le verbe « trouver », doit être accompagné de l'infinifit εἶναι dès lors qu'il est suivi d'un attribut ; pour « ces derniers mots », la traduction par un simple démonstratif (ταῦτα) est ici légèrement imprécise, parce qu'elle ne fait pas bien comprendre que ce sont les tout derniers mots, avec la parole obscure de l'oracle sur le *ciel aethra*, qui paraissent étranges, et non l'ensemble de la réponse : il fallait donc un terme exprimant l'idée de fin ou de dernière position (τελευταῖος par exemple).

« **mais comme la réponse était favorable** » : ici encore, attention à la traduction de « mais » après un membre positif ; la subordonnée pouvait être rendue par un génitif absolu ou une proposition introduite par ἐπειδή ; pour le lexique religieux, une « réponse » d'oracle se dit χρησμός ou χρηστήριον et non ἀπόκρισις, tandis que « favorable » rapporté à une parole ou présage se dit καλός, εὐφημος ou encore ἐπιτήδειος.

« **il partit sans plus y penser** » : la traduction de « sans » suivi d'un infinitif par ἄνευ τοῦ + infinitif doit être évitée du fait du caractère très rare de ce tour en grec : un participe en apposition était de fait la meilleure solution ; par ailleurs, il fallait bien rendre le pronom adverbial γ pour ne pas perdre le sens de « penser à qqch. », qui pouvait se dire de diverses manières (ἐννοῶ + acc. ou περί + gén. ; διανοοῦμαι πρὸς + acc. ou περί + acc. ou γέν. ; φροντίζω + acc. ; προσέχω (νοῦν) + dat.).

« **ses compagnons et lui** » : dans ce type d'emploi, la possession, qu'il est préférable de ne pas exprimer pour éviter une lourdeur liée à la répétition du pronom ou du démonstratif, n'est pas réfléchie car « ses compagnons » n'est pas un complément en rapport avec le sujet, mais un des deux membres du groupe sujet lui-même ; certains candidats ont également heureusement pensé au tour idiomatique οἱ περὶ (ou ἀμφὶ) αὐτόν.

« **débarquèrent en Italie** » : on pouvait recourir à des verbes comme ἀποβαίνω ou καταπλέω ; attention, ainsi que nous l'avons dit plus haut, à la conjugaison de l'aoriste à voyelle longue ἔβην qui fait ἔβησαν à la 3^e personne et βάς au participe.

« **s'établirent sans difficultés sur la côte** » : on pouvait utiliser le verbe καθίστημι, intransitif à l'aoriste 2 κατέστην ou encore le verbe κατοικίζω au moyen (après lequel Isocrate emploie aussi bien εἰς + acc. que ἐν + dat.) ; « sans difficultés » pouvait être diversement traduit (ῥαδίως, εὐμαρῶς, ἀσφαλῶς, οὐ χαλεπῶς ; malgré ses réserves déjà exprimées à propos de l'emploi de ἄνευ, le jury a aussi accepté l'expression ἄνευ πραγμάτων attestée chez Xénophon).

« **mais ne purent s'emparer de Tarente** » : troisième et dernier emploi dans le texte d'un « mais » après un premier membre positif.

Traduction proposée :

Φαλάνθω δὲ ἄτοπα μὲν εἶναι ἔδοξεν ταῦτα τὰ ἐπὶ τελευτῆς ῥηθέντα, τοῦ δὲ χρησιμοῦ ὄντος εὐφήμου, ὥχεται οὐκέτι προσέχων τούτω. Τότε δ' οἱ περὶ αὐτὸν ἀποβάντες εἰς Ἴταλίαν ῥαδίως μὲν εἰς τὴν παραλίαν κατωκίσαντο, τὸν δὲ Τάραντα οὐκ ἐξεγένετο αὐτοῖς καταλαβεῖν.

5. « Tous leurs efforts échouèrent et un beau jour, désespéré, Phalante se dit que l'oracle s'était moqué de lui. Il alla s'asseoir sur le rivage, en proie à ces sombres pensées, ne sachant plus que faire. »

« **tous leurs efforts échouèrent** » : une traduction littérale avec un substantif abstrait donné comme sujet au verbe « échouer » n'était pas très heureuse ; il était plus idiomatique de recourir à un participe en apposition à valeur concessive (« ayant fait de nombreux efforts, ils échouèrent ») ; il y avait diverses options pour traduire « faire des efforts » (πονῶ, σπουδῆν ποιεῖσθαι, διατεινομαι, etc.), tout comme « échouer » employé absolument (διαμαρτάνω, ἀποτυγχάνω, κακῶς πράττω, δυστυχῶ).

« **un beau jour** » : ce gallicisme ne pouvait en aucun cas être transposé littéralement en grec ! Il convenait de traduire par un simple ποτε.

« **désespéré** » : on pouvait utiliser le verbe ἀπονοοῦμαι au participe parfait ἀπονενοημένος ; si on recourait à un adjectif comme ἀνέλπιστος ou δύσελπις, il fallait penser à l'assortir d'un ὦν en apposition.

« **se dit que l'oracle s'était moqué de lui** » : ici encore une traduction littérale ne convenait pas, ni pour « se dire » qu'il fallait plutôt rendre par un verbe d'opinion, ni pour « se moquer », qu'il fallait entendre au sens atténué de « tromper », « induire en erreur » (σφάλλω, ψεύδω, ἐξαπατῶ) ; notons que de nombreux candidats, en employant le verbe καταγελῶ ont, en plus du faux-sens lexical, commis un contresens grammatical sur la voix parce que la présentation elliptique du Bailly les a conduits à croire à tort que ce verbe avait un aoriste actif de forme passive (κατεγελάσθην) ; par ailleurs, le plus-que-parfait de concordance des temps en français, qui n'exprime ici qu'une simple antériorité par rapport au verbe principal, devait être rendu par un aoriste ; soulignons enfin que si les candidats faisaient le choix de conserver la voix active du verbe, se posait la question du type de pronom pour rendre le « de lui » : si le non réfléchi semble le plus courant pour exprimer le réfléchi indirect, on trouve aussi le réfléchi composé, et, comme l'a proposé l'une des meilleurs copies de la session, le réfléchi simple dont c'est ici l'unique emploi.

« **il alla s'asseoir sur le rivage** » : comme nous l'avons dit plus haut, la traduction par le seul verbe « s'asseoir » (le terme le plus courant en grec attique est καθίζω, que l'on peut employer à l'actif à valeur intransitive ou au moyen ; notons qu'à l'actif, l'aoriste usuel est καθίσω, légèrement préférable à la forme ἐκάθισα, au demeurant attestée chez Xénophon ; l'aoriste moyen ne paraît quant à lui pas bien attesté) constituait un effet de simplification ; la traduction la plus idiomatique consistait à employer le participe ἐλθῶν en apposition.

« **en proie à ces sombres pensées** » : ce segment était difficile à rendre exactement ; on pouvait penser à l'hellénisme consistant à utiliser le verbe φρονῶ avec un adjectif substantivé au neutre pluriel exprimant la nature de la pensée nourrie (σκυθρωπὰ φρονῶ par exemple) ; une copie a pensé de manière judicieuse au verbe ἀδημονῶ qui signifie « s'inquiéter », « se tourmenter » (on le trouve employé chez Xénophon avec le mot ψυχὴ à l'accusatif de relation) ce qui pouvait être une façon de rendre le « en proie à » ; il fallait dans ce cas tourner autrement (« tourmenté à cause de ces sombres pensées »).

« **ne sachant plus que faire** » : ce segment a fait trébucher de nombreux candidats, qui ont employé comme en français un infinitif dans une interrogative indirecte, ce qui est impossible en grec ; il convenait de recourir à un subjonctif de délibération (ou ici à un optatif oblique), ou encore d'utiliser δεῖ ou χρή pour construire l'infinitif ;

le verbe « savoir » pouvait être quant à lui traduit par οἶδα, ἀπορῶ (mais dans ce cas, l'idée négative étant exprimée par le verbe, il fallait penser à utiliser un adverbe positif comme ἤδη pour rendre la nuance temporelle), ou encore, de manière idiomatique dans ce type d'interrogative indirecte, par ἔχω.

Traduction proposée :

Πολλὰ γὰρ πονήσαντες διήμαρτον καὶ ὁ Φάλανθός ποτε ἀπονεινοημένος ἐνεθυμήθη ὡς σφαλεῖη ὑπὸ τοῦ χρηστηρίου. Ἐλθὼν δ' ἐπὶ τὸν αἰγιαλὸν καθῆσεν, ἀδημονῶν τὴν ψυχὴν διὰ ταῦτα τὰ λυπηρὰ φρονήματα καὶ οὐκέτι ἔχων ὅ τι ποιοίη.

6. « Pendant ce temps, sa femme, pour le consoler, se mit à lui chercher les poux sur la tête. Ce faisant, en voyant la douleur de son époux, elle se mit à pleurer elle-même à chaudes larmes. »

« **pendant ce temps** » : la traduction la plus simple et la plus exacte est ἐν τούτῳ (ἀμα insiste trop sur la simultanéité, μεταξύ renvoie à l'idée d'intervalle).

« **sa femme** » : la possession devait ici être exprimée pour cette première mention de la femme du héros ; elle était non réfléchie et devait donc être exprimée soit par le génitif non enclavé de αὐτός, soit par celui, enclavé, du démonstratif οὗτος.

« **pour le consoler** » : les verbes παραμυθοῦμαι et παρηγορῶ, qui impliquent un acte de parole, sont légèrement maladroits vu le type de consolation non verbale ici apportée ; certains candidats ont utilisé de manière judicieuse d'autres termes, comme le verbe παραῦνω ou le substantif παραψυχή.

« **se mit à lui chercher les poux sur la tête** » : comme suggéré précédemment, il suffisait ici de rendre la tournure inchoative par un aoriste (ou pouvait sinon employer ἄρχομαι avec un participe ou un infinitif, les deux constructions étant bien attestées) ; notons par ailleurs que si le « lui » n'était pas traduit, il devenait nécessaire d'exprimer la possession avec le mot « tête » pour dissiper toute ambiguïté.

« **ce faisant, en voyant** » : de nombreux candidats ont oublié d'accorder ces participes au féminin ; le premier, qui exprimait une durée, devait être au présent, tandis qu'il était préférable d'employer le second à l'aoriste pour exprimer une valeur plus ponctuelle.

« **la douleur de son époux** » : une tournure verbale dans une subordonnée était bienvenue ici (« voyant que / à quel point ») ; par ailleurs, la douleur étant morale, il fallait privilégier des termes comme λυπεῖσθαι ou ὀδυῖσθαι ; enfin, l'expression de la possession réfléchie était ici facultative.

« **elle se mit à pleurer elle-même à chaudes larmes** » : ici encore, un aoriste à valeur inchoative suffisait pour rendre la périphrase verbale « se mit à » et semble même cette fois la seule tournure idiomatique pour exprimer l'idée d'explosion incontrôlée ; le « elle-même » devait naturellement être traduit et ne pouvait l'être qu'au moyen du pronom αὐτή en apposition, à bien distinguer du démonstratif αὕτη ; enfin, l'expression « pleurer à chaudes larmes » ne pouvait évidemment pas être traduite telle quelle en grec : il fallait transposer en traduisant par « verser de nombreuses larmes », ou encore en utilisant par exemple, comme l'a proposé une copie, une expression empruntée à Hérodote, πίπτειν ἐς δάκρυα (« fondre en larmes »), en ayant soin de donner à la préposition ionienne ἐς sa forme attique εἰς.

Traduction proposée :

Ἐν δὲ τούτῳ ἡ γυνὴ αὐτοῦ παραψυχῆς ἔνεκα φθειρίας ἐζήτησεν ἐπὶ τῆς τούτου κεφαλῆς. Ἄμα δὲ ποιούσα τοῦτο, ὡς ἐλυπεῖτο ὁ ἀνὴρ ἰδοῦσα, ἔπεσεν αὐτὴ εἰς πολλὰ δάκρυα.

7. « Phalante, sentant de l'eau lui couler sur la tête, se redressa et comprit aussitôt le sens de l'oracle. Car sa femme avait comme prénom Aethra, c'est-à-dire Ciel serein. »

« **sentant de l'eau lui couler sur la tête** » : la construction participiale avec un verbe comme αἰσθάνομαι était nettement préférable à une complétive introduite par ὅτι ou ὡς pour exprimer la dimension physique immédiate de la perception ; attention à la conjugaison du verbe ῥέω (ou de ses composés comme καταρρέω) qui ne fait pas les contractions en εο et donne donc ῥέον au participe neutre.

« **se redressa** » : ce verbe, qui signifie que Phalante se relève de sa position assise, se traduit ici sans difficultés par ἀνίστημι.

« **le sens de l'oracle** » : il n'était pas interdit de traduire littéralement en employant un substantif comme νοῦς, διάνοια ou δύναμις, mais il était peut-être plus idiomatique de recourir à une interrogative indirecte avec un verbe comme δύναμαι ou βούλομαι, lequel peut être utilisé comme chez Platon avec un datif éthique (voir par ex. *Thaet.* 156c : τί ἡμῖν βούλεται οὗτος ὁ μῦθος ;).

« **car sa femme avait comme prénom Aethra** » : diverses formulations, avec la structure classique ὁμόνά ἐστι + dat. ou les verbes καλῶ ou προσαγορεύω au passif (ou éventuellement à la 3^e personne du pluriel de l'actif), étaient possibles. Notons que l'emploi du parfait, proposé par plusieurs candidats, constituait une faute de temps dans un récit au passé et introduisait de plus une valeur résultative étrangère au passage.

« **c'est-à-dire Ciel serein** » : il convenait de jouer la carte de la cohérence avec la traduction retenue pour la première occurrence.

Traduction proposée :

Φάλανθος δ' αἰσθόμενος ὕδωρ ῥέον ἐπὶ τὴν κεφαλὴν ἀνέστη καὶ εὐθύς ἔμαθε τί αὐτῷ βούλοιο ὁ χρησμός. Τῇ γὰρ γυναικὶ Αἶθρα ὄνομα ἦν, ὅπερ εὐδίων οὐρανὸν δύναται.

8. « Ainsi il avait bien reçu la "pluie" venue d'un ciel serein ! Et de fait, dès le lendemain, ses compagnons et lui purent prendre la ville. »

Notons pour commencer que la phrase exclamative de cette section pouvait éventuellement s'analyser comme du discours indirect libre exprimant la pensée du héros ; dans cette interprétation, il fallait ménager en grec une principale introductrice (« Phalante songea »). Dans tous les cas, il était impossible de rendre en grec l'utilisation d'un point d'exclamation en français.

« **ainsi il avait bien reçu** » : l'adverbe « bien », qui exprime ici la vérification d'un fait, ne pouvait pas, sous peine de contresens, se traduire par εὖ ou καλῶς – la particule δὴ faisait fort bien l'affaire ; par ailleurs, pour ce qui est du verbe, l'usage du plus-que-parfait en grec pour rendre le même temps dans l'indépendante française, usage qui, nous l'avons vu, ne s'imposait pas nécessairement dans la première phrase du texte, semble ici quelque peu préférable à celui de l'aoriste car ce dernier pourrait laisser penser que le fait évoqué est postérieur à ce qui précède dans la logique du récit, ce qui n'est pas le cas.

« **la "pluie" venue d'un ciel serein** » : il convenait de garder la même formulation que dans le discours de l'oracle ; les guillemets qui signalent la reprise du jeu de mots oraculaire ne pouvaient être conservés en grec ; un moyen de rendre éventuellement la nuance consistait à utiliser l'association de démonstratifs οὗτος ἐκεῖνος (comme *hic ille* en latin) pour dire la coïncidence entre un élément présent et un élément annoncé ou attendu ; dans ce cas, on pouvait récupérer le « il avait reçu » dans une relative et le plus-que-parfait n'avait plus de raison d'être.

« **et de fait, dès le lendemain** » : la préposition « dès » pouvait se traduire par από ou ἐκ renforcés par εὐθύς ou encore par ἄμα suivi du datif ; « le lendemain » se dit classiquement ἡ ὑστεραία ou ἡ ἐπιούσα avec ἡμέρα exprimé ou sous-entendu.

« **ses compagnons et lui purent prendre la ville** » : on pouvait reprendre la traduction déjà utilisée ou éventuellement en proposer une variation.

Traduction proposée :

Οὕτω δὲ δὴ τοῦτ' ἐκεῖνο ἦν τὸ ἀπ' αἴθρας ὕδωρ ὅπερ ἔλαθεν. Καὶ γὰρ ἄμα τῇ ἐπιούσῃ ἡμέρᾳ οὗτος καὶ οἱ ἐταῖροι εὐτυχοῦντες εἶλον τὴν πόλιν.

Au terme de ce rapport, il ne nous reste plus qu'à souhaiter bonne chance aux candidates et aux candidats de la session 2023 et à leur conseiller de revoir inlassablement leur grammaire et de fréquenter les auteurs classiques (à commencer par les livres de la *République* de Platon au programme !) pour affermir leur sens du grec.

RAPPORT SUR LA VERSION LATINE

établi par Céline Urlacher-Becht, avec la collaboration de Laure Humblet

La version latine proposée cette année était extraite du premier livre des *Fastes* d'Ovide : Janus, le dieu aux deux visages, y instruit le poète sur l'origine de son apparence, et l'éclaire sur ses fonctions liées à son rôle de *ianitor*, « portier ». La langue ne posait aucune difficulté particulière et la figure de Janus était supposée connue. De fait, même si les résultats sont légèrement inférieurs à ceux de la session 2021, la plupart des candidats ont relativement bien réussi l'épreuve : sur les 144 candidats ayant composé cette année, 63 ont obtenu une note égale ou supérieure à 10/20, et 78 une note égale ou supérieure à 08/20 ; la moyenne générale est de 08,01/20. Le jury tient tout particulièrement à féliciter les 24 candidats ayant obtenu une note égale ou supérieure à 15/20 (dont 9 notes égales ou supérieures à 18/20) pour leur fine compréhension du texte proposé et l'aisance avec laquelle ils ont su rendre celui-ci en français.

Recommandations générales

Avant d'entrer dans le détail du texte, nous aimerions (re)dire à ceux qui ont échoué cette année et aux futurs candidats à l'agrégation de lettres classiques, la nécessité de comprendre le texte dans sa globalité, condition *sine qua non* pour en saisir les subtilités et les nuances. Trop de candidats semblent avoir traduit de manière fragmentée les vers proposés, sans réfléchir à la cohérence et à la signification de l'ensemble du passage. Pourtant, certaines difficultés s'éclairaient aisément si l'on reconstituait la logique de la réponse très articulée faite par Janus au poète, « intrigué par sa figure ». Ainsi, beaucoup de candidats ont buté sur le sens de *uices* au v. 30. Or ce terme vient à la fin d'un développement visant à instruire le poète non seulement sur l'apparence de Janus, mais aussi sur sa fonction, *officium* (v. 14), qui est un synonyme de *uices*. Cette nécessité de réfléchir à la cohérence du propos vaut aussi au sein d'une même unité de sens, à l'instar des vers 9 à 12 qui opposent la forme jadis confuse de Janus à son apparence présente. Plusieurs candidats ont en effet donné un sens temporel aux adverbes *ante* et *post* employés au v. 12, comprenant : « ce qui est <en Janus> semble identique avant et après ». Cette traduction va, à l'évidence, contre le sens général de ces vers qui opposent, d'un point de vue chronologique, deux configurations du dieu. En revanche, Janus paraît le même vu de « devant » et de « derrière » puisqu'il est *bifrons*.

Nous souhaiterions aussi attirer l'attention des futurs candidats sur plusieurs défauts récurrents. Les deux premiers sont spécifiques à la poésie, qu'il faut s'entraîner à traduire régulièrement ; les autres valent pour tous les types de texte, en vers et en prose. Il est en effet essentiel de :

- respecter la cohérence syntaxique des vers (ou des distiques) : certains candidats ont « déconstruit » l'unité des vers, jugeant manifestement que la syntaxe, en poésie, est « anarchique », ce qui est loin d'être le cas, tout particulièrement chez Ovide ;
- s'aider de la scansion qui permettait de lever certaines ambiguïtés : ainsi, *hīc* (v. 3) est l'adverbe de lieu (et non l'adjectif démonstratif *hīc*) ; de même, l'expression *massā solutā* (v. 6) est forcément au nominatif, et *nostrā* (v. 16) est un ablatif portant sur *manu* (et non un accusatif pluriel neutre se rapportant à *omnia*) ;
- tenir compte du titre qui aide à comprendre la signification de certains termes employés : l'expression *quaesitae... formae* (v. 13), notamment, s'éclairait si l'on songeait que le poète est « intrigué » par la figure de Janus ;
- essayer de traduire tous les « petits mots », avec légèreté et élégance : les omissions sont encore trop nombreuses (ex. *illa* v. 20 ; *ipse* v. 24 ; *namque* v. 27 ; *ego* v. 37) ;
- faire attention aux faux-sens, parfois importants, induits par l'analogie avec le français : ainsi, il était maladroit de traduire *corpora* (v. 3) par « corps » en référence aux quatre « éléments » ; *figurae* (v. 11) est un faux-ami (« forme », et non « visage » sous l'influence du français où « figure » peut désigner la partie antérieure de la tête) ; *diuersas* (v. 30) signifiait, dans le contexte, « opposées » plutôt que « diverses » ; *partes* (v. 38) désignait les « régions » orientale et occidentale, et non des « parties » de l'Orient et de l'Occident ;
- respecter les répétitions et les effets de *uariatio*, particulièrement nombreux dans le texte proposé (ex. *aceruus* v. 4 / *globus* et *moles* v. 9 ; *figurae* v. 11 et 31 / *formae* v. 13).

Éléments d'analyse et proposition de traduction

La traduction a été élaborée à partir des copies des candidats : elle s'efforce de rendre le passage d'Ovide dans toutes ses nuances, tout en proposant un texte correct et agréable à lire en français. Il s'agit – nous y insistons – d'une proposition de traduction, parmi d'autres possibles : il n'y a jamais une seule « bonne » traduction. Le jury a sciemment signalé les passages difficiles à comprendre ou à rendre en français qui ont donné lieu à des points de bonification. Que les candidats y voient une juste reconnaissance des efforts faits pour proposer une traduction fine et subtile, qui éclaire le texte latin et fait plaisir à lire !

Vers 1-2 :

*Me Chaos antiqui (nam sum res prisca) uocabant;
aspice quam longi temporis acta canam.*

Comme l'indiquait la majuscule, *Chaos* est un nom propre neutre, COD de *uocabant*.

La construction du v. 2 a parfois été mal analysée ou escamotée dans la traduction (omission de *canam*).

L'impératif *aspice* est suivi d'une proposition subordonnée exclamative indirecte : celle-ci est introduite par l'adverbe de quantité *quam* qui porte, grammaticalement, sur *longi* ; le verbe de la subordonnée (*canam*) est conjugué au subjonctif présent.

Proposition de traduction : « Les anciens (de fait, je suis un être antique) m'appelaient Chaos ; vois d'un temps ô combien lointain sont les événements que je chante. »

Vers 3-4 :

*Lucidus hic aer et quae tria corpora restant,
ignis, aquae, tellus, unus aceruus erat.*

La construction de ce distique a posé de sérieuses difficultés. Beaucoup de candidats ont compris *lucidus... aer* <erat> et ont donc maladroitement séparé, dans la traduction proposée, les quatre éléments composant la matière de l'univers et qui étaient à l'origine amalgamés. La construction s'éclairait si l'on comprenait que l'antécédent du relatif neutre pluriel *quae*, à savoir l'expression *tria corpora*, avait été attiré dans la proposition relative (selon l'usage habituel, même en prose, quand la relative précède la principale).

hic : « à cette époque, alors » ;

corpora : « éléments » et non « corps » en référence aux dits « quatre éléments » ;

erat : le verbe est au singulier, sous l'effet d'attraction exercé par l'attribut (A. Ernout et F. Thomas, *Syntaxe latine*, 2e édition, Paris, 1997, p. 131).

Proposition de traduction : « À cette époque l'air lumineux et les trois éléments qui restent, le feu, l'eau et la terre, formaient un seul agglomérat. »

Vers 5 à 8 :

*Vt semel haec rerum secessit lite suarum
inque nouas abiit massa soluta domos,
flamma petit altum, propior locus aera cepit,
sederunt medio terra fretumque solo.*

Là encore, la construction des v. 5 et 6 a été mal analysée par certains candidats. Le démonstratif *haec* (nominatif féminin singulier, et non un neutre pluriel qui serait le sujet de *secessit* au singulier !) n'a pas d'antécédent féminin dans les vers qui précèdent : il faut le rattacher à *massa soluta* (v. 6). Comme l'indiquait la scansion, cette expression est, en effet, au nominatif, et ne pouvait donc pas être traduite comme un ablatif absolu.

ut semel : « une fois que, dès que » ;

lite : ablatif de cause ; *rerum... suarum* est le complément du nom de *lite* ;

rerum : la traduction par « choses » était particulièrement maladroite ici ; de même, *domos* ne désignait pas des « maisons », mais les nouvelles « demeures » ou les nouveaux « séjours », par exemple, occupés par chacun des quatre éléments après leur dissociation ;

soluta : participe passé de *soluere*, dont la signification pouvait aisément être déduite de l'expression antithétique *unus aceruus erat* (v. 4) ;

aera : accusatif singulier (cf. le singulier *aer* employé au v. 3), et non nominatif pluriel (*cepit* est une 3e personne du singulier) ;

solo : ablatif de *solum*, *i*, *n*, qualifié par l'adjectif *medio* ; beaucoup de candidats ont confondu ce nom avec l'adverbe *solum* (« seulement, uniquement ») ou ont maladroitement dissocié *medio... solo*.

Proposition de traduction : « Une fois que cette masse, suite à un conflit de ses parties, se fut dissociée et que, désagrégée, elle s'en fut allée vers d'autres séjours, la flamme gagna les hauteurs, la zone toute proche accueillit l'air, les continents et les flots s'établirent à la place centrale ».

Vers 9-10 :

*Tunc ego qui fueram globus et sine imagine moles
in faciem redii dignaque membra deo.*

fueram : plus-que-parfait ; attention à l'accord grammatical en français quand le pronom relatif reprend un pronom personnel de la première personne du singulier : *ego qui fueram*, « moi qui avais été », et non « moi qui avait été » ;

globus et moles : les deux termes expriment la même idée qu'*aceruus* (v. 4) ; l'effet de *uariatio* synonymique devait être rendu en français ;

imagine signifiait ici « forme » ; l'expression *sine imagine* pouvait être traduite par « informe » ;

redii : le sens itératif (« je retrouvai, je repris ») ne convient guère ici ; le préverbe indique un changement d'état (sens II de *redeo* indiqué dans le Gaffiot) ;

faciem : « figure » (cf. le titre du texte).

Proposition de traduction : « Alors moi qui avais été une boule et masse sans forme, je pris une figure et un corps (ou des membres) dignes d'un dieu ».

Vers 11-12 :

*Nunc quoque, confusae quondam nota parua figurae,
ante quod est in me postque uidetur idem.*

Ce distique a été mal compris par de nombreux candidats. Ovide y fait allusion aux deux visages opposés de Janus, sa face antérieure et sa face postérieure, et présente cette singularité comme un « vestige », une « trace » ou un « rappel » (*nota*) de sa « configuration jadis confuse » (*confusae quondam... figurae*). L'expression isolée entre virgules au v. 11 constitue une sorte d'incise : grammaticalement, l'expression *nota parua* est apposée à la proposition relative du v. 12.

confusae : « formée par mélange », cf. *globus et moles* (v. 9) ;

figurae est synonyme de *formae* (v. 13) ;

ante quod est in me postque uidetur idem : littéralement « ce qui est en moi devant et derrière apparaît pareil » ; *idem* est répété au v. 27.

Proposition de traduction : « Maintenant encore, petit indice de ma configuration jadis confuse, ce qui est en moi l'avant et l'arrière apparaît le même ».

Vers 13-14 :

*Accipe quaesitae quae causa sit altera formae,
hanc simul ut noris officiumque meum.*

Accipe : l'impératif introduit une proposition subordonnée interrogative au subjonctif (*sit* est donc à traduire par un indicatif en français, et non « serait ») ; le verbe signifie ici « apprendre » et non « recevoir » (cf. la posture magistrale adoptée par Janus dans le distique liminaire) ;

quaesitae... formae : *quaesitae* est le participe passé du verbe *quaerere* ; l'expression au génitif (CDN de *causa*) signifie littéralement « de la forme/configuration recherchée », c'est-à-dire « que tu cherches à connaître, sur laquelle tu m'interroges, qui t'intrigue... » (le titre était assez éclairant à ce sujet) – les bonnes traductions ont été valorisées par le jury ;

ut a une valeur finale (*noris*, forme syncopée de *noueris* – le subjonctif parfait a ici une valeur de subjonctif présent puisque le parfait *noui* indique le résultat présent d'une action passée) ; plusieurs candidats ont construit *simul ut* « dès que, aussitôt que » (+ futur antérieur), ce qui n'est guère satisfaisant pour le sens. Janus annonce en effet dans ce distique le contenu des vers 15 à 30, qui mettront sa configuration si singulière en relation avec ses diverses fonctions.

Le démonstratif *hanc* reprend *formae* et est coordonné à *officium... meum*.

Proposition de traduction : « Apprends l'autre raison de cette forme sur laquelle tu m'as interrogée, afin de la connaître en même temps que ma fonction. »

Vers 15 à 18 :

*Quicquid ubique uidet, caelum, mare, nubila, terras,
omnia sunt nostra clausa patentque manu.
Me penes est unum vasti custodia mundi
et ius uertendi cardinis omne meum est.*

quicquid : ce pronom indéfini neutre (« tout ce que ») a été mal analysé par un grand nombre de candidats ; l'énumération qui suit (*caelum, mare, nubila, terras*) précise ce qu'il recouvre ; il est repris au début du v. 16 par *omnia* (souvent maladroitement traduit par « toutes ces choses ») ; *ubique* : adverbe de lieu (et non *ubique* « et où » !).

La scansion éclairait la construction du v. 16 : *nostrā* porte sur *manu*. Quant à *sunt... clausa*, il s'agit du parfait passif du verbe *claudere* (sujet *omnia*), employé ici avec une valeur résultative (« tout a été fermé » et est donc « fermé »). Plusieurs candidats semblent avoir confondu *clausa* et le nom *claustra*.

me... meum est : l'effet d'encadrement, qui permet de mettre en valeur la première personne, est remarquable : les traductions qui ont rendu le procédé dans leur traduction ont été valorisées ;

custodia : « garde », et non « prison » !

me... unum : « moi seul » ;

uertendi : adjectif verbal remplaçant le gérondif (au génitif) suivi d'un complément d'objet à l'accusatif ;

cardinis : « axe, pivot » – les bonnes traductions ont, là aussi, été valorisées.

Proposition de traduction : « Tout ce que tu vois partout, ciel, mer, nuages, terres, tout est fermé et ouvert par ma main. C'est à moi seul que revient la garde du vaste monde, et le droit de faire tourner son axe est entièrement mien ».

Vers 19 à 22 :

*Cum libuit Pacem placidis emittere tectis,
libera perpetuas ambulat illa uias;
sanguine letifero totus miscebitur orbis,
ni teneant rigidae condita bella serae.*

cum est suivi de l'indicatif parfait : la conjonction de subordination a donc une valeur temporelle ;

libuit : ce verbe impersonnel a souvent été confondu avec *licuit*. Par ailleurs, sa construction a donné lieu à de nombreux contresens. De fait, bien des candidats ont analysé *placidis... tectis* comme un datif, complément de *libuit* : ils ont donc compris que ce sont les toits paisibles qui libéraient la paix, quand c'est Janus qui laisse, selon son bon vouloir, la Paix (personnifiée) quitter sa paisible demeure (*emittere* + ablatif sans préposition) ; *tectis* désigne, par synecdoque, le temple de Janus dont les portes étaient fermées en temps de paix et ouvertes en temps de guerre ;

libera... illa : les deux termes se réfèrent à *Pacem* ; attention : *libera* est le féminin de l'adjectif *liber* (et non « une enfant » ou « une affranchie » !)

perpetuas : l'adjectif se rapporte grammaticalement à *uias* ; on peut comprendre que les rues où déambule la Paix sont « continues, sans interruption », donc « sans entraves », ou bien rapporter l'adjectif par hypallage à la Paix, qui se promène sans interruption dans les rues ;

miscebitur : le verbe de la principale est conjugué au futur de l'indicatif, alors que le verbe de la proposition subordonnée conditionnelle (*ni teneant*) est conjugué au subjonctif présent : voir sur cette discordance modale, permettant de souligner le caractère nécessaire de la conséquence, A. Ernout et F. Thomas, *Syntaxe latine*, 2e édition, Paris, 1997, p. 381b ; il est difficile de la conserver en français ;

sanguine letifero : ablatif de cause (et non un datif complément de *miscebitur*, comme l'ont compris beaucoup de candidats) ; la périphrase évoque les guerres sanglantes ;

conditae : participe passé du verbe *condere*, signifiant ici « cachées, contenues, enfermées ».

Proposition de traduction : « Quand j'ai jugé bon d'envoyer la Paix hors de sa paisible demeure, celle-ci se promène librement sur des routes sans obstacles ; mais l'univers entier serait bouleversé par de sanglantes tueries, si de solides verrous ne tenaient les guerres enfermées ».

Vers 23 à 28 :

*Praesideo foribus caeli cum mitibus Horis:
it, redit officio Iuppiter ipse meo.*

*Inde uocor Ianus; cui cum Cereale sacerdos
imponit libum farraque mixta sale,
nomina ridebis: modo namque Patulcius idem
et modo sacrifico Clusius ore uocor.*

Horis : il s'agit des Heures personnifiées (*Horae*, ablatif pluriel *Horis*), et non d'Horus, comme l'ont compris plusieurs candidats en dépit du bon sens ;

it, redit : les deux verbes sont de la même famille : les candidats qui ont proposé une traduction rendant compte, d'une manière ou d'une autre, de cette figure étymologique ont bénéficié d'une boni-fication ;

officio meo est à l'ablatif (et non au datif, comme le laissaient à penser certaines traductions faisant contresens, comme par exemple « Jupiter lui-même revient à mon service / à mon devoir ») ;

uocor est répété au v. 25 et au v. 28 (cf. déjà *uocabant* à la fin du v. 1) : on attendait que la répétition soit rendue dans la traduction proposée ;

cui : relatif de liaison au datif (COS de *imponit*).

La proposition *cum... sale* (v. 25-26) a été très mal traduite par un grand nombre de candidats. Beaucoup ont mal analysé *cum*, qu'ils ont considéré comme la préposition suivie de l'ablatif, alors qu'il s'agit de la conjonction de subordination à valeur temporelle. D'autres ont rattaché l'adjectif *Cereale* (« de Cérès », à ne pas confondre avec le nom de la déesse, *Ceres*, génitif *Cereris*) à *sacerdos* (mot masculin), alors qu'il s'agit d'un adjectif neutre : ce dernier se rapportait évidemment à *libum*. Il fallait construire, littéralement, « moi à qui, quand le prêtre offre un gâteau de Cérès et de l'épeautre mêlé de sel... ». L'expression *farra... mixta sale* est une périphrase désignant la galette appelée, dans le rite, *ianual*. – Le mot épeautre est masculin en français.

Patulcius... Clusius... : le jury a apprécié l'effort d'explicitation de certains candidats qui ont clarifié, entre parenthèses, la signification de ces deux épithètes cultuelles : « *Patulcius* (celui qui ouvre) ... *Clusius* (celui qui clôt) » ; le jury a également valorisé les copies ayant explicité la nuance concessive du pronom *idem* ;

sacrificio... ore : ablatif complément d'agent de *uocor* ; les traductions proposées de cette expression faisaient souvent contresens : celle-ci se référait à la « bouche du sacrificateur », et non à quelque « visage sacrifié » !

Proposition de traduction : « Je garde les portes du ciel avec les douces Heures : même Jupiter s'en va et s'en revient grâce à mon office. C'est pourquoi je suis appelé Janus ; mais quand le prêtre m'offre un gâteau sacré et l'épeautre mêlé de sel, tu souriras de mes noms : de fait, bien que je sois le même, je suis appelé tantôt Patulcius, tantôt Clusius par la bouche du sacrificateur ».

Vers 29-30 :

*Scilicet alterno uoluit rudis illa uetustas
nomine diuersas significare uices.*

uoluit (sujet *rudis illa uetustas*) + infinitif *significare* (COD *diuersas... uices*) ;

rudis : « inculte, ignorant, fruste » ;

alterno est un adjectif qualifiant *nomine* : l'expression se réfère aux deux noms alternativement donnés à Janus (cf. v. 27-28) ;

illa : ce démonstratif induit l'idée d'éloignement (rendue, comme l'ont fait certains candidats, par « lointaine » dans la traduction proposée) ;

diuersas... uices : la traduction de cette expression a donné lieu à un nombre important de contresens ; *uices* (« rôle, fonction, office ») s'éclairait cependant si l'on songeait au vers introduisant ce passage explicatif : v. 14 *hanc simul ut noris officiumque meum* ; « destinées » fait contresens.

Proposition de traduction : « À l'évidence, la fruste et lointaine antiquité voulut, par cette alternance de noms, signaler mes rôles opposés. »

Vers 31-32 :

*Vis mea narrata est; causam nunc disce figurae.
Iam tamen hanc aliqua tu quoque parte uides.*

figurae : cf. v. 11 *Nunc quoque, confusae quondam nota parua figurae* ;

uis : il s'agit bien du nom, et non de la forme verbale !

aliqua... parte : la traduction de cette expression a donné lieu à un nombre important de contresens (« par/en quelque endroit », « en un côté » par exemple), alors qu'elle se rapporte à la connaissance partielle déjà acquise par l'interlocuteur fictif de Janus.

Proposition de traduction : « Mon pouvoir t'a été exposé ; apprends maintenant la raison de ma configuration. Cependant, toi aussi tu la vois déjà en partie. »

Vers 33-34 :

*Omnis habet geminas, hinc atque hinc, ianua frontis,
e quibus haec populum spectat, at illa Larem.*

La construction du v. 33 a été malmenée par bon nombre de candidats : il faut construire *omnis ianua geminas frontis (= frontes) habet*.

Haec... illa : l'une... l'autre (des deux faces évoquées au v. 33) ; plusieurs candidats ont maladroitement employé des démonstratifs (« celle-ci... celle-là... ») qui n'avaient pas d'antécédent en français ;

populum : le terme désigne, au sens imagé, ceux qui se trouvent à l'extérieur de la maison (les passants, la rue), à la différence du Lare qui se trouve à l'intérieur. Le jury a valorisé les copies qui n'ont pas servilement suivi le Gaffiot en traduisant *populum* par « le dehors » et *Larem* par « le dedans » ;

spectat : à rendre par un autre verbe que *uidet* (v. 36).

Proposition de traduction : « Toute porte a deux faces, de part et d'autre, dont l'une regarde la rue et l'autre, le (dieu) Lare. »

Vers 35-38 :

*Vtque sedens primi uester prope limina tecti
ianitor egressus introitusque uidet,
sic ego perspicio caelestis ianitor aulae
Eoas partes Hesperiasque simul.*

Les deux derniers distiques sont structurés par la comparaison *ut... sic...* « de même que..., ainsi... ».

ianitor est sujet de *uidet* : il est qualifié par *uester* et par le participe présent *sedens*, mais non par *egressus introitusque*, que plusieurs candidats ont analysés comme des participes passés (!) alors qu'il s'agit de noms de la 4e déclinaison à l'accusatif pluriel ;

limina : pluriel poétique ;

primi... tecti : littéralement, « du premier toit », c'est-à-dire « de l'entrée de la maison » ;

caelestis se rapporte à *aulae*, et non à *ianitor*, sinon, on ne comprend pas *aulae* ;

simul : « à la fois, en même temps » (cf. v. 14) ;

Eoas... Hesperiasque (partes) : « de l'Aurore et de l'Hespérie » ou « de l'Orient et de l'Occident » ;

partes : « régions » plutôt que « parties » (le terme a été employé de manière très maladroite).

Proposition de traduction : « De même que votre portier, assis près du seuil de votre entrée, voit les sorties et les entrées, ainsi moi, portier de la cour céleste, j'aperçois en même temps les régions de l'Aurore et de l'Hespérie. »

RAPPORT SUR LA VERSION GRECQUE

établi par Géraldine Hertz

Quelques chiffres et conseils généraux

Le texte de version grecque proposé aux candidats et candidates de la session 2022 est un extrait du *Banquet* de Xénophon (I, 11-16), consultable à l'adresse suivante :

https://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/agreg_externes/34/8/s2022_agreg_externeslettres_class_4_1425348.pdf

L'action du *Banquet* prend place en 422 lors d'un repas (δεῖπνον) suivi d'un banquet (συμπόσιον) offerts tous deux par le riche Callias dans sa maison du Pirée, à l'occasion de la victoire au pancrace de son éromène, le jeune Autolykos. Notre texte se situe au début de l'œuvre – avant la περίοδος λόγων (4, 64) qui en constitue le noyau – dans le prologue constitué par le chapitre I. Outre Autolykos et son père, Callias a invité ce soir-là Socrate et quatre de ses compagnons (Critobule, Hermogène, Antisthène et Charmide). Les convives viennent de s'installer et commencent à dîner en silence, si forte est l'impression que produisent sur eux la beauté de l'éromène et la présence du dieu Éros, sensible dans tout le comportement de Callias. L'atmosphère presque religieuse du repas se transforme toutefois lorsqu'arrive – au début de notre texte – le bouffon Philippe, qui espère bien dérider les convives.

Le jury a corrigé cette année 145 copies de version grecque, soit sensiblement le même nombre de copies que les années précédentes (2018 : 145 ; 2019 : 153 ; 2020 : 143 ; 2021 : 145). La répartition des notes est la suivante :

- 19 copies ont obtenu une note entre 15 et 19,75/20, ce qui représente 13% de l'ensemble des travaux corrigés ;
- 35 copies, une note comprise entre 10 et 15/20 (24%) ;
- 34 copies, une note comprise entre 5 et 10/20 (23,5%) ;
- 57 copies, une note comprise entre 0,25 et 5/20 (39,5%).

Comme les années précédentes, le jury a eu le plaisir de lire de nombreuses traductions attestant d'une excellente connaissance du grec et d'une capacité à restituer le texte dans une langue à la fois claire et élégante. Ayant aussi rencontré de nombreuses copies inachevées, il rappelle aux candidats des sessions à venir que le meilleur moyen de ne pas perdre inutilement de temps le jour de l'épreuve est de connaître le vocabulaire grec de base et les verbes irréguliers (la forme εἴληφε, présente dans notre page de Xénophon, devait par exemple être identifiée au premier coup d'œil !), d'avoir une bonne maîtrise de la grammaire grecque (morphologie et syntaxe confondues), et de se confronter régulièrement aux textes – tous les jours si possible – à travers la pratique dite du « petit grec ». Sont disponibles en ligne de nombreuses traductions juxtalinéaires qui peuvent être utiles à cet égard. Le jury invite par ailleurs les futurs candidats et candidates à se reporter aux rapports des années précédentes, où ils/elles trouveront d'utiles conseils généraux.

La moyenne de l'épreuve, légèrement en baisse par rapport aux précédentes sessions, s'établit cette année à 7,80 sur 20 (2018 : 8 ; 2019 : 8,6 ; 2020 : 8,4 ; 2021 : 8,86). Le texte, écrit dans une langue attique classique, ne présentait pas de grandes difficultés d'ordre syntaxique ou autre, mais il contenait en revanche plusieurs traits d'humour (une boutade de Callias, trois de Philippe²) qui, le stress aidant, ont pu quelque peu dérouter les candidats. Au seuil même du dialogue, Xénophon revendique de mêler le sérieux et le rire (1, 1 : ἐμοὶ δοκεῖ τῶν καλῶν κάγαθῶν ἀνδρῶν ἔργα οὐ μόνον τὰ μετὰ σπουδῆς πραττόμενα ἀξιωμακρόνευτα εἶναι, ἀλλὰ καὶ τὰ ἐν ταῖς παιδιαῖς), et le double vocabulaire de la σπουδή et du γέλας était sans surprise omniprésent dans notre texte, où l'irruption du bouffon crée une rupture par rapport à l'atmosphère recueillie qui régnait avant son arrivée. Comme le souligne Johann Goeken dans son récent commentaire de l'œuvre, « Philippe arrive au moment opportun pour veiller à ce que le rire ne soit pas oublié, à ce que le mélange de sérieux et de ludique soit respecté comme il se doit au banquet et conformément à l'esthétique proclamée du *Banquet*³ ».

² Voir συσκευασμένος (...) πάντα τὰ ἐπιτήδεια ὥστε δεῖπνεῖν τὰλλότρια (section 1 du corrigé proposé ci-après) ; τὸν παῖδα δὲ ἔφη πάνυ πιέζεσθαι διὰ τε τὸ φέρειν μηδὲν (section 1) ; τῆ ψυχῆ παρακελευσάμενος θαρρεῖν, ὅτι ἔσονται συμβολαί (section 9).

³ *Boire sous l'œil de Gorgias. Un commentaire rhétorique du Banquet de Platon et du Banquet de Xénophon*, Turnhout, Brepols, 2022, p. 244.

Détail du texte :

Section 1 : Φίλιππος δ' ὁ γελωτοποιός, κρούσας τὴν θύραν, εἶπε τῷ ὑπακούσαντι εἰσαγγεῖλαι ὅσους τε εἶη καὶ διότι κατάγεσθαι βούλοιο, συνεσκευασμένος τε παρεῖναι ἔφη πάντα τὰ ἐπιτήδεια ὥστε δειπνεῖν τὰλλότρια, καὶ τὸν παῖδα δὲ ἔφη πάνυ πιέζεσθαι διὰ τε τὸ φέρειν μηδὲν καὶ διὰ τὸ ἀνάριστον εἶναι.

1) Le verbe principal au passé (εἶπε) régit un infinitif aoriste (εἰσαγγεῖλαι) auquel il fallait se garder de donner une valeur temporelle (« *(...) dit au portier avoir annoncé⁴ »). Rappelons qu'un infinitif aoriste introduit par un verbe de volonté ou un verbe impersonnel n'a qu'une valeur aspectuelle. C'était ici le cas d'εἰσαγγεῖλαι, dans la mesure où εἶπε – verbe déclaratif dans d'autres contextes – s'apparente dans le cas présent à un verbe de volonté : on pouvait ainsi traduire le segment par « (...) dit au portier d'annoncer » ou « demanda au portier d'annoncer ».

2) La plupart des candidats ont reconnu sans difficulté des optatifs obliques dans les formes εἶη et βούλοιο. L'optatif « oblique », c'est-à-dire indirect, remplace dans certaines subordinées introduites par un verbe au passé le mode attendu (ici l'indicatif), en conservant en revanche le temps (ici le présent). Ces deux présents ne sauraient être conservés en français (« *il dit au portier d'annoncer qui il est et pourquoi il veut (...) ») : une telle traduction n'est pas seulement incorrecte, elle montre aussi qu'on ignore que la langue grecque n'a pas de marques du discours indirect (les temps qui y sont employés sont les mêmes que dans le discours direct, comme le montre ici l'optatif présent), à la différence du français qui pratique dans ce cas la concordance des temps obligatoire. Ces observations au sujet de εἶη et βούλοιο s'appliquent aussi à l'optatif présent ἐπιτελοῖη, dans la 4^e section du texte.

3) τὸν παῖδα : παῖς a ici son sens spécifique de « jeune esclave ». Rappelons que l'article grec peut suffire à exprimer la possession : étant donné le contexte, τὸν παῖδα devait être traduit par « son esclave » plutôt que par « l'esclave ». La remarque vaut aussi pour τὸ σκῶμμα, dans la 2^e section.

4) Pour éviter toute lourdeur, l'antériorité par rapport au verbe principal εἶπε exprimée par le participe aoriste κρούσας pouvait être rendue en français par la coordination de deux passés simples : « Philippe, le bouffon, frappa à la porte et demanda (...) ». Même chose dans la section 5 pour les propositions ἐν τῷ μεταξύ παυσάμενος τοῦ δεῖπνου συγκαλυψάμενος κατέκειτο et pour καὶ ὅς ἀναστενάξας εἶπε.

Dans le même ordre d'idée, certains candidats ont judicieusement rendu les deux ἔφη par des verbes de déclaration en incise : cela permettait d'éviter un calque peu élégant de la phrase grecque, du type « *Philippe (...) demanda au portier de (...) et il disait qu'il était là (...) et il disait que son esclave (...) »).

5) La difficulté de cette 1^{re} section tenait à l'opposition, d'ordre logique,

- entre συνεσκευασμένος πάντα τὰ ἐπιτήδεια (« muni de tout le nécessaire ») et la proposition consécutive ὥστε δειπνεῖν τὰλλότρια (« de façon à dîner aux frais d'autrui »),
- et entre πάνυ πιέζεσθαι (« être totalement fourbu ») et le groupe prépositionnel διὰ τὸ φέρειν μηδὲν (« du fait de ne rien porter »).

Dans la bouche d'un personnage déclaré d'emblée γελωτοποιός (littéralement « faiseur de plaisanteries »), cette double antinomie ne devait pas surprendre. Pour mieux faire sentir ces traits d'humour sans rien ajouter au texte grec, on pouvait faire un usage habile de la ponctuation, en l'occurrence des points de suspension.

Proposition de traduction :

Philippe, le bouffon, frappa à la porte et demanda au portier d'annoncer qui il était et pourquoi il voulait descendre ici ; il était là, affirmait-il, équipé de tout le nécessaire pour dîner ... aux frais d'autrui, et son esclave, disait-il, était tout fourbu de porter...rien du tout et d'avoir le ventre vide.

Section 2 : Ὁ οὖν Καλλίας ἀκούσας ταῦτα εἶπεν· « Ἀλλὰ μέντοι, ὦ ἄνδρες, αἰσχρὸν στέγης γε φθονῆσαι· εἰσὶτω οὖν. » Καὶ ἅμα ἀπέβλεψεν εἰς τὸν Αὐτόλυκον, δῆλον ὅτι ἐπίσκοπῶν τί ἐκείνῳ δόξειε τὸ σκῶμμα εἶναι.

1) Le segment ἀκούσας ταῦτα (littéralement « ayant entendu cela ») gagnait à être traduit de façon plus légère : par exemple, « à ses mots ».

2) La particule postpositive μέντοι (« assurément », « certes », « oui »), renforcée par ἀλλά, se rencontre fréquemment dans les réponses pour marquer la vivacité du propos et attirer l'attention : « eh bien, oui, vraiment, ... ! »

3) ὦ ἄνδρες, dans d'autres contextes, pourrait être traduit par « citoyens », « juges », « soldats », etc. Callias s'adressant ici à ses invités, « amis » convenait particulièrement, et l'interjection ὦ n'appelait pas de traduction :

⁴ Nous indiquons par l'astérisque initial les traductions fautives trouvées dans certaines copies.

en effet, ὦ ἄνδρες, apostrophe extrêmement courante en grec, n'a pas l'emphase qu'un « ô amis ! » a inmanquablement en français.

4) Quelques remarques à propos du segment αἰσχρὸν στέγης γε φθονῆσαι :

a) la copule, sous-entendue en grec, gagnait à être rendue par un conditionnel (« il serait honteux ») plutôt que par un indicatif.

b) l'infinitif aoriste φθονῆσαι, introduit par une tournure impersonnelle (αἰσχρὸν), exprime l'idée verbale pure et simple, et non l'antériorité (« *il est honteux d'avoir refusé ma maison ») : voir la 1^{re} remarque de la section 1.

c) ici comme dans la section 5 (μεγάλη γε), il ne fallait pas omettre de traduire la particule enclitique et postpositive γε, et certains candidats l'ont d'ailleurs très bien rendue (« du moins », « au moins », « ne serait-ce que... »). Son emploi induit ici une distinction entre le couvert (qui seul intéresse Philippe, comme en témoignent les termes employés précédemment : δεῖπνεῖν, ἀνάριστον) et le gîte (que Callias feint d'avoir la bonté de lui concéder, alors même que Philippe ne demande pas cela). L'humour décelable dans la remarque de Callias, si elle pouvait échapper à première lecture au candidat un peu nerveux, était heureusement confirmé par le substantif σκῶμμα (« plaisanterie ») dans la phrase suivante.

5) L'impératif de 3^e personne d'εἶμι (« j'irai »), εἰσὶτω, a parfois donné lieu à d'étranges traductions, « *entre donc ! » étant la plus fréquente d'entre elles. Nous ne saurions trop conseiller aux futurs candidats de réviser la conjugaison de ce verbe aussi irrégulier qu'usuel, aux temps et aux modes dans lesquels il est attesté, et d'une manière générale de revoir systématiquement l'impératif des verbes en -ω et des verbes en -μι.

6) δῆλον (avec le verbe ἐστί sous-entendu) doit dans de nombreuses occurrences être analysé comme une proposition principale (régissant une complétive introduite par le subordonnant ὅτι) : littéralement « il est évident que... ». Ce n'était cependant pas le cas dans ce texte, dont deux éléments indiquent que δῆλον ὅτι – écrit parfois δηλονότι (voir Xén. *Anabase*, 1, 3, 9, etc.) – n'a plus que la valeur d'un adverbe : l'absence de toute coordination avec la proposition précédente et la présence à sa suite du mode participe (ἐπισκοπῶν). Le segment à valeur parenthétique δῆλον ὅτι ἐπισκοπῶν τί ἐκείνω δόξειε τὸ σκῶμμα εἶναι signifie très littéralement : « (...) examinant évidemment ce que sa plaisanterie lui avait semblé être. » Sur l'optatif oblique contenu dans la proposition interrogative indirecte introduite par τί, et sur sa valeur temporelle, voir la remarque 2 de la section 1 ; il convenait de rendre en français l'antériorité par rapport au participe introducteur ἐπισκοπῶν induite par le choix de l'optatif aoriste δόξειε.

7) Le pronom démonstratif ἐκείνω renvoie de toute évidence à Autolykos, non à Philippe.

Proposition de traduction :

À ces mots, donc, Callias dit : « Eh bien, oui, vraiment, mes amis, il serait honteux de ne pas lui accorder au moins le gîte ; qu'il entre donc ! » Et il regarda en même temps Autolykos, observant de toute évidence ce que celui-ci avait pensé de sa plaisanterie.

Section 3 : Ὁ δὲ, στὰς ἐπὶ τῶ ἀνδρῶν ἔνθα τὸ δεῖπνον ἦν, εἶπεν· « Ὅτι μὲν γελωτοποιός εἰμι ἵστε πάντες· ἦκω δὲ προθύμως νομίσας γελοϊότερον εἶναι τὸ ἄκλητον ἢ τὸ κεκλημένον ἐλθεῖν ἐπὶ τὸ δεῖπνον. Κατακλίνου τοῖνον, ἔφη ὁ Καλλίας. Καὶ γὰρ οἱ παρόντες σπουδῆς μὲν, ὡς ὄρας, μεστοί, γέλωτος δὲ ἴσως ἐνδεέστεροι. »

1) En grec, l'article était à l'origine un démonstratif : cette valeur primitive de l'article est manifeste dans la locution ὁ δέ employée comme sujet en tête de phrase. Rappelons que ὁ δέ, dans cet emploi, désigne une entité qui n'était pas sujet dans la phrase précédente : ici, comme le montre la prise de parole introduite par εἶπεν, il s'agit de Philippe. En traduisant ὁ δέ par un simple démonstratif (« celui-là », « ce dernier », etc.), certains candidats semblaient identifier le sujet de la phrase à Autolykos plutôt qu'à Philippe. Pour ne pas induire en erreur le lecteur, il fallait, comme de nombreux candidats n'ont pas hésité à le faire, expliciter le pronom.

2) Certains ont eu du mal à identifier et traduire correctement le participe aoriste στὰς : nous invitons les futurs candidats et candidates à revoir la morphologie et les sens les plus courants de ἵστημι.

3) Ὅτι μὲν γελωτοποιός εἰμι ἵστε πάντες : chose assez fréquente en grec, la complétive introduite par ὅτι est antéposée au verbe qui la régit (ἵστε). Cette dernière forme peut être un indicatif (« vous savez ») ou un impératif (« sachez »), mais l'adjectif πάντες précisant le sujet d'ἵστε invitait à préférer la première option. La forme ἵστε, de même que la forme ἴσασιν dans la section 7, ont suscité de nombreux contresens qui auraient été évités si la conjugaison d'οἶδα avait été connue.

4) Ayant rencontré dans les copies bien des erreurs sur la forme κατακλίνου (littéralement « allonge-toi »), le jury renouvelle son invitation à réviser systématiquement la morphologie de l'impératif. Bien connaître les *realia*

de la civilisation grecque, en particulier de moments de sociabilité comme le δεῖπνον et le συμπόσιον, permettait d'éviter un anachronisme « assieds-toi ! » : c'est allongés sur des lits, rappelons-le, que les convives prennent part au dîner offert par Callias⁵.

5) La traduction du substantif σπουδῆς a souvent été fautive : « ardeur », « zèle », « soin », « attention », « empressement », etc. Pourtant, en soulignant une opposition entre σπουδῆς et γέλωτος (« le rire »), le balancement μέν / δέ poussait à opter, parmi les divers sens de σπουδή, pour un antonyme de γέλωτος : « le sérieux » convenait ici particulièrement.

6) γέλωτος (...) ἴσως ἐνδεέστεροι :

Il fallait tenir compte du degré comparatif de l'adjectif ἐνδεέστεροι, marqué par le suffixe. Étant sans complément, le comparatif indique ici que la qualité en question (l'ἔνδεια, c'est-à-dire le manque, l'insuffisance, le besoin) est possédée à un degré relativement élevé : on traduit souvent dans ce cas le comparatif par *assez, trop, passablement...* Restait alors à trouver une traduction qui ne soit pas incorrecte ou maladroite, à l'inverse de ce qu'on a vu dans certaines copies : « *trop en manque de rire », « *assez dépourvus de rire », etc. Certains ont su rendre γέλωτος (...) ἴσως ἐνδεέστεροι de façon plus ingénieuse : « le rire leur fait peut-être un peu trop défaut », « peut-être manquent-ils trop de gaieté », « sans doute auraient-ils besoin de rire davantage ».

Proposition de traduction :

Philippe, se tenant au seuil de l'appartement des hommes où avait lieu le dîner, déclara : « Que je suis un bouffon, vous le savez tous, et je me suis empressé de venir dans la pensée qu'il était plus drôle de venir dîner sans être invité qu'en l'ayant été.

– Eh bien, allonge-toi, dit Callias. Car les convives, comme tu le vois, sont pleins de sérieux, mais le rire leur fait peut-être un peu trop défaut. »

Section 4 : Δειπνούντων δὲ αὐτῶν ὁ Φίλιππος γελοῖόν τι εὐθύς ἐπεχείρει λέγειν, ἵνα δὴ ἐπιτελοῖη ὧνπερ ἔνεκα ἐκαλεῖτο ἐκάστοτε ἐπὶ τὰ δεῖπνα. Ὡς δ' οὐκ ἐκίνησε γέλωτα, τότε μὲν ἀχθεσθεῖς φανερός ἐγένετο. Αὐθις δ' ὀλίγον ὕστερον ἄλλο τι γελοῖον ἐβούλετο λέγειν.

1) Il y a concomitance entre l'action exprimée par le participe et celle de la proposition principale, comme en témoigne l'aspect imperfectif de δειπνούντων : un subordonnant du type « tandis que... », « pendant que... », permettait de rendre aisément la valeur circonstancielle du génitif absolu.

2) On pouvait tenter, comme l'ont fait de rares candidats, de traduire par une notation temporelle la valeur aspectuelle itérative de l'imparfait ἐπεχείρει : « Philippe aussitôt tenta à plusieurs reprises de... ».

3) ἵνα δὴ ἐπιτελοῖη : l'optatif ἐπιτελοῖη, dans la proposition finale introduite par ἵνα, est un optatif oblique qui vient se substituer au subjonctif (ἐπιτελεῖ)⁶. Il est au présent parce qu'il remplace un subjonctif présent (rappelons ici que le temps du subjonctif n'exprime que l'aspect : durée ou répétition pour le présent ; ponctualité et idée verbale réduite à sa plus simple expression pour l'aoriste ; achèvement pour le parfait).

4) Il était habile de traduire par « comme » la conjonction ὡς + indicatif dans la mesure où elle introduit ici une proposition qu'on peut comprendre comme une temporelle (ὡς étant construit en corrélation avec τότε dans la principale) ou comme une causale. La remarque vaut aussi pour la proposition qui ouvre la section suivante (Ὡς δὲ οὐδὲ τότε ἐγέλασαν ἐπ' αὐτῶ...).

5) γέλωτα sans article ne signifie pas nécessairement « un rire » : en d'autres termes, « comme il ne provoqua pas le rire » était une traduction tout à fait acceptable de la subordonnée. L'article défini grec, d'un emploi moins étendu qu'en français, est en effet généralement omis quand on emploie un mot avec une valeur générale.

À ce titre, il est intéressant de comparer les trois occurrences de γέλωτος dans ce texte :

- omission de l'article et valeur générale de γέλωτος ici et dans la section 5 (ἐπεὶ γὰρ γέλωτος ἐξ ἀνθρώπων ἀπόλωλεν, « puisque le rire a disparu de chez les hommes »).

- présence de l'article et valeur spécifique de γέλωτος dans la section 9 (ὡς ἦσθετο τοῦ γέλωτος, « quand il perçut ce rire ») : il s'agit ici d'un rire bien particulier, celui de Critobule.

6) ἀχθεσθεῖς φανερός ἐγένετο :

Si cette proposition a généralement été bien restituée (« il fut évident qu'il était accablé », « il fut de toute évidence accablé », « il fut visiblement désappointé », etc.), le jury a aussi rencontré d'étranges traductions du

⁵ À l'exception du jeune Autolykos qui, comme le veut la coutume pour les femmes et les enfants, est quant à lui assis : voir *Banquet*, I, 8.

⁶ L'optatif oblique est très fréquent après les conjonctions de but ἵνα, ὅπως ou ὡς quand le verbe principal est à un temps secondaire.

type « *étant accablé, il devint visible ». Il convient de se familiariser avec ce tour extrêmement fréquent : la manière la plus courante, en grec, de dire « il est évident qu'il... » n'est pas la tournure impersonnelle φανερόν ἐστι ὅτι (ou ὡς) + *verbe à l'indicatif* mais le tour personnel φανερός ἐστι + *participe*. Puisqu' ἐγενόμην sert d'aoriste à εἶμι, φανερός ἐγένετο + *participe* signifie ici simplement « il fut évident qu'il... » (*versus* « *il devint évident qu'il... »).

Proposition de traduction :

Tandis qu'ils dînaient, aussitôt Philippe tenta à plusieurs reprises de dire une plaisanterie, pour s'acquitter manifestement de ce pour quoi il était à chaque fois invité à dîner. Mais comme de nouveau il ne provoqua aucun rire, il en fut alors visiblement navré. Derechef, il voulut peu de temps après lancer une autre plaisanterie.

Section 5 : Ὡς δὲ οὐδὲ τότε ἐγέλασαν ἐπ' αὐτῷ, ἐν τῷ μεταξύ παυσάμενος τοῦ δείπνου συγκαλυψάμενος κατέκειτο. Καὶ ὁ Καλλίας, « Τί τοῦτ', ἔφη, ὦ Φίλιππε ; Ἄλλ' ἡ ὀδύνη σε εἴληφε ; » Καὶ ὃς ἀναστενάξας εἶπε· « Ναὶ μὰ Δί', ἔφη, ὦ Καλλία, μεγάλη γε· ἐπεὶ γὰρ γέλωσ ἐξ ἀνθρώπων ἀπόλωλεν, ἔρρει τὰ ἐμὰ πράγματα.

1) ἐγέλασαν ἐπ' αὐτῷ : le pronom de rappel αὐτῷ peut être analysé comme un neutre renvoyant à ἄλλο τι γελοῖον (litt. « ils en rirent »), ou comme un masculin renvoyant au sujet de la phrase précédente, à savoir Philippe (litt. « ils rirent de lui »). Qu'on choisisse la première ou la deuxième interprétation, il n'y avait pas de raison de traduire le pronom de rappel αὐτῷ par un pronom démonstratif, comme l'ont fait certains.

2) Le jury a noté, cette année encore, des confusions entre οὐδέ (qui est soit une coordination négative soit un adverbe) et le pronom οὐδεὶς (« personne ») / οὐδέν (« rien ») : certains candidats écrivent ainsi « *Comme personne ne rit de lui (...) ».

Si, comme c'est clairement le cas ici, οὐδέ n'est pas coordonnant (« et ne pas »), il a un sens adverbial : « ne...pas même... » ou « ne... pas non plus ». Les deux sens étaient en l'occurrence envisageables : « comme, même alors, ils n'en rirent pas », « comme alors non plus ils n'en rirent pas ». Dans tous les cas, il faut se garder de traduire οὐδέ comme une simple négation οὐ (« ne... pas... ») : cela équivaudrait, dans le cas présent, à une omission.

3) Le participe συγκαλυψάμενος (litt. « s'étant couvert ») montre que Philippe cherche à s'isoler du groupe des convives en se recouvrant la tête. Les candidats familiers d'Homère et de Platon n'ont pas été surpris par ce geste : c'est celui d'Ulysse lors du festin offert par Alkinoos, quand il pleure en écoutant le chant de Démococ et veut cacher son émotion aux convives (*Od.* 8, 83-95) ; c'est aussi celui de Socrate à la fin du *Phédon*, quand il quitte définitivement la conversation (*Phéd.* 118a : καὶ ἐκκαλυψάμενος - ἐνεκεκάλυπτο γὰρ - εἶπεν [...]). Le comique, dans notre texte, n'est pas seulement verbal, il est aussi gestuel : notre bouffon, montrant tous les signes de la plus grande affliction (ici il se couvre la tête, plus loin il se mouchera et fera mine de pleurer) a visiblement le goût du théâtre et du mélodrame...

Certains candidats ont traduit συγκαλυψάμενος – et c'était légitime – par « s'étant couvert *de son manteau* » ; d'autres ont été moins inspirés en attribuant à notre bouffon une « toge » pour le moins anachronique.

4) Le verbe κατὰκεισθαι (ici κατέκειτο) était à distinguer du verbe κατακλίνεσθαι présent dans la section 3 (κατακλίνου) : si tout à l'heure Callias invitait Philippe à prendre place en s'allongeant sur le lit de table, ce dernier s'y étend désormais de tout son long, comme pour y dormir.

5) Ἄλλ' ἡ ὀδύνη σε εἴληφε ; (litt. « Est-ce que la douleur t'a saisi ?) :

- ἀλλά marque ici la surprise (« eh bien ! », « eh quoi ? »)

- notez l'emploi du parfait (εἴληφε), qu'on pouvait tout à fait traduire par un présent dans la mesure où le parfait traduit l'état présent qui résulte d'un fait passé (par ex. κέκτημαι – parfait de κτάομαι-ῶμαι, « j'acquiers » – signifie très littéralement « je suis présentement dans l'état de quelqu'un qui a acquis », bref, « je possède »). Traduire ἡ ὀδύνη σε εἴληφε ; par « Es-tu souffrant ? » était donc tout à fait pertinent.

6) Καὶ ὃς : voir la remarque 1 de la section 3.

7) Καὶ ὃς ἀναστενάξας εἶπε· « Ναὶ μὰ Δί', ἔφη... » : l'édition de la C.U.F., suivie par le jury, avait la charité de signaler le passage au discours direct par l'emploi des guillemets, inconnus du grec. Si l'on se souvient que le grec ne connaît à l'origine aucune ponctuation (point, virgule, point en haut, etc. ayant été introduits à l'époque hellénistique), on comprend mieux la nécessité pour Xénophon de signaler le passage au discours direct en redoublant le verbe introducteur εἶπε par ἔφη en incise. Cette incise joue en grec le rôle de nos signes typographiques (elle rend le texte plus clair en signalant la rupture constituée par l'introduction du discours direct dans le récit) ; elle était par conséquent totalement redondante en français (« *Ce dernier (...) dit : « Oui, par Zeus, dit-il, (...) »)

8) ἔρρει τὰ ἐμὰ πράγματα a donné lieu à de curieuses interprétations : « *Mes affaires ont coulé », « *Mes affaires se sont écoulées », « *il a coulé mes affaires », etc. ἔρρει peut certes être l'imparfait de ῥέω mais il était

bien plus simple et opportun d'y voir le présent du verbe ἔρω : « aller péniblement », « aller à sa perte », « péricliter » (le dictionnaire Bailly renvoyait d'ailleurs à notre passage et proposait les traductions suivantes : « mes affaires vont mal », « c'en est fait de moi », « je suis perdu »).

Proposition de traduction :

Comme alors elle ne les fit pas rire non plus, il s'arrêta au milieu du dîner et, s'étant couvert la tête, s'étendit tout du long. Alors Callias dit : « Qu'est-ce que cela, Philippe ? Eh quoi ? Est-ce la douleur qui t'affecte ? » Ce dernier poussa un gémissement et dit : « Oui, par Zeus, Callias, et une grande ; car, puisque le rire a disparu de chez les hommes, c'est la ruine de mes affaires. »

Section 6 : Πρόσθεν μὲν γὰρ τούτου ἔνεκα ἐκαλούμην ἐπὶ τὰ δεῖπνα, ἵνα εὐφραίνοντο οἱ συνόντες δι' ἐμὲ γελῶντες· νῦν δὲ τίνος ἔνεκα καλεῖ μέ τις ;

1) Au sujet de l'optatif oblique εὐφραίνοντο, voir dans la section 4 la remarque 3 (ἐπιτελοῖη).

2) Comme souvent en grec, un groupe prépositionnel dans la proposition principale (ici, τούτου ἔνεκα) sert d'antécédent à la proposition circonstancielle qui suit (ici, la finale introduite par ἵνα). Il serait maladroit de vouloir à tout prix le traduire (« *dans cette intention... afin que... »).

3) Le balancement μὲν / δέ met en relief l'opposition des deux adverbes de temps (πρόσθεν, « auparavant » / νῦν, « à présent »). Un simple « mais » suffisait à rendre la valeur adversative de δέ, sans avoir la lourdeur d'un balancement du type « d'une part... d'autre part... ».

4) τίνος ἔνεκα καλεῖ μέ τις ;

- καί : parmi les trois sens adverbiaux de καί (« aussi », « même », « encore »), c'est le dernier qui convenait le mieux.

- si καλεῖ, morphologiquement, peut être compris comme un présent ou comme un futur (attique), l'adverbe καί (« encore ») invitait à le comprendre comme un futur. Il en va de même pour la 2^e occurrence de καλεῖ dans la section suivante.

- traduire l'interrogation, comme nous l'avons parfois vu dans les copies, par « *qui m'invitera encore grâce à lui ? » montre une méconnaissance inquiétante des pronoms grecs, le ou la candidat(e) confondant allègrement l'indéfini, l'interrogatif et le démonstratif. Une bonne façon de se progresser en version est de réviser systématiquement toute la gamme des pronoms grecs : personnels, réciproques, possessifs, démonstratifs, interrogatifs, indéfinis et relatifs.

Proposition de traduction :

Jusqu'à présent, en effet, j'étais invité à dîner pour mettre les convives de bonne humeur en les faisant rire ; mais maintenant pour quelle raison m'invitera-t-on encore ?

Section 7 : Οὔτε γὰρ ἔγωγε σπουδάσαι ἂν δυναίμην μᾶλλον ἢπερ ἀθάνατος γενέσθαι, οὔτε μὴν ὡς ἀντικληθσόμενος καλεῖ μέ τις, ἐπεὶ πάντες ἴσασις ὅτι ἀρχὴν οὐδὲ νομίζεται εἰς τὴν ἐμὴν οἰκίαν δεῖπνον προσφέρεσθαι. »

1) Si la langue grecque apprécie beaucoup le tour négatif οὔτε... οὔτε..., on n'est pas forcé de le rendre systématiquement en français par la disjonction « ni... ni... » ! C'était en l'occurrence prendre le risque d'une phrase assez acrobatique, voire incorrecte (« *ni je pourrais ... ni quelqu'un m'invitera... »).

2) Οὔτε γὰρ ἔγωγε σπουδάσαι ἂν δυναίμην μᾶλλον ἢπερ ἀθάνατος γενέσθαι :

- Chaque terme a son importance et il ne fallait omettre ni la conjonction γὰρ ni le pronom ἔγωγε, par lequel Philippe met vigoureusement en valeur sa position personnelle.

- Par souci de cohérence lexicale, il fallait veiller à rendre σπουδάσαι par un terme de même racine que celui par lequel on avait rendu plus haut σπουδῆς (section 3).

- ἂν δυναίμην : l'optatif accompagné de la particule ἂν, qui exprime le potentiel, devait être rendu en français par un conditionnel : « je pourrais », « je serais capable ».

La proposition οὔτε (...) σπουδάσαι ἂν δυναίμην μᾶλλον ἢπερ ἀθάνατος γενέσθαι a souvent été traduite assez finement : entre autres bonnes solutions, nous aimerions citer « je serais plus incapable... » ou « il me serait plus impossible d'être sérieux que de devenir immortel ».

- Le temps de l'optatif traduisant l'aspect, le choix du présent indique ici la durée (Philippe le bouffon étant intrinsèquement inapte à toute forme de sérieux).

- L'aoriste des infinitifs σπουδάσαι et <ἀθάνατος> γενέσθαι traduit lui aussi l'aspect : c'est la mention sèche de l'idée verbale.

3) οὔτε μὴν ὡς ἀντικληθσόμενος καλεῖ μέ τις :

- là encore, le jury a salué les efforts de celles et ceux qui ont tâché de rendre la particule postpositive μήν, que l'on trouve souvent dans des phrases négatives et qui a le plus souvent une valeur d'insistance (« certes », « vraiment », « ce qu'il y a de sûr, c'est que... »).

- certains candidats ne semblent malheureusement pas savoir que le participe futur, notamment quand il est précédé comme ici de ὡς, exprime le but.

4) ἀρχὴν οὐδὲ νομίζεται εἰς τὴν ἐμὴν οἰκίαν δεῖπνον προσφέρεσθαι :

La difficulté de cette proposition résidait à la fois dans le ἀρχὴν adverbial (le Bailly indiquait les sens suivants : « à l'origine, dès le principe, d'abord, avant tout, d'où absolument », en précisant : « ἀρχὴν οὐ; ἀρχὴν μηδέ; οὐ τὴν ἀρχὴν : absolument pas, pas du tout ») et dans le sens de νομίζεται, qui a suscité un bon nombre de contresens (νομίζειν ne veut pas seulement dire « penser », « tenir pour », mais d'abord « avoir pour νόμος », c'est-à-dire « avoir en usage »).

Proposition de traduction :

Car pour ma part je serais moins capable d'être sérieux que de devenir immortel, et on ne m'invitera certainement pas dans l'espoir d'être invité en retour, puisque tout le monde sait qu'il n'est absolument pas d'usage qu'un repas soit servi dans ma maison. »

Section 8 : Καὶ ἅμα λέγων ταῦτα ἀπεμύττετό τε καὶ τῆ φωνῆ σαφῶς κλαίειν ἐφαίνετο. Πάντες μὲν οὖν παρεμυθοῦντό τε αὐτὸν ὡς αὖθις γελασόμενοι καὶ δειπνεῖν ἐκέλευον, Κριτόβουλος δὲ καὶ ἐξεκάγχασεν ἐπὶ τῷ οἰκτισμῷ αὐτοῦ·

1) τῆ φωνῆ σαφῶς κλαίειν ἐφαίνετο :

Certains candidats se sont contentés d'un calque assez inaudible en français, « *il semblait clairement pleurer par sa voix. » On avait plus haut dans le texte (section 4) ἀχθεσθεὶς φανερός ἐγένετο ; on a ici κλαίειν ἐφαίνετο. Le jury a valorisé les candidats dont la traduction faisait sentir la différence sémantique existant entre φανερός ἐστι + participe (« il est évident qu'il... ») et φαίνεται + infinitif (« il semble... ») : si Xénophon emploie ici ce dernier tour plutôt que le premier, c'est pour suggérer l'idée que Philippe fait l'acteur jusque dans ses pleurs et que ces derniers ne sont peut-être que des larmes de crocodile... Rappelons à ce propos la nuance non négligeable qu'il y a entre κλαίειν ἐφαίνετο (« il semblait pleurer ») et κλαίων ἐφαίνετο (« il était visible qu'il pleurait »).

2) παρεμυθοῦντο (...) αὐτὸν ὡς αὖθις γελασόμενοι :

- Il était possible de reconnaître à l'imparfait παρεμυθοῦντο une valeur aspectuelle d'effort, dans un contexte où le bouffon présente tous les dehors d'un homme inconsolable... (« ils tâchaient de le consoler »)

- Le Bailly indiquait, à propos de Xén. (notamment *Hell.* 4, 8, 1, avec l'indicatif), la construction παραμυθεῖσθαι ὡς..., « donner cette consolation que... ». Ici, on peut considérer γελασόμενοι comme un participe dont la valeur causale est soulignée par ὡς (qui marque la cause invoquée) : littéralement, « ils le consolait parce que, disaient-ils, ils riraient à l'avenir. »

- On pouvait rendre l'adverbe αὖθις par « plus tard », « à l'avenir », « ensuite », plutôt que par « à nouveau », « derechef » comme dans la section 4 : en effet, tout le problème de Philippe est que les convives, jusqu'ici, n'ont pas ri.

3) Κριτόβουλος δὲ καὶ ἐξεκάγχασεν ἐπὶ τῷ οἰκτισμῷ αὐτοῦ :

Ce καὶ adverbial, quand les candidats ne se sont pas contentés de l'omettre, a souvent été rendu par l'adverbe « même ». Une bonne solution était de le rendre par la tournure verbale « aller jusqu'à... ».

Proposition de traduction :

Et tout en parlant ainsi il se mouchait et sa voix donnait clairement l'impression qu'il pleurait. Tous alors tâchaient de le consoler en lui promettant qu'ils riraient à l'avenir et l'exhortaient à manger ; Critobule, lui, alla jusqu'à éclater de rire en entendant sa lamentation.

Section 9 : ὁ δ'ὡς ἦσθετο τοῦ γέλωτος, ἀνεκαλύψατό τε καὶ τῆ ψυχῆ παρακελευσάμενος θαρρεῖν, ὅτι ἔσονται συμβολαί, πάλιν ἐδείπνει.

Cette dernière phrase a parfois été analysée à la va-vite par des candidats ayant visiblement mal géré leur temps. Si elle ne présentait pas de difficultés syntaxiques notables, elle en a cependant dérouté plus d'un parce qu'elle contenait un trait d'humour qui ne semble avoir été que rarement compris.

- τοῦ γέλωτος : il était bienvenu de rendre l'article par un démonstratif (voir section 4, remarque 5).

- l'indicatif ἀνεκαλύψατο se comprenait en référence au participe συγκαλυψάμενος (voir section 5).

- Le terme συμβολή, dérivé de συμ-βάλλειν, désigne littéralement « l'action de jeter / mettre ensemble », bref « le rapprochement ». Comme l'indiquait le dictionnaire, il peut désigner des réalités aussi diverses que « la jointure » de deux réalités physiologiques, la « jonction » de deux voies, le « combat », ou encore la « contribution » fournie, en particulier, pour un repas partagé. Le Bailly précisait, en renvoyant spécifiquement à notre texte, que συμβολαί au pluriel peut renvoyer non seulement à la contribution au repas, mais par métonymie au repas lui-même : « écot pour un pique-nique (...) ; d'où pique-nique, Xén. *Conu.* 1, 16. » (*pique-nique* ayant ici son sens – aujourd'hui vieilli – de repas pour lequel chacun apporte son plat – le *potluck* des Anglo-saxons – et non son sens actuel de repas champêtre en plein air).

- Conscient des divers sens de συμβολαί, quel sens devait-on lui donner dans le segment τῆ ψυχῆ παρακελευσάμενος θαρρεῖν, ὅτι ἔσονται συμβολαί (litt. « ayant recommandé à son âme d'être hardie, attendu qu'il y aurait des συμβολαί ») ? A voir les termes qui introduisent la proposition causale, on sent bien que συμβολαί a sans doute ici son sens militaire de « combats » : pourquoi, en effet, Philippe devrait-il exhorter son âme au courage si ce n'est parce qu'une épreuve l'attend ? Néanmoins, en prenant en compte le contexte général – Philippe, on l'a bien compris par ce qui précède, est un pique-assiette qui vient pour manger et considère avoir payé sa part quand il a fait rire les convives –, on était poussé à reconnaître également à συμβολαί le sens de « repas ». Le bouffon joue sur les deux sens du terme, militaire et civil, et toute la difficulté de la phrase consistait à rendre cette boutade en français. Il y a eu cette année d'excellentes copies mais aucune, malheureusement, n'a tenté de faire sentir le jeu de mots. C'est par l'emploi des points de suspension, comme au début du texte (section 1), que nous tâchons ci-dessous de signaler le trait d'humour.

Proposition de traduction :

Et lui, aussitôt qu'il perçut ce rire, se découvrit, et ayant exhorté son âme à reprendre courage, puisqu'il aurait encore à attaquer...des plats, il se remit à manger.

François Ollier, qui a traduit le *Banquet* pour la C.U.F., propose quant à lui :

(...) ayant exhorté son âme à reprendre courage, puisqu'il aurait encore à combattre avec les dents, il se remit à manger.

Nous nous sommes réjouis du beau nombre de copies qui, dans cette session 2022, signalent d'excellents hellénistes et voudrions achever ce rapport en adressant un mot d'encouragement à tous les futurs candidats et candidates. Étudier la grammaire avec méthode, s'immerger dans le lexique, lire un peu de grec chaque jour, voilà la meilleure façon de se rendre capable de toujours mieux comprendre ce que les textes ont à nous dire, et d'avoir plaisir à les traduire.

RAPPORT SUR LA DISSERTATION FRANÇAISE

établi par Paul Kompanietz

À la lumière de votre lecture personnelle de l'œuvre, vous analyserez et discuterez cette citation à propos de *Cyrano de Bergerac* :

« L'artifice ou le brio – quelque nom que l'on donne à ce qui nous séduit ou repousse d'abord chez Rostand – ne peut faire oublier à quel point est fragile le monde représenté. Fragile d'abord parce qu'il contient sa propre négation. Dans la mesure où il entre en conflit avec le réel, le mal, la guerre, le vieillissement, la mort, c'est le fonctionnement même de la fiction qui fragilise cet univers où se confondent le beau, le bien et le vrai. »

(B. Degott, O. Goetz et H. Laplace-Claverie, « Avant-propos » à *Edmond Rostand. Poète de théâtre. Actes du centenaire et du cent cinquantième d'Edmond Rostand (1868-1918, 2018)*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2021, p. 12).

Remarques générales

Les remarques contenues dans le présent rapport s'inscrivent dans la continuité des sessions précédentes : on relira donc avec profit les rapports des années antérieures, qui comportent des observations importantes sur la méthode de l'exercice et les attentes du jury. Le sujet de la session 2022 portait sur une œuvre souvent étudiée dans les classes de lycée et qui ne posait pas de difficultés particulières en termes de compréhension, ni même en termes de volume ou de masse de lectures critiques, à la différence d'autres textes inscrits au programme ; cependant, la citation soumise à la sagacité des candidates et des candidats était suffisamment exigeante dans ses enjeux et sa formulation pour permettre au jury d'exploiter toute l'échelle des notes, de 0,25 à 20/20. Il nous a semblé intéressant, au surplus, de partir d'une expérience de lecture – laquelle pouvait aussi bien être, en l'espèce, une expérience de spectatrice ou de spectateur – et de susciter une réflexion sur ce qui se cache derrière « l'artifice » ou le « brio » évident de l'œuvre rostandienne.

Or les idées de « fragilité » ou de « conflit avec le réel » n'ont pas toujours été bien comprises. Certaines expressions pouvaient éventuellement demeurer opaques à la première lecture (« Fragile d'abord parce qu'il comprend sa propre négation »), mais une prise en compte de l'ensemble du sujet permettait d'en éclairer le sens. C'est d'abord sur la compréhension de la citation, rappelons-le, que sont évaluées les copies : une candidate ou un candidat qui ne traiterait pas le sujet, qui se contenterait de réciter ou de « plaquer » des connaissances apprises ne saurait obtenir la moyenne. Bien comprendre un sujet suppose un minimum de recul ou de surplomb ; cela implique, avant même de s'engager dans l'analyse de détail, de hiérarchiser les idées en présence dans la citation et d'en mettre au jour le sens général afin de ne pas surdéterminer un élément de détail au détriment de la logique d'ensemble du sujet. Une fois la thèse comprise et reformulée, il demeure nécessaire, bien entendu, de définir en contexte les termes clés du sujet et de se montrer sensible dès l'introduction aux nuances de la citation au-delà de sa signification générale. C'est pourquoi le moment introductif de la copie est décisif : la qualité de l'accroche ou de l'amorce fournit une indication sur la capacité à mettre en perspective le sujet, son analyse rigoureuse révèle le niveau de compréhension de la citation, la problématisation montre si l'enjeu de la discussion a été ou non saisi et le plan informe le correcteur sur la démarche argumentative qui sera suivie.

Ainsi, un plan se proposant d'examiner en première partie « comment le monde représenté est fragile du fait de sa nature fictionnelle » (I), en deuxième partie le fait que « cette essence fictionnelle prend appui sur la réalité » (II) et, en troisième partie, que la fiction, « loin de fragiliser cet univers », s'appuie « sur le réel pour être au service d'un élan créateur qui permettrait de dépasser la fiction » (III), procède immédiatement à une déformation évidente du sens de la citation et de ses enjeux. L'expression « conflit avec le réel » a parfois été comprise au sens de « décalage avec l'époque », ce qui constituait une autre forme de contresens. La même copie, au lieu de développer la thèse que recèle le sujet, développe d'ailleurs l'idée de fusion des tons, des registres et des genres : si l'idée n'est pas fautive, elle a franchement peu à voir avec la thèse formulée par B. Degott, O. Goetz et H. Laplace-Claverie. Une autre copie glisse sans justification ni définition vers la tension entre sublime et grotesque à laquelle est étrangement ramenée la citation. Dans les cas les moins probants, la démarche choisie perd simplement de vue le sujet dès le début de la copie et adopte un plan totalement

inapproprié : « Si le sujet de Cyrano est historique, l'œuvre de Rostand ne l'est pas » (I) ; mais il s'agit « d'une pièce qui manifeste sa cohérence » (II) ; ce qui fait de cette pièce, en définitive, le résultat d'un « projet littéraire très personnel » (III). Les notions mêmes d'« artifice » et de « brio » n'ont pas toujours été bien saisies, ni la connotation associée à chacun des deux termes. Outre ces observations générales sur la compréhension du sujet, qui pourraient être multipliées, il faut rappeler qu'une dissertation d'agrégation peut raisonnablement atteindre entre 10 et 14 pages ; les quelques copies de 2 à 4 pages ont toujours eu, sans exception, une note très basse ; rarement les copies entre 6 et 8 pages se sont révélées convaincantes ; inversement, une copie démesurément longue n'est pas nécessairement synonyme de qualité. Il est également contre-productif de chercher à tout prix à évoquer, dans une dissertation sur *Cyrano*, les autres œuvres du programme (chaque texte fonctionnant de manière autonome au sein du programme, même si cela n'empêche pas Rostand, en l'occurrence, de faire référence aux *Contes* de Perrault, par exemple). Enfin, la qualité de la rédaction, la correction de l'expression, le respect de l'orthographe et de la grammaire (on ne fera pas ici le relevé fastidieux des fautes commises, mais signalons tout de même qu'une faute sur le nom même de Rostand, orthographié *Rostant, produit fatalement le plus mauvais effet) et la clarté de la présentation entrent pour une part significative dans l'évaluation de la copie et ne doivent aucunement être négligés.

Quelques éléments de méthode

Il n'entre pas dans notre propos de rappeler tous les principes d'un exercice auquel ont été sérieusement préparés les candidates et les candidats pendant l'année. En nous fondant sur quelques copies, revenons seulement sur quelques éléments fondamentaux.

Le premier point concerne l'esprit général de l'exercice. La dissertation est un exercice argumentatif qui, à partir d'une citation qui recèle elle-même une *thèse*, un point de vue, doit susciter une *discussion* critique. Il s'agit donc d'une fiction pédagogique qui repose sur un modèle conversationnel. La thèse a une logique propre qu'il s'agit de détailler et de développer (I), avant d'en montrer les limites (II) et de la dépasser / de la rectifier (III). Toute la difficulté consiste à comprendre la thèse défendue par l'auteur ou l'autrice de la citation. Cette thèse n'est pas une définition de dictionnaire ou une proposition scientifique : c'est un jugement critique, c'est-à-dire une proposition pertinente et légitime qu'il n'en demeure pas moins possible de discuter.

Le deuxième point, dont nous avons déjà souligné l'importance, est la maîtrise de l'introduction. Elle commence par une amorce qui n'a pas besoin d'être longue et qui a pour vocation d'introduire le sujet, c'est-à-dire de le situer dans un espace de discussion où la citation que l'on s'apprête à examiner possède une pertinence. On regrette souvent que les amorces soient décalées ou artificielles, quand elles ne se contentent pas d'une généralité sur l'œuvre. Les possibilités pour introduire la présente citation étaient pourtant nombreuses et ont parfois été exploitées, que l'on parte de la réception de la pièce, de son caractère spectaculaire ou, à l'inverse, de la fragilité qui sourdement la travaille. Cette amorce est suivie de la citation in extenso du sujet ; dans le cas où cette citation serait particulièrement longue, il convient d'opérer prudemment des coupes en utilisant la ponctuation appropriée ([...]) et en prenant soin de restituer le sens général de la citation. Cette année, le sujet n'était pas d'une longueur telle qu'elle imposât aux candidates et aux candidats pareil exercice de découpage. On s'étonne d'autant plus, dès lors, du besoin qui a parfois été éprouvé de fragmenter la citation : faire suivre chaque phrase d'un commentaire ne permettait que difficilement de rendre compte de l'unité du sujet, opération qui eût pourtant évité d'en déformer la thèse. Cette citation est elle-même suivie de son analyse, à la fois dans son intégralité (le sujet est un tout) et dans ses nuances (puisque les détails qui le composent éclairent et complexifient le sujet). L'analyse ne doit donc pas se réduire à une paraphrase superficielle et approximative du sujet ; elle doit se méfier des contresens et des glissements de sens ; elle doit définir les termes clés de la citation tout en mettant au jour la thèse générale. Cette analyse débouche sur une phase de problématisation qui, là encore, ne se confond pas avec une paraphrase de la citation sous une forme faussement interrogative, mais qui consiste, pour le dire simplement, en la mise au jour de l'enjeu de la citation, et qui découle le plus souvent d'une tension dynamique. Il convient enfin d'annoncer la démarche argumentative de manière claire et nuancée : le plan est une mise en scène de la pensée et chaque partie ne doit être réduite ni à un thème ni à un slogan.

Le troisième point a trait au développement lui-même. La première partie, rappelons-le, a pour finalité de développer la thèse que recèle le sujet dans toute sa logique et ses enjeux. Il s'agit d'entrer dans le point de vue des auteurs et de le développer de manière progressive, sans en omettre de nuances. Les deux écueils majeurs sont celui de la simplification ou de la schématisation et, symétriquement, pourrions-nous dire, celui de

la surdétermination des détails qui fait perdre le fil général de la pensée et engendre une dilution de la thèse. En tout état de cause, il convient de ne pas déformer cette dernière ni d'y substituer des considérations générales sur l'œuvre : aussi justes que ces dernières puissent être dans l'absolu, elles n'ont de valeur que dans la mesure où elles permettent de développer le sujet proposé. Ainsi de ces quelques exemples : « Rostand multiplie les signes et les clins d'œil dans son écriture théâtrale, ce qui peut fragiliser l'illusion théâtrale » (lecture réductrice du sujet), « Le registre de *Cyrano* est tout bonnement nié par ses propres procédés » (lecture déformante du sujet, sans parler de la reformulation absconse de la thèse) ; ou encore d'une copie commençant par prendre le contrepied de la thèse avant même de l'avoir développée : « Loin de fragiliser l'univers dans lequel évoluent les personnages de Rostand, le fonctionnement de la fiction semble d'abord bien au contraire être une réponse magnifiée à la faiblesse ». La deuxième partie n'est pas exactement une antithèse, au sens où elle doit impérativement obéir à un principe de non-contradiction : on ne peut affirmer une chose et son contraire. Il s'agit donc de discuter la thèse, en prenant garde à ne pas en discuter un élément de détail ; là aussi, c'est la thèse dans sa totalité et dans son unité qu'il s'agit de soumettre à un point de vue critique. Cette deuxième partie s'est le plus souvent heurtée à deux écueils principaux : le déplacement de l'enjeu du sujet (déplacement qui était perceptible, le plus souvent, dans la problématisation dont découle la tension entre les deux premières parties) et l'émiettement des remarques (au lieu de discuter la thèse dans son unité, on formule trois objections séparées qui constituent autant de sous-parties). Le jury s'est montré ouvert à plusieurs démarches, pour peu qu'elles soient cohérentes et pertinentes, soit qu'on discute le pessimisme décevant de la thèse, soit qu'on insiste sur une conception positive de l'artifice entendue comme « levée des masques » et « avancée vers la sincérité des cœurs », soit qu'on démontre que « l'idéal remporte néanmoins certaines victoires », soit qu'on tâche de montrer que « l'artifice ou le brio cherchent moins à faire oublier ce péril qu'à le sublimer », pour ne citer ici que quatre exemples. La troisième partie, enfin, a pour finalité de rectifier la thèse, d'en proposer un dépassement : c'est un moment de surplomb qui, pour autant, ne doit pas perdre de vue le sujet et doit éviter, dans la mesure du possible, tout effet de synthèse ou de compromis entre les deux premières parties. La réinterrogation constante des termes de la citation tout au long de la copie est souvent gage de qualité.

Le dernier point porte sur l'argumentation elle-même. Chaque moment du devoir (ses grandes parties) correspond à un argument général (la thèse, sa discussion, son dépassement) qui doit lui-même être détaillé dans les sous-parties (chaque sous-partie comprenant donc un argument étayé par des exemples qui n'ont pas une valeur purement illustrative). Du point de vue des arguments, on rappelle qu'il est important de les articuler entre eux de manière logique et progressive ; la simple juxtaposition des arguments n'est pas acceptable puisque l'argumentation est un parcours, un itinéraire de pensée qui doit avoir une unité et une progression visibles. Du point de vue des exemples, on invitera les candidats à davantage de précision. Il était possible, pour rendre compte du brio rostandien, de varier les échelles et les niveaux d'analyse : traitement du décor, morceaux de bravoure, construction dramaturgique, versification. Aussi était-il nécessaire, en l'occurrence, de se référer à des vers précis, en veillant à ne pas les déformer.

Un exemple d'introduction

Tous ces éléments de méthode sont importants, mais ne suffisent pas pour autant à faire une excellente copie : les qualités de réflexion doivent aller au-delà d'un cadre formel qui doit être traité avec souplesse et nuance. Une dissertation doit certes parler à l'intelligence, mais il n'est pas interdit, loin s'en faut, de susciter une émotion, de proposer une analyse qui témoigne d'une réflexion personnelle et ne reste pas prisonnière d'un « moule » ou d'un « prêt-à-penser ».

Certaines copies ont su convaincre le jury par la pertinence de leur réflexion, leur adéquation constante au sujet et le plaisir d'écriture manifeste dont elle témoigne. À titre d'exemple, citons une introduction qui nous a paru fort convaincante :

« Le personnage de *Cyrano de Bergerac* a dépassé la pièce de Rostand pour devenir un personnage populaire qui porte en lui l'idée de bravoure face au danger, l'image d'un nez aussi grand que le verbe de *Cyrano* est haut, une forme de théâtralité enfin, avec ce que ce mot comporte de positif et de négatif. Dans leur « Avant-propos » à l'ouvrage collectif *Edmond Rostand. Poète de théâtre*, B. Degott, O. Goetz et H. Laplace-Clavier proposent une autre lecture de la pièce de Rostand : « L'artifice ou le brio – quelque nom que l'on donne à ce qui nous séduit ou repousse d'abord chez Rostand – ne peut faire oublier à quel point est fragile le monde représenté. Fragile d'abord parce qu'il contient sa propre négation. Dans la mesure où il entre en conflit avec le réel, le mal, la guerre, le vieillissement, la mort, c'est le fonctionnement même de la fiction qui fragilise cet

univers où se confondent le beau, le bien et le vrai. » Rostand mettrait en scène un monde du beau, du bien et de la vérité menacé par le réel, le temps et la mort. L'artifice ne permettrait pas de cacher cette fragilité qui se révélerait au fur et à mesure de la fiction. L'artifice et le brio qui caractérisent le théâtre de Rostand constitueraient alors un écran de fumée ou une réponse vaine au conflit entre le réel et un idéal que le cheminement de la pièce détruirait progressivement. Ainsi, l'abondance des décors, les effets de mise en scène, mais aussi la virtuosité de la langue, du verbe et des vers, tout ce qui séduit ou repousse le spectateur quand il voit et entend la pièce, montreraient justement sa faiblesse, son artificialité, sa vacuité peut-être face au réel négatif qui gagne la fiction. Mais le manque de détermination des termes d'« artifice » et de « brio » ne permet pas de comprendre la réelle nature du conflit que l'artifice ne parviendrait pas à cacher. En effet, il n'est pas évident d'opposer le « beau » et le « réel » ou le « vrai » et la « mort » et bien que tous ces éléments se trouvent présents dans la pièce, ils ne s'éclairent pas les uns les autres. Enfin, ce « monde » représenté sur scène n'existe que par l'artifice et l'illusion théâtrale ; l'usage du mot « artifice » paraît donc ambigu et paradoxal car il est la condition même de l'existence de ce monde. Nous nous demanderons donc ce qu'est l'artifice dans la pièce de Rostand, est-ce une pompe théâtrale, une attitude de l'auteur et des personnages qui ne parviennent pas à cacher le côté négatif d'un monde et d'une parole, ou est-ce justement ce qui permet l'affirmation d'une poétique et d'un monde du théâtre qui, par l'artifice, atteindrait le vrai et le beau ? Après avoir montré l'échec de l'artifice à cacher la fragilité du monde des personnages, nous verrons que l'artifice, compris comme artificialité, doit être dépassé non pas pour montrer la fragilité du monde mais la sincérité des cœurs, enfin nous montrerons que l'artifice, compris au sens de panache, permet justement de combattre, d'enchanter le réel. »

Analyse du sujet

Le sujet était extrait d'un volume récent – paru en 2021 – codirigé par Bertrand Degott, Olivier Goetz et Hélène Laplace-Claverie intitulé *Edmond Rostand, poète de théâtre*. Dans l'Avant-propos de cet ouvrage, les trois auteurs reviennent sur les malentendus qui ont compliqué la réception contemporaine de l'œuvre de Rostand, souvent occultée par une seule œuvre, *Cyrano de Bergerac*, dont le formidable succès populaire s'est accompagné d'une certaine méfiance du monde académique à son égard. Partant de ce constat, les trois critiques s'intéressent à l'écriture poétique de Rostand, qu'ils situent dans la lignée des *Odes funambulesques* de Banville, dont l'auteur de *Cyrano* exacerberait la fantaisie et la virtuosité. Mais ce brio poétique, « ce feu d'artifice grandiose [auquel] le poète nous convie », cette « devanture tapageuse, censée appâter le client » ne doit pas masquer pour autant « l'arrière-boutique » du drame, « où il se passe des choses plus sombres et plus intimes, mais plus essentielles également » (p. 10). Cette tension qui parcourt l'œuvre entière de Rostand, nos trois auteurs l'articulent à la trajectoire biographique et littéraire du poète dramaturge, dont la gloire n'exclut pas une fragilité qui le conduit par exemple à dédier ses *Musardises* (1890) aux « ratés » et aux « déshérités ». La citation retenue pour cette session 2022 prolongeait ce constat sur la « désaffection » et le « déclin » (p. 11) qui travaillent en profondeur l'œuvre de Rostand, au-delà de « l'artifice » ou du « brio » apparents de son écriture.

Le sujet portait en effet d'un constat : l'écriture dramaturgique de Rostand se singulariserait par son « artifice » ou son « brio » et susciterait chez le lecteur ou le spectateur une réaction possiblement contrastée : adhésion enthousiaste à un théâtre virtuose et résolument poétique ou rejet virulent d'un théâtre jugé factice et superficiel. Or les trois auteurs de la citation entendent dépasser cette réaction première de l'œuvre lorsqu'ils affirment que cette surface scintillante masque, recouvre ou dissimule la fragilité du « monde représenté ». Il y aurait donc une tension interne entre la manifestation apparente de la virtuosité poétique et les forces mortifères, mélancoliques ou pessimistes, qui fragilisent dans le même temps le monde représenté. La suite de la citation explicite la notion de « fragilité » en énumérant une série de termes qui renvoient tous à des thématiques présentes dans la pièce – « le mal, la guerre, le vieillissement, la mort » – et qui caractérisent la plupart de ses personnages, à commencer par Cyrano lui-même. Un faisceau de tensions pouvait ainsi être repéré entre la fiction (ou l'illusion) et le réel, entre la surface et la profondeur, entre l'artifice et la fragilité.

La deuxième partie de la phrase impute au « fonctionnement même de la fiction » cette fragilisation du « monde représenté ». La formulation pouvait poser problème ; elle permet en fait d'explicitier la phrase précédente : « Fragile d'abord parce qu'il contient sa propre négation ». En d'autres termes, la fiction se fragilise elle-même parce qu'elle donne à voir *en négatif* des aspects dysphoriques venant miner le vitalisme et l'idéalisme apparents de la pièce auxquels pouvait faire référence la triade platonicienne qui clôt la citation, clause qui suggère un élan ou une aspiration vers un principe idéal et unifié où fusionneraient, jusqu'à un certain point d'incandescence, « le beau, le bien et le vrai ». Les trois auteurs offrent ainsi une caractérisation nuancée de la

fiction théâtrale élaborée par Rostand en insistant sur les forces contraires qui la travaillent et invitent à aller au-delà de la surface de l'écriture : dans la profondeur du drame résident des forces mortifères qui mettent en cause l'idéalisme de la fiction et le brio de l'écriture.

Problématisation

Si cette affirmation a le mérite de dépasser le seuil de la réception immédiate, qui se focalise bien souvent sur le « brio » de l'écriture pour conclure à l'idée d'une pièce « brillante » ou « artificielle », faut-il opposer, d'une part, l'exubérance poétique et l'idéalisme de la fiction, et, d'autre part, la fragilité d'un « réel » habité par des forces mortifères ? En d'autres termes, le brio théâtral à l'œuvre dans la pièce est-il uniquement décevant et mélancolique ? D'une certaine manière, la prodigieuse inventivité verbale de Rostand et l'ingéniosité de son écriture dramaturgique peuvent aussi être pensées comme révélatrices de la gaieté et de l'idéalisme constitutifs du *Cyrano* de Rostand, au sens où le dramaturge réaffirme dans cette pièce sa foi en l'amour, en l'héroïsme et en la poésie, loin des sentiments décadentistes de la fin du siècle.

Une démarche possible

1. Il est vrai que, au-delà de l'effet immédiatement produit par l'esthétique de Rostand, le « monde représenté » est habité par « le mal, la guerre, le vieillissement, la mort » : la virtuosité jubilatoire du verbe ne saurait occulter le caractère mélancolique d'une pièce qui ne se réduit pas à l'idéalisme apparent du drame.

1.1. La virtuosité verbale de Rostand, qui semble mise au service de l'idéalisme, suscite des réactions ambivalentes de la part du public qui vont de l'enthousiasme au rejet.

On pouvait repartir, afin d'illustrer le constat qui sert de point de départ à B. Degott, O. Goetz et H. Laplace-Claverie, résolument situé du côté de la *réception*, du succès retentissant de la pièce lors de sa création à la fin du XIX^e siècle. Parmi les critiques élogieuses, dont on sait qu'elles furent nombreuses, plusieurs d'entre elles ont été sensibles au « brio » qui caractérise *Cyrano*. Francisque Sarcey écrit ainsi que « la pièce abonde en morceaux de bravoure, en motifs spirituellement traités, en tirades brillantes. » Henry Fouquier dit s'être laissé séduire par « une langue de poésie exquise » et de « fantaisie franche » capable de faire goûter à « la foule les sentiments les plus délicats, les plus subtils raffinements du cœur ». Plus nuancé, Jules Lemaître souligne « l'éclat » ou « l'originalité » de la pièce et évoque en particulier « l'éblouissant couplet de Cyrano sur son propre nez ». Et d'ajouter : « C'est quelquefois (et je ne m'en plains pas) virtuosité pure, art de mettre en vers n'importe quoi, spirituelles prouesses et 'réussites' de versification : mais c'est, plus souvent, une belle ivresse de couleurs et d'images, une poésie ensoleillée de poète méridional, si méridional qu'il en paraît presque persan ou indou⁷ ». S'il n'est pas le seul aspect susceptible d'expliquer le succès et la postérité de la pièce, qui a également pu flatter le sentiment patriotique et nationaliste d'une partie du public, le caractère étincelant du verbe rostandien y a largement contribué. Mais du « brio » à « l'artifice », il n'y a qu'un pas, susceptible de faire passer la critique de la séduction enthousiaste à la répulsion dédaigneuse. La virtuosité peut alors être perçue comme de la verbosité et la pièce relèverait davantage du théâtre de déclamation que du théâtre d'action. Dans un article récent, Jeanyves Guérin⁸ a étudié le contraste entre le succès théâtral de *Cyrano* et son infortune critique qui a pu conduire un certain nombre de détracteurs à dénoncer le côté « carton-pâte » (André Muller) de la pièce, autrement dit le règne de l'artifice. Il faut dire que Rostand ne s'en cache pas : en ouvrant sa pièce sur une mise en abyme (« Une représentation à l'Hôtel de Bourgogne »), ne dévoile-t-il pas d'emblée les ficelles du théâtre et les ressorts de l'illusion ? L'excès et la surcharge qui caractérisent de manière évidente cette « comédie héroïque », jusque dans le traitement des décors qui, dès le premier acte, fascinent le regard, apparaît ainsi

⁷ Toutes ces citations sont extraites du dossier qui accompagne l'édition au programme (p. 442-451).

⁸ Jeanyves Guérin, « “La critique aboie, Cyrano remplit les salles”. Fortune scénique de Cyrano et infortune académique de Rostand », in Violaine Heyraud et Bernard Vouilloux (dir.), *Relire Cyrano de Bergerac*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 17-29.

comme la pierre de touche de son esthétique théâtrale et comme un élément décisif dans le processus d'adhésion du spectateur ou, à l'inverse, de son rejet critique.

Mais qu'on l'admire (« brio ») ou qu'on la récuse (« artifice »), d'où vient cette qualité singulière de la pièce, dont B. Degott, O. Goetz et H. Laplace-Claverie reconnaissent à la fois la primauté et le caractère immédiat, et sur quels procédés repose-t-elle ? Outre le procédé du théâtre dans le théâtre, qui parcourt comme un fil d'or l'ensemble de l'œuvre, c'est à travers les nombreux morceaux de bravoure disséminés à travers la pièce que se manifeste cette propension rostandienne au « brio » ou à « l'artifice ». Poète et bretteur, Cyrano joue avec les mots comme il manie l'épée. La très célèbre tirade du nez est si célèbre qu'elle est devenue une page d'anthologie qui cristallise, mieux qu'aucune autre, le fameux « panache » de Cyrano. Comme l'a noté Jean Bourgeois, « dans la tirade du nez, Cyrano improvise un texte de théâtre, juxtaposant les didascalies (les adjectifs placés en anaphore, indiquant le ton à utiliser) et les répliques (prononcés par des observateurs imaginaires) et, en même temps, le comédien exécute un numéro (un exercice de diction expressive)⁹ ». Autre exercice de virtuosité, le jeu de Cyrano déployant à la scène 13 de l'acte III face au comte de Guiche les diverses facettes de son imagination pour permettre à Roxane d'épouser Christian. Jouant avec l'hypotexte de *L'Autre monde*, Cyrano explique avec verve à un de Guiche de plus en plus stupéfait les moyens qu'il a imaginés pour s'envoler sur la Lune. Dans un mouvement de surenchère comique, la parole éblouit le comte, pris au piège de l'illusion et de la fiction, au point de lui faire oublier son rendez-vous avec Roxane. À l'intérieur de ces morceaux de bravoure, c'est le travail sur la langue qui constitue le ressort premier de la virtuosité rostandienne : art de la pointe, versification audacieuse, déstructuration du vers, images saisissantes, Rostand déploie ici toutes les ressources de son art poétique. Aussi, dans le dialogue lunaire que nous avons cité, Cyrano mêle-t-il avec « brio » le sublime au grotesque (« Je pouvais, mettant mon corps nu comme un cierge ») et invente des images qui annoncent par leur fantaisie les inventions surréalistes (« Lancer dans les prés bleus où les astres vont paître ! »). Le recours constant à l'intertextualité, qui instaure un rapport de connivence avec le spectateur, amplifie le caractère proprement artificiel de la pièce, si l'on entend par là l'immersion du spectateur dans le monde de l'art : tout ici est en effet littérature et jeu au second degré, du Matamore cornélien au « fâcheux » moliéresque, des précieuses un tantinet ridicules aux clins d'œil hugoliens – Cyrano étant, comme Ruy Blas, un « ver de terre amoureux d'une étoile » (Hugo, *Ruy Blas*, II, 2) –, en passant par l'univers de *L'Astrée*, de *Don Quichotte* et des *Contes* de Perrault. « Cette pièce, a-t-on pu écrire, se passe dans le Lagarde et Michard¹⁰ ».

Or ce brio verbal, qui assume sa part d'artifice, entre en consonance avec l'idéalisme de la plupart des personnages, à commencer par Cyrano lui-même, qui se distingue par son énergie, son héroïsme et son aspiration à l'idéal, à l'opposé d'un de Guiche, par exemple, malgré l'évolution de ce dernier tout au long de la pièce. L'idéalisme de Cyrano est condensé dans un geste de l'acte I, lorsque celui-ci jette sa bourse à la troupe de Bellerose pour dédommager le théâtre de la perte qu'il vient de causer en interrompant la *Clorise* de Baro. En cela, Ragueneau en est une figure dédoublée, lui qui laisse manger ses amis poètes en échange d'une oreille plus ou moins attentive prêtée à la profération de ses vers. Comme le suggérait la citation, « l'artifice » ou le « brio » sont donc inséparables d'une vision idéaliste du monde.

1.2. Mais la surface scintillante de l'œuvre est en réalité trompeuse : toute la pièce est tendue vers un assombrissement qui « fragilise » cet idéalisme apparent.

Force est pourtant de constater que, au-delà de la surface scintillante du texte, l'œuvre nous rappelle la fragilité de notre humaine condition et que *Cyrano* ne saurait être réduit à un drame pompeux, éloigné du réel. Cette fragilité essentielle se lit d'abord à travers la composition dramaturgique. Comme l'observe Sylvain Ledda, « contrairement à la comédie héroïque, la pièce de Rostand ne s'achemine pas vers un nouvel équilibre en préservant la vie des personnages : le glissement sensible vers l'obscurcissement de l'intrigue, vers la mort, la montée du dramatique à la fin du troisième acte obéissent davantage à un schéma de tragédie ou de drame¹¹ ». La fragilité à l'œuvre met en effet en question le *genre* même auquel appartient Cyrano, qui aurait certes pu s'achever à la fin du troisième acte avec le mariage de Roxane et Christian. Mais les machinations du comte de

⁹ Jean Bourgeois, *Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand : le théâtre dans le théâtre*, RHLF, 2008/3, vol. 108, p. 609.

¹⁰ Pierre Citti, « Théâtre littéraire et théâtre à succès : la fausse réconciliation de Cyrano de Bergerac », in *Littérature et Nation*, n°5 de la 2^e série, 1991, p. 35.

¹¹ Sylvain Ledda, « “Je l'attendrai debout, et l'épée à la main !” ». Réflexions sur la comédie héroïque, in V. Heyraud et B. Vouilloux (dir.), *Relire Cyrano de Bergerac*, op. cit., p. 67.

Guiche relancent la mécanique théâtrale et infléchissent la fable vers le tragique puisque les deux actes suivants sont l'espace d'une double mort, celle de Christian, d'abord, puis celle de Cyrano. Il y a à cet égard un écart saisissant entre le rythme frénétique du premier acte, où l'humour bravache de Cyrano défie audacieusement les conventions sociales, et la lenteur mélancolique du dernier acte. Cet assombrissement n'est pas une simple métaphore, puisqu'il se traduit scéniquement par l'arrivée de la nuit, et il va d'ailleurs de pair avec un essoufflement apparent du vers rostandien qui se donne à lire à travers la relative brièveté de l'acte V.

Au-delà de la structure dramatique, ce sont les thèmes abordés qui dénoncent la fragilité du « monde représenté » sous la surface sémillante de l'œuvre. Il y est en effet question du « mal » à travers les turpitudes du comte et l'impureté morale de ceux qui détiennent le pouvoir. La guerre surgit à l'acte IV, et si ce dernier fait place à l'idéalisme du conte de fées, avec le carrosse de Roxane empli de victuailles, la réalité sanglante du conflit finit bien par l'emporter à travers la mort de Christian. Et quoique Cyrano lui-même, avec un indéniable « panache », mène son dernier combat face à la Lune, le verbe s'éteint, à la fin de l'œuvre, pour laisser place au silence de la mort. Ce dénouement tragique avait été préparé, du reste, par le motif emblématique des feuilles mortes – où Rostand remotive, non sans malice, un stéréotype de la poésie romantique – et des trois Parques, évoqué à demi-mots par Roxane qui cherche ses « écheveaux » et « ses ciseaux », ou par la gazette prosaïque de Cyrano qui contraste si fortement avec les envolées lyriques et satiriques des premiers actes. L'ellipse temporelle entre l'acte IV et l'acte V (« Quinze ans après, en 1655 ») traduit scéniquement le passage du temps qui, pour les personnages, est synonyme de vieillissement : pour Cyrano, surtout, qui peine à se déplacer après un accident qui s'avérera mortel, lors même que Roxane, vêtue de noir, demeure « vainement blonde » (V, 2) dans le couvent où elle s'est retirée. Quant à la trajectoire des personnages, elle semble placée sous le signe de l'échec. Géraldine Vogel souligne à quel point Rostand met en scène, dans son œuvre théâtrale et poétique, « des figures de ratés sublimes¹² ». Cyrano incarne cette « obsession de l'échec » à merveille, lui qui s'exclame sur le point de mourir : « J'aurai tout manqué, même ma mort » (V, 6). Le même Cyrano vit dans la misère et passe à côté de la gloire théâtrale (Ragueneau lui révèle dans la même scène que Molière lui a volé des vers) comme de l'amour, en refusant d'en faire l'aveu à Roxane parce qu'il a conscience de sa laideur et qu'il ne veut pas, après la mort de Christian, briser le secret qui les a liés. Il n'est pas jusqu'à de Guiche qui, dans le même acte V, alors que son parcours est en apparence marqué par la réussite sociale, confie à la femme autrefois convoitée « Mille petits dégoûts de soi, dont le total / Ne fait pas un remords, mais une gêne obscure » (V, 2).

Il y a donc une tension interne, au sein de l'œuvre, entre la fiction et le réel, entre l'artifice et la fragilité. La formulation des trois critiques suggère une opposition entre le monde de l'illusion (« monde représenté ») et le retour du « réel ». Tel est le « fonctionnement [...] de la fiction » qu'il ne cesse de nous révéler, par le dévoilement constant des ressorts de la théâtralité, la fragilité de l'illusion théâtrale elle-même. Le procédé du théâtre dans le théâtre se poursuit ainsi à l'acte II, lorsque, dans la scène du balcon inspirée de *Roméo et Juliette*, Cyrano joue le rôle de souffleur auprès de Christian pour séduire Roxane ; mais ce « héros de roman » composé pour plaire à la belle jeune fille ne cesse de se fissurer pour laisser voir la souffrance de Cyrano, toujours placé dans l'ombre (« Baiser, festin d'amour dont je suis le Lazare ! », III, 10), puis celle de Christian, blessé d'être aimé pour une « âme » qu'il sait bien ne pas être sienne (« Elle n'aime plus que mon âme ! », IV, 9), jusqu'à la reconnaissance finale (*anagnorisis*) de la vérité au cinquième acte : « Et pendant quatorze ans, il a joué ce rôle / D'être le vieil ami qui vient pour être drôle ! » (V, 5).

1.3. En ce sens, la mélancolie profonde du personnage de Cyrano, en particulier, sert de révélateur à une « fragilité » qui se diffracte dans l'ensemble de l'œuvre.

Le personnage de Cyrano concentre à cet égard ce qui constitue aux yeux des trois critiques un paradoxe ou du moins une tension qui confère à l'œuvre sa dynamique singulière. À l'évidence, la verve poétique est la marque première du personnage ; ses tirades, on l'a vu, sont autant de morceaux de bravoure où brille une habile éloquence. La ballade du duel à l'acte I condense la virtuosité du personnage ; le don de la bourse, au même acte, dit l'insouciance héroïque d'un homme qui privilégie la beauté du geste au confort matériel. En ce sens, la triade finale de la citation – « le beau, le bien et le vrai » – caractérise bien le personnage de Cyrano, qui

¹² Géraldine Vogel, « L'atelier du poète : maladie du siècle et obsession de l'échec chez Edmond Rostand », *Edmond Rostand. Poète de théâtre. Actes du centenaire et du cent cinquantième d'Edmond Rostand (1868-1918, 2018)*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2021, p. 93.

renonce à tout compromis (c'est le sens d'une autre tirade célèbre, celle des « Non, merci ») et, jaloux de sa liberté, se refuse également à toute protection, ce qui lui coûtera la vie. Dans le couple qu'il forme avec Christian, ce dernier incarne le corps tandis que Cyrano est associé à l'âme : c'est dire s'il représente, au sein de cette conception platonicienne de l'amour, une vision idéale du sentiment amoureux à laquelle se rallie progressivement Roxane dans les deux derniers actes, elle qui avait d'abord été séduite par la beauté physique de Christian.

Mais cet idéalisme du personnage, bien qu'irréfutable, fait-il pour autant oublier sa fragilité ? Toute la force du « drame », si l'on peut dire, est de faire éprouver au spectateur la mélancolie secrète d'un personnage qui peine à dissimuler sa souffrance sous le brio des mots. Pour Roxane, il invente avec Christian un « héros de roman ». Mais à l'acte V, parce que le temps est désormais celui des aveux, voire de l'ultime confession symboliquement proférée dans l'enceinte d'un couvent, Cyrano s'ouvre à Roxane : « J'ignorais la douceur féminine. Ma mère / Ne m'a pas trouvé beau. Je n'ai pas eu de sœur. / Plus tard, j'ai redouté l'amante à l'œil moqueur. / Je vous dois d'avoir eu, tout au moins, une amie. / Grâce à vous une robe a passé dans ma vie. » (V, 6). Dès l'acte I, alors que Cyrano vient de prononcer la fameuse tirade du nez, il confie à son ami Le Bret la souffrance que lui cause cet extravagant appendice dont il vient pourtant de faire, dans la scène précédente, sa marque singulière : « [...] Il m'interdit / Le rêve d'être aimé même par une laide, / Ce nez qui d'un quart d'heure en tous lieux me précède » (I, 5). Le ton de la confiance révèle alors la fragilité du personnage et le véritable sens de la tirade qui précède : alors que le brio transforme le handicap physique et le sublime par la poésie, l'échange amical qui suit dénonce la souffrance intime de Cyrano et l'échec de cette idéalisation par les mots. Car ce nez a beau être sujet de poésie, c'est lui qui interdit à Cyrano d'être aimé de Roxane. De même, à l'acte IV, Cyrano tente certes de faire oublier la faim aux cadets de Gascogne par la beauté étincelante de son verbe, mais il ne parvient pas pour autant à en annuler la réalité ; au dernier acte, c'est contre la mort elle-même qu'il se bat, cette « camarade » qui, contrairement à lui, n'a pas de nez ou a le nez écrasé, mais sa victoire poétique reste vaine face à une mort inéluctable.

Dans toute la pièce, Cyrano tâche de se défendre de toute manifestation émotive : en cela, il est à l'image du théâtre lui-même, *en représentation*, cependant que percent ici et là les marques de fragilité du personnage. À la scène de l'acte I, lors de l'entretien avec Le Bret, Cyrano se laisse aller à la confiance et, comme nous l'avons vu, fait part à son ami de sa souffrance (« Mon ami, j'ai de mauvaises heures ! / De me sentir si laid, parfois, tout seul... ») ; alors que Le Bret se rapproche de lui et, « *lui prenant la main* », lui demande s'il est en train de pleurer, Cyrano se défend immédiatement : « Ah ! non cela jamais ! Non, ce serait trop laid, / Si le long de ce nez une larme coulait ! » (I, 5). Même jeu à l'acte V, quand Cyrano épanche auprès de Roxane son âme mélancolique en décrivant la chute des feuilles mortes dans un véritable pastiche de la poésie romantique : « Mélancolique, vous ? », lui demande la jeune femme. « Mais pas du tout, Roxane ! », se reprend Cyrano. La tension entre les grandes scènes où se manifeste une virtuosité d'auteur et les scènes plus intimes où Cyrano découvre à un ami ou à Roxane le fond de son âme, l'oscillation entre le tour de force spectaculaire et le ton de la confiance intime apparaissent dès lors comme des traits majeurs du « fonctionnement même » de l'œuvre théâtrale.

En ce sens, la figure de Cyrano éclaire par métonymie celle de la pièce tout entière : le mouvement qui est à l'œuvre est celui de la *dénégation* (par où l'artifice tente de masquer la fragilité), mais à la faveur de ce qu'on pourrait appeler, en termes freudiens, le « retour du refoulé », le réel affleure dans l'œuvre et révèle la fragilité du personnage de Cyrano et, au-delà, de toutes les belles fictions ou illusions façonnées par l'art pour tenter de faire oublier le réel.

2. Cependant, ce qui est nommé « brio » ou « artifice » peut être inversement envisagé, non comme un masque, mais comme la surface révélatrice de la gaieté et de l'idéal, au-delà de l'opposition discutable entre la fragilité du « monde représenté » et le style virtuose de Rostand, qui ne peut être réduit à un pur artifice.

2.1. La pièce doit être réinscrite dans son contexte fin-de-siècle : par son « panache », Cyrano réagit à un sentiment décliniste et pessimiste, tant historique que littéraire.

Comme le rappelle Clémence Caritté dans un ouvrage à destination des agrégatives et des agrégatifs, « le chrononyme "fin de siècle", qui a cours dès l'époque qu'il désigne, renvoie à l'idée de "décadence" et même, depuis l'ouvrage de Max Nordau intitulé *Entartung* (1892), à celle de "dégénérescence" ». Sur les planches, les

pièces « reflètent l'état névrotique, voire pathologique de la fin de siècle¹³ ». Le théâtre hésite alors entre une veine réaliste qu'illustre l'œuvre d'un Henri Becque, qui se double souvent d'une dimension sociale (François de Curel, Octave Mirbeau), et une veine poétique et symboliste qui trouve notamment un espace d'expression au sein du Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe, sans oublier la tradition toujours vivace et multiple du théâtre de Boulevard (Feydeau, notamment). Comme le souligne Patrick Besnier, « la réussite de *Cyrano* vint de ce que, sans prévenir, peut-être sans savoir, Rostand mêlait et réconciliait tout cela, hormis la catégorie réaliste¹⁴ ». Au pessimisme fin-de-siècle, aux « brumes » du Nord qui font l'aura des pièces scandinaves, Rostand « rétorque par l'héroïsme pur¹⁵ » et réhabilite « le flot chantant de l'Idéal¹⁶ ». On peut certes être sensible à la fragilité qui travaille sourdement le « panache » de *Cyrano*, on ne saurait oublier, symétriquement, cette échappée vers le romanesque dans un style « cape et d'épée » qui tranche résolument avec le quotidien, tout comme le choix de porter sur scène un Grand Siècle fantasmé, où Molière rencontre La Fontaine, où la fantaisie des *États et Empire de la Lune* côtoie le *Dictionnaire des Précieuses* de Somaize. En un sens, Rostand exploite l'extraordinaire vitalité de la scène théâtrale de son temps et, faisant feu de tout bois, crée un hapax situé aux antipodes du pessimisme qui gangrène le pays depuis la défaite française de 1870.

À une époque où l'on parle de « crise de vers » et de « disparition élocutoire du poète » (Mallarmé), Rostand nous invite à une fête jubilatoire, celle de la poésie. Le brio rostandien procède d'abord d'un choix audacieux, celui d'écrire une pièce en vers à une époque où cette esthétique versifiée est devenue marginale. Selon Régnier, « l'emploi du Vers, en tant que motif principal de plaisir, d'émotion ou de comique, est un des signes qui marquent le mieux les origines romantiques du talent d'Edmond Rostand. C'est en effet avec le Romantisme qu'est née cette conception que le Vers contient en lui-même une source d'intérêt indépendant de ce qu'il sert à exprimer et qu'il constitue, à lui seul, un instrument de sonorité et de pittoresque utilisable aussi bien au livre qu'au théâtre. Le Vers, donc, qui, tragique ou comique, n'était pour nos classiques qu'une façon de donner à la pensée de la solennité et du Relief, est devenu avec les Romantiques, une occasion de virtuosité purement verbale¹⁷ ». Qu'on en fasse ou non un legs romantique, la maîtrise du Vers est d'abord chez Rostand une manière de réenchanter le monde et d'échapper au pessimisme ambiant : il ne s'agirait plus, dans ce cas, d'un conflit avec le réel, mais d'une manière de dépasser ce qu'il peut avoir de décevant ou de douloureux. C'est d'ailleurs ce qu'observe Géraldine Vogel quand elle étudie « l'art de la pointe » dans *Cyrano* : « L'écriture poétique, dans *Cyrano de Bergerac*, s'apparente à une action militaire, permettant à la figure, un poète, de lutter contre la maladie du siècle, la neurasthénie, l'adversaire de l'enthousiasme¹⁸. » Et si, au lieu de l'échec et du tragique, c'était cette volonté « d'être admirable, en tout, pour tout » (I, 5) qui l'emportait ? La pièce s'achève certes par un ratage, mais le dernier mot du héros est bien celui de « panache » et le geste ultime de Roxane un baiser sur le front du mourant, preuve d'amour s'il en est qui provoque aussitôt une forme de *reconnaissance* (*Cyrano* « *la reconnaît* », précise la didascalie), au double sens que peut avoir ce terme.

Or cette forme d'héroïsme, Rostand l'associe lui-même au caractère étincelant de la poésie, signe que le brio n'est pas nécessairement déceptif, pour autant qu'on veuille bien le considérer comme le fondement esthétique des valeurs éthiques défendues par le héros de la pièce : « Le véritable esprit est celui qui donne des ailes à l'enthousiasme. [...] Et voilà pourquoi il faut un théâtre où, exaltant avec du lyrisme, moralisant avec de la beauté, consolant avec de la grâce, les poètes, sans le faire exprès, donnent des leçons d'âme ! Voilà pourquoi il faut un théâtre poétique, et même héroïque ! [...] les personnages de théâtre sont les correspondants chargés de nous faire sortir de cet éternel collègue qu'est la Vie – sortir pour nous donner le courage de rentrer ! et sans médire de ceux qui, dans notre intérêt, nous gâtent un peu nos dimanches, celui qui nous fait encore le mieux sortir, c'est un héros¹⁹ ! » L'héroïsme et la poésie ne sauraient donc se réduire, dans ces conditions, à une forme de cache-misère ; si la fragilité des personnages ne fait pas de doute (de Guiche lui-même, nous l'avons vu, n'en est pas exempt), c'est précisément sur le double terrain de l'éthique héroïque et du brio poétique – deux formes inséparables de l'idéalisme – que se joue le dépassement, fût-il aussi provisoire qu'une représentation théâtrale,

¹³ Clémence Caritté, *Edmond Rostand. Cyrano de Bergerac*, Paris, Atlande, 2021, p. 51-52.

¹⁴ Patrick Besnier, dans la préface de Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1999, p. 10

¹⁵ Clémence Caritté, *op. cit.*, p. 53.

¹⁶ Rostand, « Aux élèves du collège Stanislas », 3 mars 1898.

¹⁷ Henri de Régnier, *Les annales politiques et littéraires*, n°1851, 15 décembre 1918, p. 529.

¹⁸ Géraldine Vogel, « L'art de la pointe, ou le poème aiguisé », in V. Heyraud et B. Vouilloux (dir.), *Relire Cyrano de Bergerac*, *op. cit.*, p. 99.

¹⁹ Edmond Rostand, *Discours de réception à l'Académie française, le 4 juin 1903*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1903, p. 32-33.

d'un réel mortifère. En ce sens, on pourrait appliquer, comme le suggère Géraldine Vogel, les paroles de Chanteclerc à Cyrano lui-même : « Chanter, c'est ma façon de me battre et de croire ».

2.2. Avec *Cyrano*, Rostand compose une pièce optimiste et gaie à la gloire de la littérature.

L'immense succès de la pièce s'explique en grande partie par cet enthousiasme détonant dans le paysage littéraire et intellectuel de la fin du siècle, dans sa capacité à réunir le public et à le réconcilier autour d'un passé glorieux et de valeurs communes. B. Degott, O. Goetz et H. Laplace-Claverie s'intéressent surtout au travail d'entropie qui traverse souterrainement la pièce, aux thématiques mortifères qui affleurent à la surface de l'œuvre et ternissent l'éclat trompeur d'une parole enchanteresse. Ce faisant, ils minorent peut-être l'optimisme et la gaieté d'une œuvre qui, selon le journaliste et chroniqueur François Chalais, est avant tout « une pièce qui rend heureux²⁰ ». Le brio rostandien serait alors moins le masque qui dissimule la fragilité et le tragique du réel que le révélateur d'un idéalisme assumé et d'une gaieté qui sert de garde-fou à la morosité ambiante. Car le comique, faut-il le rappeler, est partout dans *Cyrano*, et ce dès l'acte I : dans les réactions outrées du bourgeois (« Jour de Dieu ! / – Et penser que c'est dans une salle pareille / Qu'on joua du Rotrou, mon fils ! »), dans les jeux de mots constants, le portrait amusé des précieuses et des académiciens... On n'en finirait pas d'énumérer ces traits comiques qui assouplissent le vers (B. Degott parle ailleurs d'un « comique en vers²¹ » chez Rostand) et illuminent jusqu'à la mélancolie du dernier acte, dans un entremêlement des registres qui ne cache pas sa dette envers l'esthétique du drame romantique telle qu'elle a pu notamment être théorisée par Hugo dans la fameuse préface de *Cromwell* : coquetterie et gourmandise des religieuses, réminiscences culturelles trop appuyées pour ne pas faire sourire, relâchement inattendu de Cyrano (« J'enrage. Je fus mis en retard, vertuchou !... ») dont les jeux de mots défient la mort elle-même (« Cousine, c'était une / Fâcheuse »), détails incongrus dans la gazette de Cyrano (le clystère de madame d'Athis) ou le pastiche amusé de Don Quichotte dans la dernière scène (« *Il fait des moulinets immenses et s'arrête haletant* »), avant que Cyrano ne meure... « *en souriant* ». Ainsi, Alain Vaillant observe certes « l'enténébrement graduel du V^e acte », mais il ajoute qu'il est « compensé par le sentiment d'embellissement généralisé dont jouit l'univers de la fiction », embellissement qui réside selon lui dans l'invention d'une « versification heureuse²² ».

Si le chef-d'œuvre de Rostand joue parfois avec excès des ressources du verbe, c'est enfin parce qu'il se présente à certains égards comme une ode triomphale à la poésie. La tirade du nez est restée justement célèbre, mais la rôtisserie des poètes est aussi un espace poétique où fusionnent audacieusement la pâtisserie et la poésie, les « miches » et les « hémistiches ». L'éloge que fait Ragueneau des poètes crottés – « ces divines cigales » (II, 2) – prend le contrepied de l'image alors en vogue du poète maudit. Leur désir de gloire a beau se heurter à la misère et à la faim, il reste d'eux, comme de Cyrano, un certain « panache » qui vaut tous les titres et toutes les pièces d'or. Pierre Citti a exprimé cela avec beaucoup d'élégance : « Le salut à la littérature conduit à une représentation du salut par la littérature. Dans ce conte qui frôle *Riquet à la houppe*, la fée, c'est la poésie. C'est elle qui transfigure l'accessoire ridicule, ce masque de chair, en principe magique d'invention, change ce navet ou cette pomme de terre en or. Présent d'Apollon au roi Midas et tirade des nez. C'est elle qui asservit à la perfection la brutalité la plus impondérable, et permet au virtuose de toucher l'adversaire à la deux cent vingt-quatrième syllabe de la ballade. C'est elle qui triomphera de la beauté elle-même, c'est elle qu'on aime sans le savoir dans les jolies figures, elle qui triomphe de la faim et de la peur, elle qui transfigure l'ennui²³ ».

Mieux encore, *Cyrano* marque, toujours selon Pierre Citti, « le triomphe de la littérature ». On peut certes penser que tout, dans cette pièce, relève de l'artifice, que tout y est littérature, peu importe au demeurant que Rostand prenne ses libertés avec la réalité historique. La mise en abyme, principe à la fois constant et structurant, peut être interprétée comme une manière de fragiliser l'illusion théâtrale en dévoilant le « fonctionnement », mais n'est-ce pas aussi le moyen de célébrer les pouvoirs de la représentation plutôt que de dénoncer la « fragilité » du « monde représenté » ?

²⁰ François Chalais, *France-Soir*, 26 septembre 1976, cité par Jeanyves Guérin, art. cité, p. 24.

²¹ Bertrand Degott, « Le comique en vers chez Rostand : le sous-rire du lecteur », *Études françaises*, vol. 51, n°3, 2015, p. 77-97.

²² Alain Vaillant, « Le lyrisme de la versification heureuse », in V. Heyraud et B. Vouilloux (dir.), *Relire Cyrano de Bergerac*, op. cit., p. 133.

²³ Pierre Citti, art. cité, p. 33.

2.3. Ainsi, au lieu de voir dans la pièce une victoire du réel et du tragique, on peut l'envisager comme un triomphe de l'authenticité et de la pureté contre toutes les formes négatives d'artifice.

Il faut alors en revenir à la notion centrale d'artifice qui commande toute la citation et en gouverne le sens. Ce que montre en définitive Rostand, c'est qu'il existe des formes positives d'artifice (tout ce qui relève justement de la fiction, de la poésie, de l'art à proprement parler, et dont l'œuvre fait le vibrant éloge) et des formes négatives (en un mot, le mensonge) qui opacifient le réel et empêchent la réconciliation idéale du « beau », du « bien » et du « vrai ». Le parcours de Roxane est à cet égard emblématique. Le récit de la jeune femme, qui vient de traverser au péril de sa vie les lignes ennemies pour revoir son amant, suscite l'admiration de Cyrano, qui prend acte d'une métamorphose : « Eh quoi ! la précieuse était une héroïne ? » (IV, 6), et plus profondément peut-être, suggère un parallèle entre Roxane et lui-même (« Monsieur de Bergerac, je suis votre cousine »). Roxane, la précieuse, amoureuse du beau langage et des belles formes, incarnation de l'artifice précieux dans les trois premiers actes, s'élève progressivement à l'héroïsme de Cyrano et, au dernier acte, après la mort de Christian, finit par épouser son idéalisme : c'est désormais l'âme qu'elle aime – ce qu'elle dit à Christian dès l'acte IV, au grand dam de ce dernier – et non plus l'enveloppe charnelle qui possède désormais pour elle, justement, un caractère artificiel, au sens de superflu ou de superficiel. Pour surprenante qu'elle puisse paraître, la métamorphose avait été préparée dès l'acte III, lors de la fameuse scène du balcon. La nuit qui enveloppe Cyrano est propice à l'expression sincère des sentiments. C'est pourquoi ce dernier invite Roxane à se débarrasser des formes précieuses du langage (il vient de faire référence, dans la réplique précédente, à *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé) et à parler le langage des cœurs : « J'en ai fait [de l'esprit] pour vous faire rester / D'abord, mais maintenant ce serait insulter / Cette nuit, ces parfums, cette heure, la Nature, / Que de parler comme un billet doux de Voiture ! / – Laissons, d'un seul regard de ses astres, le ciel / Nous désarmer de tout notre artificiel : / Je crains tant que parmi toute notre alchimie exquise, / Le vrai du sentiment ne se volatilise » (III, 7). Réplique capitale, qui révèle le sens profond du parcours de Roxane : non seulement la métamorphose de la précieuse en héroïne, mais le ralliement progressif de la jeune femme aux valeurs de Cyrano, pureté, franchise, authenticité, sincérité et transparence. Cyrano lui-même, lors de cette scène, ne dit-il pas avoir atteint le vrai langage du cœur ? (« Mon langage jamais jusqu'ici n'est sorti / De mon vrai cœur... », ce qui ne trompe d'ailleurs pas Roxane : « Vous ne m'aviez jamais parlé comme cela ! »). Cet héroïsme moral, pourrait-on dire, se situe aux antipodes de l'artifice et du mensonge dont la pièce montre assez, en renouant avec la veine des moralistes du Grand Siècle, qu'ils sont les ressorts de la vie sociale (« Ah ! je vous reconnais, tous mes vieux ennemis ! / Le Mensonge ? / Il frappe de son épée le vide. Tiens, tiens ! – Ha ! ha !, les Compromis, / Les préjugés, les Lâchetés... », V, 6).

Il s'agit dès lors de tenir à distance tout ce qui fragilise la parole vraie et sincère, parole où se rejoignent effectivement « le beau, le bien et le vrai » et qui a pour adversaires toutes les formes falsifiées du langage et de la communication : la parole mensongère d'un de Guiche, qui évolue lui-même vers davantage de vérité et de transparence au dernier acte, mais aussi la parole artificielle d'un Baro, dont le théâtre pastoral est rejeté dès le premier acte. On comprend mieux, à la lumière de ces nouvelles dichotomies, le sens de l'excès chez Cyrano, qui a pour soubassement un idéal de franchise et de sincérité : « Hé bien oui, j'exagère ! » (II, 8) déclare Cyrano à son ami Le Bret qui lui reproche son manque de prudence. À travers Cyrano, c'est le sens même de sa poétique que révèle en creux Rostand : l'excès comme forme paradoxale de la sincérité, l'art contre le mensonge, l'enthousiasme contre la morosité et le pessimisme.

Aussi est-il permis, au lieu d'envisager uniquement la pièce sous l'angle du « conflit », de la lire dans la perspective d'une progressive réconciliation, que celle-ci soit externe (au niveau du public) ou interne (au niveau des personnages). La lecture des trois critiques permet en effet de souligner le conflit interne entre les apparences du « monde représenté » et les forces mortifères qui le rongent souterrainement. Mais, en un sens, la trajectoire des personnages et le passage, entre l'acte I et l'acte V, de l'espace théâtral à l'espace conventuel, ne sont-ils pas une manière de se défaire de l'artifice pour retrouver une parole vraie, celle que l'on prononce face à la mort une fois que les masques sont tombés ? Et c'est peut-être en ce moment ultime – celui de la reconnaissance et du baiser de Roxane – que se réconcilient enfin « le beau, le bien et le vrai ».

3. Alors qu'on a pu considérer cette pièce comme un « drame romantique attardé », n'est-ce pas du côté d'une conception « baroque » de la théâtralité que regarde le théâtre de Rostand ? Cette catégorie esthétique, aussi problématique soit-elle lorsqu'on en fait un usage transhistorique, permet en effet réévaluer la tension entre la fiction et le réel, entre l'exubérance et la fragilité, entre la gaieté et la mélancolie.

3.1. Le « baroque » n'est pas seulement le cadre contextuel du drame, il en révèle les enjeux profonds : la réversibilité à l'œuvre dans la pièce fait d'elle un équivalent théâtral de la vanité. L'artifice et la fragilité, l'idéal et le réel, la gloire et la défaite, l'illusion et la vérité apparaissent alors comme les deux faces d'une même médaille.

On ne peut ignorer la complexité du mot « baroque » : sans entrer ici dans le détail de cette notion qui, dans le domaine théâtral, est d'abord utilisé à propos des dramaturges élisabéthains et du Siècle d'or espagnol, il faut avoir conscience du caractère rétrospectif de cette catégorie et des difficultés de l'appliquer à une œuvre qui, de fait, ne relève pas historiquement de la « période baroque ». Pour *Cyrano*, néanmoins, cette notion peut sembler éminemment féconde : certes, la pièce répond admirablement à une caractérisation transhistorique de la notion (l'irrégularité, l'ostentation, la métamorphose...), mais il ne faut pas oublier, de surcroît, que Rostand met en scène – en empruntant un procédé cher au théâtre baroque : le théâtre dans le théâtre – cette époque historique qui coïncide peu ou prou avec une partie de la période baroque (la pièce se déroule entre 1640 et 1655). Dans ce contexte, il paraît d'autant plus légitime de se demander dans quelle mesure cette œuvre répond au moins partiellement aux caractéristiques de l'esthétique baroque – ce qui n'interdit pas d'observer par ailleurs la distance de Rostand à l'égard d'une telle dramaturgie. La tension entre la fragilité et l'excès qui est au cœur de la citation nous y invite, tension qui se double, nous l'avons vu, d'autres tensions entre l'artifice et la fragilité, entre l'idéal et le réel, entre la gloire et la défaite, entre l'illusion et la vérité, entre la mélancolie et la gaieté. Le mot « baroque » a été employé pour la première fois en 1855 par l'historien de l'art Jacob Burckhardt (1818-1897) pour décrire la période et l'art qui ont succédé à la Renaissance. De cette période, Rostand a eu connaissance grâce aux *Grotesques* de Théophile Gautier. Plus généralement, comme l'observe Hélène Laplace-Claverie, « si baroque il y a dans *Cyrano de Bergerac*, il est perçu à travers le prisme du romantisme », la génération des artistes de 1830 ayant pensé leur propre opposition au classicisme à travers l'exemple de « leurs homologues des années 1630²⁴ ». Autrement dit, il s'agit tout au plus d'un « baroque médiatisé ». En prenant soin de ne pas plaquer cette catégorie anachronique sur la pièce, la même critique souligne toutefois dans son article ce qui, dans l'œuvre de Rostand, déroge au baroque « historique ».

Ces réserves étant formulées, il faut désormais souligner à quel point cette catégorie éclaire les tensions qui sont à l'œuvre dans la pièce et, plus particulièrement, l'analyse des trois critiques. Théophile Gautier évoque le style du *Cyrano de Bergerac* historique en insistant sur ses « métaphores outrées », ses « comparaisons alambiquées », ses « concetti », ses « recherches précieuses²⁵ », autant de traits qui renvoient à « l'artifice » et au « brio » déployé par le *Cyrano* inventé par Rostand dans cette œuvre de fiction. Hélène Laplace-Claverie relève bien d'autres traits communs de la pièce avec l'esthétique baroque : l'« aspect hétéroclite » de *Cyrano* (I, 2), le portrait du « plus exquis des êtres sublunaires » (I, 2) qu'en brosse Ragueneau, son goût pour l'ostentation et la métamorphose qu'emblématise encore la très célèbre tirade du nez, une forme de surenchère dans la théâtralité (« *Cyrano* est un homme-spectacle en perpétuel mouvement qui ne cesse de changer de rôle, de registre et d'humeur », note Hélène Laplace-Claverie), le « triomphe du *theatrum mundi* » puisque le « théâtre sur le théâtre²⁶ » va de pair avec la dénonciation du « ballet des apparences » (H. Laplace-Claverie), deux formes contrastées du recours à l'artifice ou encore le mélange des registres et des tons qui n'est pas l'apanage exclusif de l'esthétique romantique.

S'agissant de la tension entre « l'artifice ou le brio » et la « fragilité », c'est la dramaturgie de la vanité mise en œuvre par Rostand qui se rattache le mieux à l'esthétique baroque. C'est ainsi qu'on peut relire, avec Hélène Laplace-Claverie, le motif des feuilles d'automne dans le cinquième acte, la « dénonciation des vaines

²⁴ Hélène Laplace-Claverie, « Une pièce baroque ? », in V. Heyraud et B. Vouilloux (dir.), *Relire Cyrano de Bergerac*, op. cit., p. 44.

²⁵ Cité par H. Laplace

²⁶ Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1963 (rééd. 1989), p. 66.

grandeurs » (de Guiche) et la trajectoire du personnage de Cyrano, son oscillation constante entre l'exubérance et la mélancolie, entre le vitalisme et la souffrance mortifère : « Or telle est l'alchimie – baroque – qui est au cœur du personnage imaginé par Rostand. Tout se passe comme si l'excès et l'exubérance, en lui, finissaient par se retourner en dépression. Le vitalisme, l'énergie se dégradent sur un mode entropique²⁷. » C'est pourquoi il est permis d'envisager le chef-d'œuvre de Rostand comme une « vanité textuelle » (Thierry Brunel), comme l'équivalent littéraire des vanités picturales auxquelles font possiblement référence les feuilles mortes et les « teintes fanées » de ce qui s'apparente à une véritable nature morte.

3.2. Autre trait de la réversibilité du monde baroque, la tension entre l'âme et le corps et la place accordée au grotesque permettent de nuancer l'idéalisme de la pièce.

Plus encore, si l'on explore ces traits de l'esthétique baroque, les images du « vieillissement » et de la « mort » ressortissent toutes deux au monde du corps, par opposition à l'idéalisme désigné par la triade platonicienne. Elles participent de ce travail d'entropie auquel les critiques ont particulièrement été sensibles. Or, s'il est vrai que la place accordée au corps est fondamentale dans l'ensemble de l'œuvre, elle relève d'une autre catégorie revisitée par le romantisme, celle de *grotesque*. En 1637, lorsque Saint-Amant rédige la partie « grotesque » pour le *Dictionnaire de l'Académie*, il associe le grotesque aux mots comiques et bas. L'influence de Rabelais est sensible. Le mot se détache peu à peu de la culture carnavalesque et, avec les romantiques, voit sa signification évoluer. Dans la préface de *Cromwell*, Victor Hugo l'associe au corps difforme. Cyrano de Bergerac, au nez proéminent, est frère de Gwynplaine dans *L'Homme qui rit*. Théophile Gautier, dans *Les Grotesques*, fait de cette notion une catégorie littéraire à part entière qui lui permet de penser les déviations poétiques en marge du classicisme ; contre « les aristocrates de l'art (les classicisants, les pédants, les précieux) », le grotesque est rattaché au « fantasque », au « trivial », à « l'ignoble », à la « saillie hasardeuse », au « mot forgé ». On voit à quel point ce style définit le personnage de Cyrano et, au-delà, le fonctionnement de la pièce.

Cependant, cette présence du corps dans l'œuvre ne se réduit pas à la « mort » et au « vieillissement ». Certes, le corps difforme de Cyrano et son état de délabrement final, lorsqu'il rend visite à Roxane dans le cinquième acte, sont doués d'un caractère dysphorique. On pourrait y ajouter, dans le même ordre d'idées, la faim du héros du fait de sa pauvreté (ayant jeté sa pension mensuelle, Cyrano n'a plus d'argent pour manger et, quinze ans plus tard, il continue à susciter la pitié des religieuses) et la famine qui sévit au siège d'Arras tout au long de l'acte IV. Cependant le traitement du corps n'est pas toujours associé à la mélancolie ; dans l'acte II, intitulé « La rôtisserie des poètes », l'abondance de nourriture contraste avec la faim des cadets dans l'acte suivant. Jean Bourgeois a analysé ce mariage de la nourriture, de l'amour et de la poésie dont les significations sont multiples ; dans le troisième acte, une recette de cuisine devient sujet de poésie et une pâtisserie « prend la forme du symbole de la poésie, la lyre²⁸ » (II, 1). Poète et pâtissier-rôtisseur, Ragueneau revisite la littérature gourmande et offre une variation jubilatoire sur le thème de la nourriture. Le corps n'est pas seulement lié au manque et à la souffrance, il a aussi ses moments de joie, même s'il est vrai que le désir sexuel, par exemple, demeure toujours inassouvi.

Comme l'a fait observer Jean Bourgeois, l'association de la nourriture et de la poésie n'est pas un « hors-d'œuvre », elle participe du « dualisme généralisé du corps et de l'esprit²⁹ » qui est au cœur de la pièce. Il n'y a donc pas seulement un *conflit* entre le corps et l'esprit ou entre le réel et l'idéal, comme le suggère la citation, mais un rapport dynamique entre ces instances. Rapport que l'on peut penser en termes de transformation ou de conversion intérieure (du corps vers l'esprit, sinon vers l'âme, ou du réel vers l'idéal), de symbiose (l'âme a besoin du corps et le corps a le besoin de l'âme : c'est le sens du duo formé par Cyrano et Christian) ou d'interdépendance dans une conception romantique (à tout le moins hugolienne) du monde où le sublime va de pair avec le grotesque. N'est-ce pas le sens du nez de Cyrano, dont la « laideur grotesque » est « à la source du sublime³⁰ » ?

²⁷ Hélène Laplace-Claverie, art. cité, p. 54

²⁸ Jean Bourgeois, « La nourriture et la faim dans Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2010/1, vol. 110, p. 88-89.

²⁹ *Ibid.*, p. 90.

³⁰ *Ibid.*, p. 91.

3.3. Se battre contre le réel : le « panache » de Cyrano.

Et si le dernier mot de la pièce, le fameux « panache » de Cyrano, nous fournissait un modèle d'attitude héroïque face au réel et à la mort ? La fragilité, pour le dire autrement, est-elle le dernier mot de l'œuvre ? Rappelons d'abord que le « panache », au sens propre, désigne dans l'habit masculin le faisceau de plumes qui servait à orner une coiffure ou un casque. Hélène Laplace-Claverie, explorant l'hypothèse d'un « pièce baroque », prolonge le rapprochement avec les vanités picturales en rappelant que ces plumes, associées à l'évanescence, sont nombreuses dans l'art baroque où elles symbolisent, dans une forme de *memento mori*, la fragilité de la vie. De manière concomitante, pourtant, ces plumes sont liées à la gloire, à ce qui résiste au-delà de la mort. Deux sens contrastés qui révèlent peut-être la complexité du rapport au réel.

Avoir du panache, en effet, c'est avoir du brio, c'est adopter une allure héroïque et spectaculaire. Emblème de la fragilité, le « panache » de Cyrano, au sens figuré, renvoie alors à la gaieté et à la grâce du héros en dépit de la souffrance qui l'affecte. Le panache, c'est donc l'énergie du désespoir, ce sont toutes les forces déployées par Cyrano pour lutter contre la vanité du monde et contre le néant. Dans son *Discours de réception à l'Académie française*, Rostand définit le « panache » comme « la suprême politesse », le « délicat refus de se prendre au tragique, « la pudeur de l'héroïsme, comme un sourire par lequel on s'excuse d'être sublime ». Face à toutes les formes de « négation », Cyrano n'affirme-t-il pas avec énergie et enthousiasme sa volonté de se battre ? « N'importe : je me bats ! je me bats ! je me bats », s'exclame Cyrano l'épée à la main, continuant à opposer l'idéal et le sublime face à l'ombre qui croît et au néant qui le guette. Au-delà de la fragilité, c'est cet enthousiasme sincère d'un chevalier ou d'un mousquetaire de l'idéal qui l'emporte ; au-delà de la mort subsiste le « panache » de Cyrano, que le personnage lui-même théorise lorsqu'il évoque la chute des feuilles : « Comme elles savent mettre une beauté dernière / Et malgré leur terreur de pourrir sur le sol / Veulent que leur chute ait la grâce d'un vol » (V, 5). Telle sera justement l'attitude de Cyrano face à la mort : aucune passivité face à la montée de la nuit, mais un désir de lutter et de faire entendre la beauté supérieure d'une parole dernière.

En ce sens, il paraît légitime de nuancer la « fragilité » du monde représenté et l'apparent triomphe du tragique et du réel. Cyrano a beau être rattrapé par la mort, il garde foi dans le combat jusqu'à son dernier souffle et parvient finalement à être aimé de Roxane. Son échec est donc loin d'être complet, au moins sur le plan amoureux. Et puisque subsiste le « panache » après la mort du personnage, puisque, au-delà de la représentation, *Cyrano* devient à son tour une gloire littéraire, n'assistons-nous pas, en tant que spectateurs, au triomphe du théâtre et de la poésie ?

En définitive, B. Degott, O. Goetz et H. Laplace-Claverie ont certes raison d'appeler à dépasser une lecture qui s'en tiendrait à la surface de l'œuvre et aux premiers effets de la réception. Le fameux brio rostandien n'est peut-être qu'un masque ou, au sens pascalien du terme, une manière de *se divertir*. Ici et là, pourtant, à l'ombre des grandes scènes où les épées virevoltent avec les mots, se révèle une réalité plus sombre, plus profonde aussi. N'exagérons pas, à l'inverse, la portée de cet échec et de cette touchante fragilité dans une pièce qui finit elle-même par livrer son secret : le « panache », qui n'est pas seulement « brio » ou « artifice », mais désigne une attitude énergique face à la mort, un désir de lutter avec grandeur contre le destin. Reste que cet entrelacement fécond de l'éclat et de l'ombre, de l'artifice et de la vanité, du brio et de la fragilité n'est pas sans faire songer à une vision « baroque » du monde à laquelle ne se réduit pas davantage une œuvre qui se plaît à déjouer les catégories, y compris d'ailleurs celle de drame romantique. *Cyrano*, à l'évidence, n'est pas une œuvre « baroque ». Néanmoins, l'époque qu'elle met en scène ne doit rien au hasard et ne se justifie pas uniquement par la volonté de faire revivre les grandes heures de la France. À travers le filtre du romantisme et des préoccupations de la fin du siècle, elle imprègne d'une lumière noire, en une sorte de clair-obscur, une œuvre plus profonde et plus complexe qu'on ne l'a souvent dit.

ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION

RAPPORT SUR LA LEÇON

établi par Florence Tanniou à partir des remarques de l'ensemble du jury

Même si la session 2022 a été l'occasion pour notre jury d'entendre de belles et même de passionnantes leçons et études littéraires, cette épreuve – importante, dotée d'un coefficient 10 – a connu aussi nombre de prestations en demi-teinte, voire de francs ratés, révélant divers types d'écueils que ces remarques voudraient pouvoir contribuer à éviter autant que possible. La lecture des rapports des sessions précédentes est à ce titre vivement recommandée.

Remarques générales

Partons d'un simple constat : il s'agit d'une épreuve longue, dans la préparation (six heures) comme dans la prestation orale proprement dite (quarante minutes d'exposé et quinze minutes d'entretien). Ce caractère double, comme cette longueur, appellent quelques conseils. Quel que soit le degré de fatigue ou de lassitude, bien compréhensible à l'issue de la préparation, il faut à tout prix trouver les ressources et l'endurance pour se mobiliser tout au long de la prestation orale qui est seule à être observée par le jury et qui détermine donc l'évaluation. Une bonne préparation peut donner lieu à un très médiocre oral si le cœur n'y est plus. Or il y a maintes façons d'intéresser son public, qu'on soit plus expansif ou plus réservé ! mais cela requiert quoi qu'il en soit quelque effort de l'ordre de l'*actio* : une voix qui se pose de manière suffisamment audible, une élocution claire, à l'occasion quelques regards adressés au jury, une envie de faire part de ses découvertes... Un très médiocre oral également, si le temps imparti n'est pas bien géré. Nous avons trop souvent assisté à des prestations (très) inachevées, certains candidats étant interrompus – les quarante minutes sont de rigueur – alors qu'il manquait toute une partie à leur développement. Il est impératif d'avoir, lors de la préparation, des repères approximatifs concernant la durée des développements, et de surveiller le déroulement du temps pendant l'oral même : mieux vaut sacrifier des exemples surnuméraires ou des arguments plus accessoires que risquer de devoir trop accélérer voire d'être interrompu dans les arguments finaux et saborder ainsi une troisième partie souvent conçue comme le point culminant de la démonstration. À l'inverse, certaines leçons s'avèrent trop rapides, succinctes et légères quant à leur contenu. L'exercice est complexe et nécessite des entraînements préalables afin de maîtriser parfaitement, avant le concours, ce que représentent les quarante minutes maximum de temps de parole. Il faut toujours garder en tête de tirer le meilleur parti des six heures de préparation, qu'on en soit ou non satisfait en son for intérieur. Une préparation moyenne peut largement tirer d'affaire un candidat ou une candidate motivés et persévérants à l'oral, quand une préparation convenable peut au contraire parfois donner lieu au pire quand, sous les yeux désolés du jury, le candidat ou la candidate baisse les bras et renonce peu à peu.

On a parfois trouvé que les candidats n'avaient pas suffisamment tiré profit de ce temps long de préparation. On rappelle que les six heures doivent servir à la fois à repérer dans l'œuvre de manière minutieuse et précise les passages utiles pour traiter le sujet proposé, mais aussi à prendre le temps de la réflexion afin d'en retirer une vue surplombante et d'élaborer ainsi le plan et l'exposé. Cette année, les textes les plus courts, comme *Les Perses* d'Eschyle, pouvaient même si besoin être relus intégralement durant la préparation, or certaines prestations ont révélé une méconnaissance patente de cette œuvre que le temps de préparation aurait pu permettre de combler au moins partiellement. Sachez faire œuvre utile de votre temps : le jury a été surpris de constater parfois des approximations, ou oublis dans les lectures, auxquels il était encore une fois aisé de remédier. Il est en effet surprenant qu'un candidat travaillant sur l'exorde du *Panathénaique* d'Isocrate ignore à l'issue de sa préparation que le passage comprend tel terme désignant l'exorde même. Lorsque le sujet porte sur une notion particulière (« L'imposture » dans *Cyrano*, par exemple) il est naturellement indispensable de parcourir l'œuvre à la recherche des occurrences de cette notion ou des passages s'y rapportant. Bien entendu,

ces six heures ne sauraient se substituer à la fréquentation assidue des œuvres en amont, mais elles la complètent de manière indispensable et doivent être employées à bon escient, et avec bon sens, en vue d'identifier les extraits à commenter absolument, de circonscrire le corpus à analyser, et même de préparer par anticipation l'entretien.

La bonne connaissance des œuvres est en effet la première exigence de cette épreuve ; c'est toujours la maîtrise des textes qui prime. Le jury rappelle que cette lecture constitue un gros travail de préparation dans l'année, qui requiert plusieurs lectures de l'œuvre elle-même pour s'en nourrir : on a parfois – trop – eu l'impression que les candidats possédaient une vision sommaire, voire partielle de l'œuvre, en particulier des œuvres de l'Antiquité, fondée par exemple sur la seule lecture des *Silves latines* pour les poésies de Catulle, ce qui ne saurait suffire à élaborer une véritable réflexion même si cela peut constituer une première porte d'entrée efficace pour aborder les textes. Si l'on ne peut évidemment préparer tous les sujets possibles, le travail de lecture et de mise en contexte en amont doit permettre de traiter ensuite ces sujets. Pour les textes en langue ancienne, et en ancien ou moyen français, des va-et-vient annotés entre traduction et texte original permettent d'acquérir une vision d'ensemble de l'œuvre, avant de se pencher sur le détail dans le texte original. Au cours de l'année, il faut renouveler les lectures autant que possible, partir soi-même à la recherche des procédés d'écriture récurrents, des thèmes émergents, des sujets de leçons possibles ; on peut ensuite, sans pour autant traiter les sujets dans leur intégralité, se préparer des fiches recensant passages et idées-clés qui mûriront au cours du temps.

Le jury attend non seulement une bonne maîtrise des œuvres proprement dites mais aussi une bonne connaissance du contexte de leur écriture. Rappelons qu'il est nécessaire de pouvoir situer historiquement, *a fortiori* chronologiquement, les auteurs, et d'avoir une idée du contexte historique et littéraire qui s'y rapporte. Au hasard des leçons, on attend des connaissances sur la Pléiade et ses enjeux pour la poésie de Du Bellay, la capacité à définir ce qu'est un « honnête homme » dans le cadre d'une réflexion sur les *Contes*, ou une maîtrise du contexte historique des événements du récit livien : ainsi dans une leçon portant sur « Histoire et légende chez Tite-Live », le jury a pu apprécier une parfaite capacité à se référer aux événements historiques et à les rapporter par exemple à la politique d'expansion territoriale de Rome. Le concours recrute de futurs enseignants dont les connaissances, aussi pointues puissent-elles s'avérer sur telle ou telle œuvre, ne doivent pas s'être établies au détriment d'une bonne maîtrise des notions-clés de l'histoire littéraire. Ce contexte est fonction de chaque œuvre et s'affine au gré du travail préparatoire de l'année. Il est parfois indispensable d'ajouter quelque lecture à celle de l'œuvre au programme : le « Prière d'insérer » de Sartre était important pour la compréhension de ses nouvelles ; il ne figurait pas dans l'édition au concours, mais sa lecture, accompagnée de celle de quelques textes critiques, permettait d'éviter des interprétations trop décalées, par exemple celle de la folie de Pierre dans « la Chambre » qui a donné lieu à une analyse bien peu ancrée dans les perspectives contextuelles.

Nous détaillerons par la suite quelques points spécifiques à la leçon, à l'étude littéraire et à l'entretien, mais avant cela, quelques remarques générales encore, tenant à l'organisation et à la forme de l'exposé. Il ne semble pas si superflu de rappeler qu'un minimum d'organisation matérielle s'impose lors de la préparation (numéroter les pages de brouillon, disposer des marques-pages dans l'œuvre et/ou noter sans erreur le numéro des pages et des lignes à citer, écrire lisiblement...), ce qui facilite ensuite grandement la prestation orale, favorise la sérénité, et évite les moments de flottement. Les techniques de préparation matérielle échoient aux candidats, mais là encore elles ne sauraient s'improviser *in situ*, quand bien même on aurait du métier : il faut avoir maintes fois pratiqué cet exercice pour se rendre compte de la configuration optimale de son brouillon, savoir ce que l'on doit rédiger et ce que l'on peut laisser sous forme de notes. Il est évident que les meilleurs candidats sont les plus entraînés.

Dans les leçons comme dans les études littéraires, il convient de citer de manière régulière des passages de l'œuvre dans sa version originale, en indiquant le numéro de la page pour peu que la citation soit suffisamment longue et commentée, afin que le jury s'y reporte en même temps que le candidat ou la candidate. Pour les textes anciens, il faut d'abord lire la citation en grec ou en latin, puis la traduire, sans reprendre la traduction de l'édition au programme – ce qui est pénalisé – mais en proposant au contraire une traduction personnelle, qui doit être travaillée pendant la préparation. Il est donc également nécessaire de s'être familiarisé tout au long de l'année avec la traduction du texte et d'avoir identifié ses difficultés potentielles afin de ne pas commettre de contresens. Il en va de même avec l'œuvre d'ancien ou de moyen français ; inutile de traduire quelques mots qui apparaîtraient transparents, en revanche il faut proposer une traduction s'il s'agit d'un

passage plus long et/ou plus difficile. De manière générale, il convient d'avoir une approche vraiment précise du texte et de ne pas enchaîner des arguments généraux qui ne s'appuieraient pas sur des passages de l'œuvre. Cependant, les modes de référence peuvent naturellement varier afin de rendre l'exposé plus attrayant, et nous en avons entendu de beaux exemples. S'il va sans dire qu'on ne peut se livrer, faute de temps, dans une leçon ou une étude littéraire, à des analyses toujours aussi détaillées que dans les épreuves d'explication de texte, le fin dosage qu'ont su élaborer certains candidats, proposant de brèves mais très fines analyses, rend les oraux particulièrement intéressants et a été très apprécié. On peut facilement alterner des références qui glosent précisément le texte sans pour autant le citer, des citations brèves (ce qui peut alléger la tâche de préparation de traduction pour les textes anciens : à l'occasion, quelques termes peuvent suffire à éclairer un propos), et de véritables micro-lectures de petits extraits. N'oublions pas que la citation ne saurait avoir pour seule vocation d'illustrer tel ou tel argument, elle doit pouvoir être l'objet d'analyses, y compris stylistiques – ce qui a fort souvent manqué –, qui contribuent pleinement à relancer l'argumentation et à enrichir les idées.

On peut se reporter au rapport de l'an passé qui insiste sur les moments cruciaux que sont l'introduction et la conclusion. Toutes deux doivent être soigneusement préparées, en particulier les conclusions qui ont parfois été traitées de façon trop expéditive.

La leçon

Venons-en maintenant aux spécificités de chacune des épreuves. Pour la leçon, la difficulté est peut-être justement de tenir ensemble un travail de micro-lectures de corpus (effectué à partir des repérages) et une vision d'ensemble du sujet posé. Il faut s'astreindre à obtenir cette vue surplombante si l'on ne veut pas se noyer dans le détail des exemples et livrer l'impression fastidieuse d'une succession de cas particuliers. Certains candidats donnent le sentiment d'avoir opéré un simple recensement des passages durant leur préparation, qu'ils ont vaguement articulés entre eux sans véritablement penser cette articulation. Mais le défaut inverse – une vue certes surplombante, mais pas assez attentive à l'œuvre – est aussi à bannir. Le jury a trop souvent déploré le manque de citations et de véritable sensibilité au texte, et à ses procédés d'écriture. Une leçon sur « les points de vue » dans *le Mur* méritait une mise au point typologique nette quant aux choix stylistiques opérés par Sartre : cette attention aux points de vue narratifs aurait permis d'apprécier pleinement les jeux auxquels il se livre, tant il affirme qu'« une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier » (*Situations*, I, p. 71). En passant : il n'est pas impossible que, lorsque le programme est pluriel (les *Contes* de Perrault et d'Aulnoy ; *Les Regrets*, *le Songe*, *les Antiquités de Rome* de Du Bellay), tel sujet soit propice à citer telle partie davantage que telle autre ; il faut cependant veiller à un certain équilibre : ainsi le jury a entendu une leçon sur Rome chez Du Bellay qui a trop délaissé le dernier pan de l'œuvre.

Il faut bien sûr construire la problématique avec soin. Si certains sujets invitent à des formes de repérages (« les figures monstrueuses dans les *Contes* de Perrault et de Madame d'Aulnoy », « les limites dans les *Contes* »), une véritable problématisation, une mise en tension dialectique sont attendues, y compris dans une première partie peut-être plus descriptive, afin d'éviter le strict effet d'un catalogue peu fructueux et parfois fourre-tout. Ainsi envisager tous azimuts et de manière décousue, comme l'a fait une candidate, les « limites » dans les *Contes* (en distinguant des limites de l'écriture, des limites géographiques, familiales, ou des limites de la parole) a eu pour effet de semer la confusion dans une partie qui doit au contraire ouvrir clairement la voie au propos. En revanche, un tour d'horizon auquel on a donné une première visée problématique a le grand mérite de clarifier le corpus en évitant les platitudes. Sur les « animaux dans les *Contes* », par exemple, on pouvait organiser le matériau selon un bestiaire qui distingue animaux domestiques et animaux sauvages avec l'esquisse de premiers enjeux, ou distinguer bestiaire familial, bestiaire médiéval et bestiaire mythologique. Les plans doivent proposer une progression et une réponse articulée au sujet : les titres attribués aux parties ont une réelle importance à cet égard ; il faut veiller à ce que la cohérence de l'argumentation y transparaisse le mieux possible. On attend bien sûr des leçons qu'elles approfondissent véritablement un sujet : les « animaux dans les *Contes* » doit par exemple être l'occasion d'examiner les enjeux d'une poétique qui s'inscrit dans la querelle des Anciens et des Modernes. La mise en lumière d'un bestiaire mythologique côtoyant un bestiaire plus familial, aux résonances médiévales, peut être prolongée par toute une série de remarques sur l'invention et le foisonnement des motifs proches d'une esthétique baroque voire précieuse chez Mme d'Aulnoy, tandis que le bestiaire de Perrault cultive une plus grande sobriété. On attend en somme que les raisonnements soient développés et étayés pour tirer le meilleur parti du sujet, sans pour autant y plaquer des arguments généraux.

Si ce genre de sujet ne pose pas en soi de problème méthodologique, rappelons que les sujets à termes articulés (« Sexe et invective chez Catulle », « Boire et manger dans *Cyrano de Bergerac* ») peuvent appeler différents types d'articulation (le lien n'est pas de même nature dans ces deux sujets), mais qu'il est toujours contreproductif de les dissocier dans des parties différentes : autrement dit, le sujet sur Catulle appelle à réfléchir non pas au sexe d'une part et à l'invective de l'autre mais aux types de relations entretenues entre l'un et l'autre. S'il n'y a pas eu de dissociation véritable dans les leçons entendues par le jury, creuser davantage les liens entre les termes pouvait permettre d'approfondir encore la réflexion (le sexe est-il toujours lié à l'invective ? quels enjeux spécifiques révèle l'invective sexuelle ?). Un autre type de sujet a parfois un peu désarçonné les candidats : la citation extraite de l'œuvre en guise de sujet. S'il est bien sûr indispensable de la repérer dans son contexte et de la commenter en fonction du sens qu'elle y prend, il faut aussi s'appuyer sur elle pour élargir la réflexion à l'échelle de l'œuvre, et bien s'interroger sur les enjeux qu'elle soulève. Ainsi le « Et faisons à nous deux un héros de roman ! », phrase adressée par Cyrano à Christian, invite à explorer les modalités de cette invention d'un héros double, nourri d'oppositions complémentaires, la nature de leur association et ses enjeux, en particulier dans une dimension métalittéraire : qu'a de « romanesque » ce personnage dédoublé ? Un tel sujet ne peut pour autant se traiter comme si la formulation en était « le romanesque » ou « Cyrano et Christian ». Il faut adapter chaque leçon à la formulation précise du sujet, et c'est là tout l'enjeu d'une véritable réflexion nécessairement personnelle, parce qu'on ne saurait y plaquer de développements pré-pensés, et qui fraiera des voies de lectures plutôt qu'elle ne ressassera des arguments prêts d'avance. Dans les *Perses*, dans le cas d'une citation donnée, v. 169 ὄμμα γὰρ δόμων νομίζω δεσπότου παρουσίαν (« car l'œil d'une maison, c'est pour moi la présence du maître »), il convenait d'examiner suffisamment l'expression – ce qui n'a pas été fait – afin d'extraire toute la richesse d'une citation qui pourrait sembler à première lecture un peu anodine. En creusant l'analyse, notamment la question de ce à quoi pouvait renvoyer ὄμμα « l'œil », dans le contexte d'apparition, et la dimension polysémique du terme, on entrevoyait des pistes de lecture extensibles à l'œuvre tout entière. Pour la *Mort du roi Arthur* la citation « *Ce sont des jeux de Fortune* » invite bien évidemment à traiter de cette figure allégorique et de la représentation du destin, mais il faut aussi savoir orienter le propos et la problématique en fonction de l'expression *jeux* et du contexte de la citation qui peut servir de point de départ à la réflexion : ce contexte (la réplique est prononcée par Sagremor en réponse à une plainte d'Arthur adressée à Dieu, sur le champ de bataille de Salesbieres, après la mort d'Yvain) permet de dessiner immédiatement les enjeux d'une partition du destin entre Providence et Fortune, et dégager ainsi l'un des questionnements majeurs de la leçon. Pour peu que le sujet prenne une telle forme, il ne faut pas s'y jeter tête baissée, n'en retenant qu'un mot ou un aspect, mais prendre le temps de réfléchir, de contextualiser et d'analyser pour en dégager le sens et les enjeux possibles. Il en va d'ailleurs de même pour des sujets à la formulation peut-être plus inattendue : « Pour l'amour de la reine dans la *Mort du roi Arthur* » n'est à proprement parler ni un sujet sur « l'amour » en soi, ni sur Guenièvre. Il demande de réfléchir à ce qui se joue pour (dans le sens causal et final) l'amour de la reine et de tracer à partir de là une voie de lecture. Il faut alors envisager en quoi l'amour de la reine (qui implique non seulement Lancelot mais aussi Arthur, Mordret, et même Gauvain ou encore le peuple tout entier) constitue un enjeu narratif comme moteur de l'action et des conflits, une interrogation axiologique et politique, qui n'est pas dénuée d'ambiguïtés, tant la figure incarne aussi bien la dame du trio courtois que l'image reflet d'un pouvoir royal convoité. En somme, cela demande au candidat d'être un véritable lecteur, indépendant et acteur de sa réflexion, quoique impérativement nourri de tout un ensemble de réflexions critiques. Il ne faudrait pas croire pour autant que le jury attende des raisonnements excessivement complexes ou redoutablement élaborés : pour peu que le sujet soit intelligiblement et intelligemment traité en lien avec une œuvre bien maîtrisée, tout cela comble ses attentes, des attentes qu'il veille à ne pas être par trop pré-établies.

L'étude littéraire

C'est peut-être dans le cas des études littéraires, qui constituent, on le rappelle, un nombre non négligeable des sujets donnés (un tiers, voire davantage, en fonction des aléas du tirage) que le jury a détecté le plus de problèmes méthodologiques lors de cette session. Même si rien n'est absolument gravé dans le marbre et que le jury reste toujours ouvert à toute organisation intellectuellement justifiée, il est de bonne méthode de faire connaître dans une première sous-partie ou dans une première partie le contenu du passage et sa composition, orientés par la problématique envisagée. Cela clarifie d'emblée l'exposé et pose les jalons pour la suite de l'étude. Or certains exposés ont eu du mal à dégager la cohérence même de l'extrait proposé : tel ensemble de poèmes de Catulle pouvait être relié par une forme d'unité métrique qui n'a pas été vue ;

l'ensemble des sonnets 151 à 192 des *Regrets* a été envisagé dans une perspective d'apothéose encomiastique quand il aurait fallu nuancer cette approche quelque peu téléologique pour aborder les revendications poétiques de Du Bellay en cette fin de recueil. Le jury regrette que, trop souvent, la structure de l'extrait ne soit pas préalablement dégagée. Dans le passage de la prise de Véies, la candidate n'a pas repéré suffisamment la position centrale qu'occupe le butin, position qui permettait d'éclairer les intentions de Tite-Live dans son articulation de la légende et de l'Histoire. Cette structure doit en outre avoir du sens : le candidat ou la candidate ne doivent pas s'en tenir à l'énumération successive de parties, ou de mouvements, du texte ; l'enjeu est de comprendre la cohérence du passage et, déjà, de problématiser cette structure en vue de son interprétation. Catulle, par exemple, peut à l'occasion donner l'impression de sauter d'un sujet à l'autre, mais il faut dépasser cette impression première pour reconnaître une composition en réalité très étudiée. Tel extrait narratif de *La Mort le Roi Artu* pouvait aussi sembler très foisonnant, mais c'est au candidat de dégager les lignes principales et les fils annexes, les effets et jeux de l'entrelacement, et d'éclairer des choix là aussi très concertés.

On rappelle que si les citations sont indispensables dans la leçon, elles sont peut-être attendues en nombre plus important encore pour l'étude littéraire. Les candidats se doivent non seulement de citer le texte, mais aussi de proposer de petites analyses précises de passages choisis. Il ne faut négliger ni la métrique dans le cas des textes poétiques (cet aspect a bien souvent été trop délaissé par les candidats dans les études sur Catulle ou Du Bellay), ni la stylistique. Redisons-le : l'étude du style a toute sa place et est même hautement souhaitable pour éclairer la réflexion littéraire ; on en a entendu de beaux exemples, ainsi dans l'étude des scènes 8 à 11 de l'acte II de *Cyrano de Bergerac*, avec l'analyse de chiasmes et de parallélismes soutenant l'idée que Cyrano entretient une rêverie sur des identités parallèles à sa propre vie, ou encore à travers l'étude de l'agencement des protase/apodose destinée à montrer comment Rostand façonne Cyrano en maître de la parole. C'est un aspect qui a cependant fait défaut de manière générale cette année, et nous attirons l'attention sur ce point.

On attend de l'étude littéraire qu'elle progresse selon un plan bien pensé qui ne doit laisser de côté aucun des thèmes ou enjeux majeurs du passage. À l'évidence, tout ne peut être dit, et la problématique doit orienter vers un angle d'étude majeur repéré, mais il ne faut pas pour autant rester aveugle à des thématiques ou des enjeux importants en réduisant trop la portée du texte. Par exemple, pour un extrait des *Perses* composé de l'épisode de l'apparition de l'ombre de Darios et du *stasimon* qui suit, ce *stasimon* a été mentionné dans la structure mais pratiquement oublié ensuite durant tout l'exposé, alors qu'il mettait en lumière une réflexion essentielle à l'ensemble du passage sur l'exercice du pouvoir. De même, dans l'*incipit* de la *Mort du roi Arthur*, perdre de vue la mention de Gautier Map et partant la référence implicite aux « *nugae curialium* », a pu occulter la présence d'aspects romanesques liés à un véritable plaisir de lecture, voire à un jeu sur les attentes du lecteur, qui viennent s'affronter à l'engrenage tragique.

Il s'agit en outre de ne pas considérer l'étude littéraire comme la seule explication d'un passage long ; l'enjeu est conjointement de le faire résonner avec l'ensemble du texte : étudier le passage ne signifie donc pas s'y enfermer. Il faut savoir prendre garde à la fois aux liens avec les épisodes qui précèdent et suivent, mais aussi avec les résonances et systèmes d'échos que le passage peut entretenir avec tout le reste de l'œuvre. Sans vouloir à tout prix en faire la clé de lecture incontournable, ou son centre névralgique, il est bon de jauger la juste place du passage dans l'économie du récit, du recueil ou de la pièce. De trop nombreux candidats ont mal démontré l'intérêt du passage au regard de l'œuvre. Plutôt que de voir, de manière très convenue, dès l'entrée en matière de la *Mort du Roi Arthur*, le roman se « précipiter vers sa fin », on pouvait examiner comment l'auteur retarde le récit promis et initie d'emblée le lecteur, par de subtils indices, aux contradictions à venir. L'étude littéraire, qui est jugée au même titre que la leçon, doit pouvoir faire montre d'une connaissance extensive de l'œuvre, que l'on exploite au maximum en vue d'analyser le passage. Les lignes de force, les thèmes qu'il partage avec d'autres parties du texte ou qui l'opposent à celles-ci doivent être mis en lumière. Ainsi, la *parodos* des *Perses* a été annoncée comme préfigurant l'œuvre mais cet effet d'anticipation n'a pas été suffisamment mis en lumière au cours de l'étude. Pour étudier « Intimité », il n'était pas inutile de s'interroger sur la place qu'elle occupait au sein du recueil sartrien ni de la mettre en rapport avec « La Chambre ». Quand celle-ci fait de son personnage, Pierre, une énigme, la première donne au contraire accès aux pensées de Lulu et de Rirette. D'une nouvelle à l'autre, on franchit cette fois – « les murs, ça se traverse », disait Pierre – l'espace intérieur de l'intime. De même, dans une étude littéraire portant sur plusieurs poèmes, le candidat doit pouvoir en dégager les spécificités et caractéristiques, mais aussi les faire dialoguer avec le reste du recueil.

L'entretien

Un dernier mot sur l'entretien, pour lequel il faut pouvoir se remobiliser : il s'agit encore, et pour la dernière fois, de rassembler toute son énergie pour ce volet final de l'épreuve. Le jury connaît la difficulté d'un tel exercice qui suit un long exposé, nul n'ignore qu'on en oublie parfois une partie de ce que l'on sait, mais il faut s'astreindre à jouer le jeu et entrer sans réserve dans la discussion. Le jury est évidemment sensible à cette faculté d'échange, ainsi qu'à la qualité de l'expression orale (on invite au passage à réviser les règles grammaticales régissant l'interrogation indirecte et à veiller aux liaisons...). Ses questions peuvent être ouvertes (interprétation d'un autre passage de l'œuvre, élargissement d'une réflexion) comme plus fermées (le jury se réserve le droit de revenir sur la définition d'une notion littéraire, ou d'en faire trouver une qui aurait été pertinente pour le sujet, d'interroger sur le contexte historique ou littéraire de l'œuvre, etc.). Il s'agit tantôt de questionner sur tel passage qui aurait pu être mis à contribution, tantôt de vérifier la maîtrise de l'œuvre. Les questions peuvent encore revenir sur l'une ou l'autre des interprétations proposées par le candidat ou la candidate ; ce n'est pas toujours pour l'invalider dans son intégralité, mais il faut être éventuellement prêt à déceler des objections et à y répondre, ou simplement à étayer la réflexion par d'autres arguments. Le jury évalue la capacité des candidats à revenir avec lucidité sur leurs propres analyses. L'entretien peut également être l'occasion de lancer une nouvelle piste, auquel cas il faut tâcher de s'emparer de l'idée et de la développer. L'essentiel consiste à ne pas subir l'entretien, sur la défensive, comme en un interrogatoire forcé, mais d'y jouer un rôle pleinement actif, d'en faire une discussion qui enrichisse les perspectives jusqu'alors abordées. Il s'agit, somme toute, de l'impression finale qui est laissée au jury et qui n'est en rien négligeable ; or on a pu observer des disparités marquées entre l'exposé et l'entretien (dans un sens comme dans l'autre). Il faut donc veiller à ne pas abdiquer avant la fin de l'épreuve ! Le jury n'a d'autre but que d'évaluer cette épreuve, aucune malveillance n'entache ses questions, nul ne doit se sentir opprimé, et il faut envisager cet entretien comme une manière de mettre en valeur ses savoirs. Et rappelons que si le jury en vient à déceler quelque faiblesse, que cela se traduise dans ses questions ou dans sa notation, celle-ci ne concerne que la prestation ponctuelle du candidat ou de la candidate, et non ses capacités intellectuelles, encore moins sa personne. Encore une fois, au moment de clore ce rapport, le jury souhaite insister sur l'importance de l'*actio* dans la prestation : être audible, être dynamique, vouloir emporter l'adhésion de son auditoire. Tout cela est essentiel, et un entraînement régulier en est la clé.

Rapport sur l'explication d'un texte français postérieur à 1500

établi par Sylvie Mounsi avec le concours de Yann Héloc

Le présent rapport s'inscrit dans la continuité des rapports rédigés les années passées. Leur lecture, à laquelle nous engageons fortement les futurs candidats, complètera utilement les remarques qui suivent. Il ne s'agit pas en effet ici de reprendre dans le détail ce qui a déjà été exprimé sur les attendus de l'épreuve mais de ré-insister sur des points qui ont fait défaut de manière sensible cette année. Pour une présentation plus précise des différentes parties de l'exercice de l'explication, on pourra notamment se reporter au rapport écrit par Yann Mortelette en 2019.

L'explication d'un texte de français moderne doit permettre au candidat de témoigner devant le jury de compétences et connaissances acquises lors de son parcours de formation et de son année de préparation du concours. Une explication réussie sait associer avec habileté ces compétences et connaissances afin de proposer une interprétation éclairée et approfondie du texte, et le candidat doit attester de sa capacité à la faire partager à des auditeurs, en l'occurrence les membres du jury. Celui-ci se réjouit d'avoir entendu cette année des prestations de grande qualité, voire d'excellente qualité, qui, sans épuiser le sens du texte ou se lancer dans le défi impossible de l'exhaustivité, ont fait montre d'une sensibilité littéraire et d'une attention portée à la singularité d'un texte envisagé dans le contexte de l'œuvre intégrale, tout en s'appuyant sur une rigueur d'analyse.

Le rapport se propose de rappeler certaines de ces compétences essentielles que l'exercice de l'explication sollicite et qui se sont avérées insuffisamment maîtrisées par différents candidats.

Expliquer un texte demande tout d'abord des compétences d'ordre technique et scientifique dont la méthodologie de l'exercice attend la mise en œuvre : le candidat doit faire la preuve de sa capacité à mettre en dialogue des choix d'écriture avec des effets de sens, à les commenter, à faire ressortir, à partir d'une étude précise de la lettre du texte, les lignes de force de ce dernier, son mouvement et sa cohérence internes. La délimitation des extraits est pensée avec soin par les membres du jury pour permettre aux candidats de déployer une analyse qui puisse précisément mettre en valeur une unité et harmonie du texte proposé – celles-ci pouvant être constituées de ruptures ou de continuités. La composition du texte, sa progression participent de cette harmonie que le candidat doit mettre en exergue dans son explication tout au long de celle-ci. Cette année encore, le jury constate que l'étude linéaire, très majoritairement choisie, constitue, dans le format imposé de l'épreuve, la modalité de présentation qui semble la plus aisée pour les candidats afin de mettre en valeur l'agencement de l'extrait et une interprétation d'ensemble. Une candidate a choisi, lors de sa prestation, d'adopter pour l'explication d'un sonnet de Du Bellay la méthode du commentaire composé, ce qui s'est révélé particulièrement dommageable pour rendre compte de l'organisation du poème et, par là-même, de ses enjeux de sens. Si la lecture d'un sonnet est tout autant verticale qu'horizontale, cette forme brève n'en est pas moins construite selon une habile architecture et progression qu'il s'agissait de rendre au cours de l'explication. Aussi pouvait-on légitimement interroger l'affirmation du premier sonnet des *Regrets* (« *j'écris à l'aventure* ») fort contredite par l'art consommé de la *dispositio* du poète. Comment rendre justice par exemple au sonnet 10, bâti notamment sur un mouvement interrogatif progressif, si ce n'est par une explication linéaire ?

Ce qui précède appelle plusieurs remarques complémentaires : l'étude est d'autant plus convaincante et riche qu'elle s'appuie sur des connaissances littéraires plurielles bien maîtrisées. Une explication de texte de qualité se nourrit de commentaires qui consistent certes en la mise en lumière de figures de style particulièrement intéressantes dans l'extrait à expliquer, mais aussi en celle d'autres choix stylistiques remarquables dans l'écriture du texte. L'analyse des choix linguistiques (faits grammaticaux, syntaxiques, lexicaux, modalités d'énonciation...) fait l'objet d'une attention souvent insuffisante de la part des candidats. Trop peu d'entre eux mettent par exemple en relation le sujet de la question de grammaire avec le contenu de l'extrait à expliquer. Pourtant, plusieurs prestations de cette année ont montré à quel point cette mise en correspondance, authentiquement conduite, pouvait être fructueuse pour l'étude littéraire de l'extrait. Ajoutons que c'est sur l'ensemble du texte que doit être menée cette lecture attentive et détaillée. Différentes prestations ont en effet manifesté un essoufflement au cours de l'explication, une vigilance progressivement moindre à l'écriture du texte dans sa seconde moitié, ou dans une de ses parties. La gestion du temps de préparation, le jour de l'épreuve, constitue sur ce point un facteur important de réussite, en complément des connaissances acquises que le candidat sait mettre de façon pertinente au service de son analyse.

La capacité du candidat à construire une interprétation suffisamment aboutie de l'extrait qui lui est soumis est une autre des compétences essentielles sollicitées par l'exercice de l'explication. Le jury regrette en effet qu'une part significative des candidats en reste à une approche seulement descriptive du texte. Restituer des enjeux littéraires majeurs du passage, les fédérer en une lecture avisée qui les organise, qui propose un parcours d'analyse et l'élaboration d'une interprétation est une démarche que le candidat doit investir. Le format de l'épreuve ne permet évidemment pas de vivre pleinement l'expérience que relate Pierre Judet de La Combe dans « 'La Prairie des mots est grande à l'infini. 'Qu'est-ce que lire ? » :

« *J'ai eu la chance inouïe de pouvoir faire de la lecture mon métier [...]. Non pas seulement la 'lecture de près', le 'close reading', qui est le moins que l'on puisse attendre d'un philologue, mais une lecture qui se voulait insistante, exigeante vis-à-vis de soi, de l'interprète. Ne pas lâcher prise tant qu'on n'a pas découvert ce qu'un poème dans le détail de ses mots et même de ses syllabes fait du langage, de l'histoire, de sa tradition, en un mot comment il se constitue, s'il y arrive, comme une individualité qui oblige à revoir, à changer les outils et les concepts qui fondent et encadrent la lecture*³¹ ».

Malgré tout, l'exercice de l'explication doit témoigner de la capacité du candidat à défendre une lecture qui dépasse le simple constat et qui s'efforce de mettre en valeur l'« individualité » du texte proposé. Cette « individualité » s'inscrit elle-même dans le contexte d'une œuvre intégrale, dont on ne peut pas faire l'économie de réfléchir à l'originalité dans un contexte de création donné et dans la tradition littéraire qui l'accompagne. Ainsi, cette année, l'explication des poèmes de Du Bellay a très souvent manqué de pertinence et d'ampleur, les candidats en restant à des considérations principalement biographiques sans questionner suffisamment la singularité du projet du poète, qui se joue notamment d'un art de la *varietas*, ni la réalité de la rupture esthétique – ou des ruptures esthétiques – que donnaient à lire les recueils au programme. Le référent d'un « je » constamment présent dans l'œuvre a été insuffisamment interrogé – plusieurs candidats avançant certes la notion de « *persona* poétique », mais ne l'exploitant pas réellement pour éclairer le sens des poèmes. *Les Regrets* affichent un style plus pauvre, plus humble, moins assuré que celui des *Antiquités de Rome*, dans ce qui constitue surtout un « jeu de la sincérité », ce que révèle d'ailleurs l'aveu du sonnet 142 : « *L'artifice caché, c'est le vrai artifice* ». L'exil permet à Du Bellay d'être un nouvel Ovide, et donc écrire, c'est gémir. Mais que dire de cette « *pauvre maison* » évoquée dans le célèbre sonnet 31 des *Regrets* ? Le poète avait vécu dans le confortable château de la Turmelière...le misérabilisme est ici assimilé à un héroïsme qu'il convient de nuancer, décrypter.

La réflexion sur l'originalité de l'œuvre, dont est extrait le texte à expliquer, peut difficilement se conduire sur le temps de préparation limité qui précède immédiatement le passage devant le jury, il relève du travail de préparation long en amont des épreuves. Prenant appui sur cette préparation et réflexion qui précèdent le jour de l'épreuve, sur sa connaissance de l'œuvre, le candidat peut ainsi construire plus aisément une interprétation du texte efficace. Jean-Claude Bonnet, louant le travail critique de Jean Starobinski, écrit :

« *L'interprétation ne donne jamais l'impression d'un abus car elle se fonde sur la logique incontestable du texte*³² ».

Nous inspirant de ce propos, nous pouvons dire que, dans le cadre de l'exercice de l'explication au concours, « l'interprétation ne donne jamais l'impression d'un abus » si « elle se fonde sur la logique » du texte que le candidat aura pris soin d'étudier et de questionner.

Le jury fait le constat que la mise en perspective de l'extrait à expliquer avec l'ensemble de l'œuvre reste cette année encore lacunaire dans de nombreuses prestations, ce qui a conduit à des analyses décalées, voire erronées de certains textes. La prise en compte du caractère sublime du personnage de Julie dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, personnage relevant des « belles âmes », aurait ainsi permis, par exemple, à des candidats de donner plus d'assise à leur explication et d'éviter des interprétations que la lecture du reste de l'œuvre ne peut pas justifier. Inversement, il ne saurait être question de faire du texte à expliquer un prétexte pour lui appliquer de force des analyses toutes faites, biaisées, qui peuvent peut-être convenir à d'autres passages de l'œuvre, mais pas à celui qui est donné au candidat. Une prestation sur un extrait d'une nouvelle de Sartre s'est ainsi perdue dans différentes considérations psychanalytiques et autres considérations de nature philosophique qui ont considérablement obscurci l'étude et n'ont pas permis de faire ressortir une interprétation cohérente.

³¹ Pierre Judet de La Combe, Colloque de la Maison des écrivains et de la littérature à la Sorbonne, *Relisant en écrivant. Transmission, histoire littéraire, art de lire*, 16 Janvier 2020. Propos cité sur le site *Odysseum* (<https://eduscol.education.fr/odysseum/la-prairie-des-mots-est-grande-linfini-quest-ce-que-lire>)

³² Jean-Claude Bonnet, « Hommage à Jean Starobinski : 'À l'écoute de Diderot ' », texte publié pour la première fois dans la revue *Critique* [n°687-688, Jean Starobinski], 2004, repris dans *Diderot, Promenades dans l'œuvre*, Paris, Librairie Générale Française (Le livre de Poche), édition revue et augmentée, 2012, p. 400.

Il est important que soit interrogée par le candidat la place de l'extrait à expliquer dans ce qui l'entoure dans l'immédiat de l'œuvre et plus largement dans sa composition d'ensemble. La prestation sera d'autant meilleure que le candidat aura pris le temps en amont du jour du passage de développer une lecture approfondie de l'œuvre au programme, d'avoir réfléchi aux questions et thématiques littéraires qui la parcourent, aux intentions autoriales qu'il aura pu appréhender par ses propres démarches de lecture et compléter par celles de critiques. Toutefois, tout extrait textuel ayant ses propres singularités d'écriture à l'intérieur d'une même œuvre, le candidat doit se rendre sensible, lors du temps de préparation le jour de l'épreuve, à la lecture de l'extrait précis qui lui est proposé, être en capacité d'en construire de manière authentique une interprétation qui rende compte de ses enjeux majeurs. Nous reprenons l'exemple de *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, la sublimation des sentiments présente dans le roman ne peut occulter l'érotisme de certains passages, érotisme que des candidats ont eu des difficultés à appréhender. Le candidat doit faire montre devant le jury de sa capacité à développer une lecture attentive au texte, à en mettre en valeur les subtilités. Le jury a ainsi entendu avec un grand plaisir des prestations où s'est exprimée une réception particulière du texte, avec des choix personnels d'interprétation étayés par des observations complémentaires et minutieuses, en cohérence avec le contenu du reste de l'œuvre. Quelques renvois à d'autres passages de l'œuvre, la référence à d'autres auteurs sont les bienvenus lors de l'explication dans la mesure où ils n'empêchent pas bien entendu le candidat de développer une analyse suffisamment approfondie de l'extrait lui-même. Un candidat a ainsi proposé au jury un rapprochement séduisant, rapidement et efficacement mené, entre la nouvelle « Erostrate » de Sartre et *Une ténébreuse affaire* de Balzac, lors du commentaire d'une expression présente dans l'extrait à expliquer. Cette faculté à faire dialoguer les textes, à faire entrer en résonance des motifs littéraires, voire des expressions empruntées à des œuvres différentes ou à d'autres passages de l'œuvre au programme, est valorisée. L'on pouvait ainsi avec profit aborder le très bref conte *Les Fées* de Perrault à la lumière de celui de sa nièce *Les Enchantements de l'éloquence* sur le même sujet, ce qui en éclairait la portée symbolique, mais aussi la singularité. En outre, pour ce même conte, le pluriel du titre d'un récit ne présentant pourtant qu'une seule fée devait faire l'objet a minima d'un questionnement. Enfin une connaissance élémentaire du contexte idéologique (querelle des Anciens contre les Modernes, affirmation des valeurs chrétiennes) pouvait ici être mobilisée. Le jury invite les candidats, comme il a été déjà dit dans de précédents rapports, à bien s'emparer de l'ensemble du temps qui est à leur disposition pour leur présentation. Nombre de prestations se situent en deçà des trente minutes (parfois traitement de la question de grammaire compris), ce qui ne peut que nuire à la densité de l'étude proposée.

L'autre champ important qu'évalue le jury a trait aux compétences orales du candidat : ceci renvoie certes à la qualité de l'expression, mais aussi à la capacité à communiquer, et plus précisément dans le cadre de l'épreuve de l'explication de texte, à celle de faire partager une analyse du texte. Dépasser une lecture première est un attendu de l'épreuve – ainsi qu'il a déjà été exprimé – mais il s'agit aussi, au-delà, de déployer une étude qui sache souligner avec dynamisme les lignes de force de l'extrait, son mouvement d'ensemble, ses éventuelles tensions, ses implicites. « Faire vivre » le texte, grâce à la réception qui peut en être faite, est un aspect décisif de l'exercice de l'explication. Le concours externe de l'agrégation de Lettres classiques ouvre au métier de professeur qui a, entre autres, la belle mission de communiquer à des élèves ou étudiants le plaisir de lire et le goût des textes. Dans cette perspective, on ne saurait trop ré-insister sur l'attention que le candidat doit porter à la lecture de l'extrait. Correcte dans la lecture des vers et de la prose, elle se doit aussi d'être expressive afin de préparer l'auditoire (le jury) au développement de l'analyse interprétative. La proposition d'une problématique ou d'un projet de lecture participe aussi de cette visée de communication. Elle permet certes d'évaluer la capacité du candidat à organiser son propos, à le structurer et à faire progresser la réflexion, mais elle constitue aussi une sorte de « fil d'Ariane » nécessaire pour les auditeurs. Or, la problématique ne joue pas son rôle lorsque son énoncé est trop vague ou lorsqu'elle juxtapose différents éléments, artificiellement coordonnés ou subordonnés. Dans différentes prestations, l'énoncé de la problématique a manqué son objet et a donné le sentiment au jury que le candidat s'acquittait d'une exigence seulement formelle, qu'il n'en percevait pas la portée communicative ni argumentative pourtant essentielle. La clarté de la conduite de l'analyse, en rapport avec la problématique définie à laquelle l'explication doit progressivement chercher à répondre, est un critère fort de l'évaluation. Le candidat se doit d'être vigilant sur ce point, tout comme à la qualité de son expression, notamment lorsqu'il marque les différentes étapes de son analyse. On peut en effet attendre d'un candidat au concours qu'il s'appuie sur la variété offerte par le lexique pour souligner avec soin les articulations dans son propos.

L'explication de texte et l'exposé de grammaire, dont l'ordre de présentation est laissé au choix du candidat, sont suivis d'un entretien. Pour la partie grammaticale de l'épreuve, nous renvoyons d'ailleurs les candidates et candidats au rapport de l'an dernier extrêmement détaillé et complet et qui vaut totalement pour cette année. L'entretien revient et sur la première partie de l'épreuve et sur la seconde. Durant l'entretien, le jury s'attache de manière constante à accompagner le candidat dans une lecture complémentaire du texte à expliquer. Le dialogue est ouvert et vise à permettre au candidat de reprendre certains points de son analyse, afin de les prolonger ou d'y apporter d'éventuelles nuances ou amendements. Le jury peut également choisir d'élargir avec le candidat la réflexion, par exemple au reste de l'œuvre ou à son contexte de création, et d'explorer ainsi de nouvelles pistes de réflexion sur le texte. Nous souhaitons insister à nouveau sur la recommandation faite dans le rapport de l'année passée : c'est en toute confiance que le candidat doit aborder cette dernière partie de l'épreuve.

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

établi par Stéphanie Le-Briz avec la collaboration de Philippe Maupeu

Dans leur grande majorité, les candidat(e)s se conforment aux recommandations répétées de rapport en rapport concernant le déroulement de l'épreuve³³, et c'est une bonne chose : un relevé de motifs narratifs ne saurait se substituer à l'explication littéraire fine du texte proposé. Répétons-le donc, on attend des futur(e)s agrégé(e)s de Lettres qu'ils prouvent leur aptitude à pratiquer et à enseigner l'explication *littéraire* d'un texte. En conséquence, leur proposition doit être sous-tendue par une interrogation d'ordre poétique, nourrie par des analyses serrées du texte, et close par un bilan permettant de répondre à la question initialement posée – les analyses successives pouvant bien sûr conduire à approfondir la question liminaire. C'est pourquoi il est généralement bienvenu d'introduire l'explication par une situation et une caractérisation du passage (ou du poème dans un recueil), avant de procéder à sa lecture et à sa traduction cursive, pour ensuite indiquer la question littéraire posée par l'extrait dont on a indiqué les teneur, fonction et forme avant la lecture. À ce moment de la présentation puis pendant les analyses linéaires, les candidat(e)s doivent éviter les questions générales pour véritablement rendre compte de l'extrait soumis à leur analyse. En l'occurrence, tous les passages de *La Mort du roi Arthur* ne recélaient pas de l'ironie tragique, n'étaient pas nécessairement sombres, et n'annonçaient pas systématiquement « la chute du monde arthurien ».

Les propositions les mieux notées prouvaient toute l'attention accordée au passage commenté et à son inscription *particulière* dans l'œuvre. La situation du passage et sa caractérisation, qui doivent participer à la formulation de la question littéraire qu'il soulève, ne sauraient donc se limiter à un résumé de la diégèse, même si on attend des candidats que celle-ci soit parfaitement connue. Ces éléments de l'introduction doivent être exposés clairement mais sans simplisme ; il n'est pas interdit de se fonder sur la présence (exceptionnelle ou au contraire attendue) de telle figure de style pour caractériser le passage : l'élaboration de la question littéraire soulevée par le passage n'en est que plus convaincante. Le jury a parfois déploré que, sous prétexte peut-être que *La Mort du roi Arthur* offre une prose au lexique limité, il ne soit pas question de ses choix poétiques : les études de langue et spécialement de stylistique doivent être connues des candidat(e)s, ne serait-ce que par leurs titres qui pointent vers d'intéressantes pistes d'analyse textuelle. Quant à la question littéraire dont le / la candidat(e) souhaite rendre compte, elle sera d'autant plus appréciée qu'elle permettra en effet d'éclairer les spécificités du passage, sa coloration propre, sa dynamique. Que cette invitation à produire une lecture personnelle et argumentée du passage ne conduise toutefois pas à l'énoncé d'une problématique alambiquée, dictée deux ou trois fois par le / la candidat(e) tant sa formulation est contournée : si la situation et la caractérisation du passage ont bien joué leur rôle, la problématique s'imposera certainement.

Les évidences méritant parfois d'être répétées, il est indispensable que les candidats s'entraînent régulièrement à lire à voix haute l'œuvre médiévale au programme. Si elle est évidemment appréciée en ce qu'elle prouve une appropriation de la langue du texte, la prononciation restituée n'est pas indispensable. En revanche, un niveau minimal de connaissance des graphies *-ax*, *-ex*, *-ox* est attendu de candidats de Lettres Classiques (la graphie *-x* permettant d'abrégier les finales *-us* dans les manuscrits en latin, et valant par conséquent *-us* aussi en ancien ou moyen français, de sorte que *tex* doit être lu *teus*, cas sujet singulier ou cas régime pluriel de *tel*, que *fox* doit être lu *fous*, CSS ou CRP de *fol*, etc. : c'est le sens même des mots qui est alors en jeu) ; pour le digraphe *-oi-*, on se tiendra tout au long de la lecture et des citations au choix fait d'en donner une prononciation restituée ou moderne (la seconde option risquant de ne pas convenir pour les textes versifiés, ou la rime avec *-ai* ou *-é* serait compromise). Une bonne lecture du passage suppose en outre d'avoir compris la syntaxe de chaque phrase, et l'on ne saurait trop recommander aux candidats de préparer au fil de l'année leur propre traduction de l'œuvre médiévale au programme, en s'aidant au besoin de la traduction élue pour le concours et d'autres disponibles mais en les considérant comme de simples béquilles et en les lisant avec le regard critique de qui cherche à comprendre leurs choix, qui peuvent être heureux mais qui peuvent aussi être amendés.

De même qu'une bonne lecture dispose favorablement le jury à écouter l'explication littéraire, une traduction exempte de contresens et élégante suggère une sensibilité à la poétique du texte et à l'histoire de la langue, autant de qualités exigibles des futur(e)s agrégé(e)s de Lettres. Pour les candidats et candidates qui

³³ Nous renvoyons aux rapports précédents, de 2020 et 2021, pour ce qui concerne le déroulement de l'épreuve et le temps imparti à chaque étape – préparation, lecture, traduction, explication, entretien.

rencontreraient l'ancien français ou le moyen français depuis peu au moment de préparer l'agrégation, on conseillera de commencer par les manuels les plus simples, explicitement destinés à faciliter l'abord autonome des textes médiévaux : Claude Thomasset et Karin Ueltschi, *Pour lire l'ancien français*, Paris, Nathan, 1993 ; Joëlle Ducos, Olivier Soutet, Jean-René Valette, *Le Français médiéval par les textes. Anthologie commentée*, Paris, Champion, 2016 ; après quoi les études de syntaxe pourront être consultées avec profit, spécialement celles qui présentent un index détaillé : Philippe Ménard, *Syntaxe de l'ancien français*, Bordeaux, Bière, 1994 (4^e éd. augm.) ; Robert Martin et Marc Wilmet, *Syntaxe du moyen français*, Bordeaux, Bière, 1980. On préférera à tout autre – pour leur mise à jour récente voire constante, pour leurs renvois à d'autres bases lexicales ou dictionnaires numérisés, et pour leur accessibilité – les dictionnaires en ligne de l'Atilf. Et si l'on ne se souvient pas de tout ce que l'on a appris au moment de traduire le passage à expliquer, on gagnera à mobiliser ses connaissances de latiniste... en se gardant néanmoins des familiarités trompeuses (« se m'aïst Diex » a par exemple été traduit par ... « Si Dieu me *parle* »... en raison d'une confusion entre le présent de l'indicatif du latin *ait* et le subjonctif présent du verbe *aidier* en AF). Le jury a été surpris de constater l'ignorance de certains mots ou tours syntaxiques qui se rencontrent dans nombre d'œuvres médiévales : *nef* ; *tref* ; *ains / ainçois* ; *ne... se... non*. *Cors* (« corps » ou « personne », selon les occurrences) a trop souvent été confondu avec *cuer* (« cœur »). En l'occurrence il convenait aussi de se familiariser avec la graphie médiévale des nombres (volontiers hyperboliques dans les récits guerriers, comme l'a par exemple montré Bernard Guenée) et de lire 400 le chiffre graphié *iiii^c*.

L'épreuve, rappelons-le, ne s'achève pas avec la fin de l'explication : l'échange qui s'ensuit avec le jury est essentiel. Lorsque les candidats sont invités à revenir sur une proposition de traduction, ce n'est pas forcément pour l'invalider mais pour y réfléchir à nouveaux frais. Il ne faut donc pas hésiter à expliciter le raisonnement qui a conduit à faire cette proposition, ni à formuler d'autres hypothèses. Si le jury vient à fournir un indice, il est assurément temps de raisonner à partir de celui-ci et de formuler au moins une autre proposition argumentée. De même l'entretien sur l'approche littéraire du texte doit-il être considéré comme une possibilité d'approfondir sa lecture, et non de la ressasser. Le jury est ouvert à toutes les hypothèses herméneutiques, pour peu qu'elles soient étayées et argumentées. Un candidat a ainsi soutenu dans son explication qu'Arthur, au moment de sa mort, prenait une dimension christique, et que le geste final du jet de l'épée dans le lac par Girflet rejoignait... celui de l'abandon de l'anneau dans le *Seigneur des anneaux* de Tolkien... La seconde proposition manifestait une incompréhension de la nature du pouvoir par élection et délégation dans le roman arthurien, et la première était rien moins que contestable : on eût attendu quoi qu'il en soit que le candidat, lors de l'échange, défende ces hypothèses ; au lieu de quoi celui-ci, battant en retraite, a paru rejouer un fameux sketch des *Monty Python* – un savant qui prétend avec aplomb être l'auteur des pièces de Shakespeare ne trouve rien à répondre à la première question du journaliste qui lui oppose ingénument que celles-ci ont quatre cents ans : manifestement, il ne l'avait pas anticipée...

À l'indispensable maîtrise de la chronologie du récit (dans le cas de *La Mort du roi Arthur*), s'ajoute la nécessité de s'interroger sur les termes repris à la littérature critique. Le jury a parfois déploré de recevoir des réponses très floues à ses demandes de définition de termes tels que *auteur / narrateur*, *ironie*, *tragique*, *surplomb*, etc. Certaines notions propres à l'univers médiéval ont paru également mal maîtrisées – duel judiciaire, conseil, courtoisie, *fin'amor*... Ces remarques n'ont pour but que d'attirer l'attention des futurs candidats sur les écueils à éviter, et sur les gains à retirer d'une préparation régulière et assidue du texte médiéval, de sa lecture à voix haute, de sa traduction et de son analyse : les remarquables exposés auxquels le jury a maintes fois assisté, salués par d'excellentes notes, prouvent que le jeu de la familiarisation patiente avec l'œuvre médiévale, surtout quand elle est aussi puissante et féconde pour l'imaginaire que *La Mort le roi Artu*, en vaut décidément la peine.

RAPPORT SUR L'EXPLICATION D'UN TEXTE LATIN

établi par J.-B. Clérigues, A. Foucher, L. Humblet, C. Urlacher et B. Bureau

Dans le précédent rapport (session 2021), nous avons repris point par point le déroulement de l'épreuve d'explication latine hors programme et sur programme. Nous invitons donc les candidats à se reporter aux conseils que nous donnions alors pour le bon déroulement de l'épreuve, et centrerons notre propos de cette année sur les nouveaux auteurs au programme, Catulle et Tite-Live, en donnant, nous l'espérons, aux candidats quelques pistes à suivre et écueils à éviter dans l'explication.

Plus encore que l'an dernier, nous avons malheureusement à déplorer, tant sur programme que hors programme, un trop grand nombre de prestations absolument indignes, qui témoignent non seulement d'une absence de lecture même superficielle du programme, mais encore d'une méconnaissance, inacceptable à ce niveau, de la langue latine. Des confusions morphologiques et syntaxiques relevant de l'apprentissage fondamental de la grammaire latine ne peuvent, rappelons-le, être tolérées : ainsi il n'est pas acceptable que, pour traduire *ne* suivi du subjonctif, un candidat à l'agrégation hésite entre une valeur finale et une valeur consécutive (impossible, puisqu'on dit alors *ut non*). De même, des confusions morphologiques comme *habitus* pris pour le participe de *habeo* alors qu'il a pour complément (du nom) *orantis Christiani* (transformé pour l'occasion en complément d'agent) relèvent d'une ignorance grammaticale lourde de conséquences sur la note finale. Rappelons-le clairement : dans l'épreuve sur programme, la traduction du texte doit être une simple formalité qui permet de vérifier la compréhension du passage par le candidat. Toute faute grave est donc sanctionnée avec la plus grande sévérité (ce qui explique les notes parfois extrêmement basses). Il est donc absolument essentiel que les candidats aient préparé en amont, et tout au long de l'année, avec soin et précision leur traduction des textes au programme, car trop souvent nous avons eu l'impression que la traduction des œuvres au programme avait été improvisée et que, pour ce qui est de la traduction, le candidat ou la candidate se retrouvaient dans la même situation que lors de l'épreuve hors programme. S'il existe deux épreuves distinctes dans notre concours (sur programme et hors programme), c'est bien pour nous permettre de vérifier chez les candidats deux compétences différentes : dans l'épreuve hors-programme, savoir d'abord traduire un texte inconnu puis avoir la matière pour un commentaire simple, dans l'épreuve sur programme, connaître à fond un texte, ses enjeux et ses codes, et pouvoir développer un commentaire précis, argumenté, utilisant toute la connaissance que l'on a de l'œuvre, dont on domine évidemment parfaitement la traduction. Le nombre assez limité de très bonnes ou bonnes prestations orales en latin cette année constitue un signe inquiétant et nous conduit à mettre en garde les candidats contre une insuffisante préparation dont les conséquences peuvent être catastrophiques.

Avant d'en venir aux auteurs sur programme, dressons une liste rapide des auteurs proposés en explication hors programme dont on verra immédiatement qu'elle ne sort guère des « classiques » tels que par exemple le candidat peut les trouver dans les célèbres *Lettres latines* de Morisset et Thévenot qui, malgré leur âge, devraient encore figurer dans la bibliothèque des futurs agrégés. Ont été proposés pour les poètes des textes de Lucrèce, Properce, Tibulle, Horace, Ovide, Martial et Juvénal, ainsi que des extraits de tragédies de Sénèque, et pour les prosateurs Cicéron, Sénèque, Pétrone, Quintilien, Tacite, Suétone et Tertullien. Les futurs candidats peuvent donc être rassurés par cette liste qui recoupe en partie et complète celle des auteurs donnés l'an dernier : le jury ne donne pas des textes rares ou peu connus, et, de fait, aucun des textes proposés (accompagnés, précisons-le, d'un paratexte contextuel chaque fois que jugé nécessaire) ne devait paraître déroutant ou étranger à la culture latine normale d'un candidat à l'agrégation. Cela n'a rendu que plus dommage l'ignorance constatée plus d'une fois du contenu de la doctrine épicurienne par exemple, des codes de l'élégie érotique romaine (malgré Catulle !), de l'existence d'un culte impérial, ou encore du sens d'un mot comme *mathematicus* (qui ne veut pas dire « mathématicien »), et autres incongruités qui nous invitent à conseiller encore et encore la lecture d'une littérature latine, voire simplement des *Lettres latines* citées plus haut. Enfin, même si hors programme nous n'attendons évidemment pas la même connaissance fine et précise des œuvres, mais bien uniquement une lecture attentive du texte proposé (les connaissances sur l'œuvre étant un bonus), cela ne saurait dispenser d'une véritable problématique et non d'une vague assertion précédée de « comment » ou de « en quoi » (que

nous souhaiterions voir disparaître d'ailleurs) : il faut se demander quels problèmes particuliers pose ce texte précis, sur le plan du genre, de la forme, du contexte etc. et non émettre quelque vague généralité (« en quoi ce texte est-il pathétique ? ») qui finalement n'aboutit à rien (car si le texte est « pathétique », il l'est pour une raison que le jury aimerait bien connaître).

Signalons au passage que s'il est tout à fait admis de proposer une prononciation « restituée » du latin et non la prononciation universitaire généralement pratiquée, cela ne doit pas conduire à des absurdités comme par exemple l'élimination de toutes les finales de mot (et non les seules finales en voyelles ou -m) devant une voyelle initiale dans le mot suivant. On profitera d'ailleurs de cette remarque pour féliciter les candidats (dont la prestation a été valorisée) qui ont su proposer une lecture correcte, expressive et qui montrait à l'évidence qu'ils comprenaient ce qu'ils lisaient. Pour de futurs professeurs qui liront devant leurs classes, cela n'est pas anodin.

Venons-en maintenant aux deux nouveaux auteurs proposés aux candidats cette année, Catulle et le livre 5 de Tite-Live.

Catulle

Précisons d'emblée une particularité : les poèmes courts (parties 1 et 3 du recueil) peuvent donner lieu à des explications de texte : ils font alors l'objet d'un regroupement thématique et/ou métrique. Le jury recommande vivement aux candidats tombant sur un groupe de poèmes courts d'en proposer une étude par axes thématiques, plutôt qu'une étude linéaire. De même, savoir se repérer dans les poèmes longs permet de s'interroger sur la fonction de l'extrait qui en est tiré. S'agissant d'un recueil complet, les candidats doivent être capables de resituer les poèmes dans le recueil et de faire des liens entre les compositions apparentées (tout particulièrement si elles font partie d'un même cycle, mais aussi si elles relèvent d'un même sous-genre, comme le poème d'invitation p. ex.). Concernant le texte lui-même, la moindre des choses que l'on puisse attendre d'un candidat est qu'il ait conscience que Catulle est un poète qui écrit donc en vers (et non en « lignes »), et qui choisit ses mètres avec soin. Il n'est pas du tout question de demander au candidat de savoir toutes les subtilités de la métrique de Catulle, mais simplement d'avoir travaillé en amont avec le *conspectus metrorum* pour déterminer de quel type de mètre il s'agit (hexamètres, distiques, vers lyriques) et d'en tirer quelques conséquences utiles à l'explication du passage. Evidemment toute analyse s'appuyant sur la métrique est la bienvenue et elle est souvent indispensable à la bonne analyse du texte. Nous ne pouvons donc qu'exhorter les agrégatives et agrégatifs à se pencher attentivement sur cet aspect de l'œuvre. Concernant la traduction, ne montrons pas de pudibonderie (Catulle en serait sans doute fort amusé... ou irrité), comme c'est le cas dans la traduction de G. Lafaye parue dans la collection de la CUF. Les candidats gagneraient donc à consulter la traduction de Thierry Barbaud parue en 2017 aux Belles Lettres dans la collection « Commentario ». S'agissant d'un texte largement lu, relu et étudié pendant l'année, on attend des candidats qu'ils connaissent bien l'œuvre, ses personnages, ses modèles génériques, etc. Par exemple, il est difficile d'apprécier la saveur des attaques dirigées contre Mamurra si l'on ignore qu'il s'agissait du *praefectus fabrum* de César. Ce type de lacune est d'autant plus regrettable que cet ennemi de Catulle est mentionné à plusieurs reprises dans ses *carmina*, en relation avec d'autres figures historiques importantes (César, Pompée). De même, on attendait par exemple qu'à propos du *carm.* 4 soit posée la question des modèles génériques, en particulier le détournement de l'épigramme dédicatoire.

Tite-Live

Les remarques faites ci-dessus pour Catulle sur la connaissance fine de l'ensemble du livre au programme, la capacité à y replacer correctement son texte, et le souci du contexte s'appliquent évidemment parfaitement également à Tite-Live, mais l'historien demande que l'on mette l'accent sur plusieurs points essentiels pour assurer un commentaire correct de son œuvre. Il faut évidemment une bonne connaissance du contexte historique et politique, et ignorer ces éléments est se mettre en grand danger. Les candidats et candidates doivent notamment être au point sur le fonctionnement des institutions durant la période traitée et éviter des ignorances totalement inacceptables comme ce qu'est une magistrature curule. Ce sont des éléments institutionnels qui sont vus dans les classes du second degré et qu'un futur professeur n'a pas le droit d'ignorer. Sur le plan de la lecture même du texte, il ne faut pas être les dupes du travail de reconstitution historique fait

par Tite-Live, avec parfois des anachronismes (qui sont évidemment à commenter) : montrer la stratégie de reconstruction utilisée par l'historien peut être un bon moyen d'appréhender son texte. Les discours par exemple (tous évidemment reconstruits) doivent faire l'objet d'une analyse rhétorique, soulignant ici encore la stratégie mise en œuvre par l'historien dans le contexte d'insertion du discours. Cette attention au « moment » du texte et à sa singularité permettra sans doute d'éviter des généralisations hâtives et évidemment absurdes comme de croire que Tite-Live présente toujours des Gaulois impies et brutaux ou que Camille n'apparaît que comme une figure idéalisée. Tout cela est évidemment faux et témoigne d'une sorte de discours plaqué sur le texte qui en masque la richesse. Enfin, et nous touchons là à ce que nous disions plus haut de la traduction, les phrases complexes, nombreuses chez Tite-Live, doivent être bien construites et traduites de manière précise, pour que le jury (qui représente ici de futurs élèves) ne soit pas complètement perdu dans la traduction au bout de quelques propositions, mais puisse « voir » se dérouler la phrase livienne et saisir sa cohérence.

Souhaitons que ces quelques remarques permettent de « redresser la barre » pour l'an prochain, car il est évident que le jury regrette de devoir donner des notes très basses, alors qu'il se réjouit (et il a pu le faire également cette année, bien que plus rarement que les années passées) de prestations remarquables de précision et d'intelligence, qui savent aller à l'essentiel et le présenter avec clarté ; pour ces candidats et candidates, que nous souhaitons les plus nombreux possible, la récompense de leur travail par une note excellente est largement méritée et le jury n'hésite jamais à l'accorder.

RAPPORT SUR L'EXPLICATION D'UN TEXTE GREC

établi par Richard FAURE

Remarques générales

Cette année, sur programme, les candidats ont été interrogés sur les *Olympiques* de Pindare (hormis les *Olympiques* IV, V, VIII, XII), les *Perses* d'Eschyle, les livres II et III de la *République* de Platon et le *Panathénaïque* d'Isocrate. Le texte est donné sans introduction ni titre. Ce sont les candidats qui doivent prendre en charge la situation du passage. Il est attendu une excellente connaissance des œuvres, indispensable pour pouvoir faire des références et des rapprochements internes, mettre en lumière les enjeux du texte choisi à l'aide des enjeux du contexte large, mais aussi traduire, y compris les passages syntaxiquement difficiles. Isocrate a particulièrement fait les frais cette année de l'impréparation de certains candidats. Ainsi, plusieurs ont situé la date d'écriture du *Panathénaïque* au V^e siècle. D'autres ont pris le discours du disciple d'Isocrate pour le discours du maître.

En hors programme, les textes proposés ont été variés en genre et en période : Homère, Hymnes homériques, théâtre classique, orateurs attiques, mais aussi auteurs plus tardifs (Plutarque, Aelius Aristide, Dion Cassius, Chariton, l'empereur Julien), pour ne citer que quelques exemples. Rappelons qu'en hors programme, les textes font 25 à 30 lignes (la référence est la Collection des Universités de France). L'œuvre n'est pas donnée dans son entier. Le texte est en revanche accompagné d'un titre explicatif et éventuellement d'un chapeau qui permettent aux candidats de contextualiser le passage. Il est néanmoins attendu des candidats une certaine culture générale sur l'Antiquité grecque et des repères qui permettront d'éclairer les allusions du texte et de problématiser le commentaire. Ainsi une connaissance précise des institutions de l'Athènes classiques (l'Ἐκκλησία, la Βουλή et l'Ἡλιεία ne sont pas interchangeables) ou une connaissance de l'action des poèmes homériques sont des prérequis. Nous conseillons aux candidats de lire de façon très attentive une histoire de l'Antiquité grecque et romaine, et une histoire de la littérature grecque, pour parer à de grosses lacunes (par exemple, la Guerre du Péloponnèse est très mal connue).

Déroulé de l'épreuve

Le temps de préparation est de deux heures. Des ouvrages de référence sont disponibles dans la salle de préparation pour compléter ou renforcer les connaissances des candidats. Ces derniers disposent également d'un dictionnaire, mais la connaissance large du vocabulaire grec de base permet une économie de temps non négligeable et précieuse pour la préparation du commentaire. Nous conseillons aux candidats de mémoriser le vocabulaire des œuvres au programme pendant l'année de préparation.

L'exposé du candidat ne dépassera pas 35 minutes et se divisera en quatre parties.

Les quelques mots d'ouverture visent à situer le passage ou à le contextualiser. En revanche, on évitera de se lancer dans un premier commentaire, poser longuement une problématique, faire le plan du texte.

Vient ensuite le temps de la lecture. Vivante et expressive, elle constituera une sorte d'analyse préliminaire du texte. Rappelons que certains textes sont en vers, qui comportent des césures et un rythme. Une mauvaise lecture donne parfois l'impression que les candidats n'ont pas avec la langue grecque la familiarité qu'on peut attendre d'un futur agrégé. On prendra notamment bien soin de lire les mots postpositifs avec le terme qui les précède (malgré leur fréquence, τε et δέ sont en particulier très souvent mal lus).

Après la lecture, on n'omettra pas de traduire. 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. Celle-ci sera élégante. Une traduction trop littérale peut confiner au non-sens. Il est parfois impossible de rendre parfaitement le texte grec. Les candidats feront donc des choix, qui pourront donner lieu à interprétation au moment du commentaire. Enfin, on veillera bien à traduire tous les mots. Le jury a noté beaucoup d'omissions dans les traductions de cette année. On ne rappellera jamais assez que la pratique quotidienne du grec et des œuvres au programme pendant l'année de préparation donne une connivence avec la langue et permet de développer des automatismes. Ainsi on ne découvrira pas le jour de l'épreuve les sens non coordonnants de οὐδέ ('ne pas même, ne pas non plus') ou la morphologie des impératifs aoristes ou des verbes contractes, trop souvent pris pour des imparfaits sans augment, avec faute de personne. Les formes dialectales et la syntaxe de Pindare (qui partagent d'ailleurs bien des traits avec celles des chœurs d'Eschyle) ne souffrent pas l'improvisation, de même que la langue homérique,

rencontrée parfois cette année en hors programme. Pour Pindare, il n'est pas de bonne méthode d'apprendre par cœur une traduction qui sera plaquée le jour de l'oral avec plus ou moins de bonheur sur le texte et sans correspondance exacte avec le grec. Il vaut mieux pendant l'année de préparation repérer les difficultés et les éclaircir.

Enfin, le temps restant est consacré au commentaire. Celui-ci peut être composé, mais la plupart des candidats adoptent un commentaire linéaire. On veillera à donner un plan **motivé** du texte avant de poser un projet de lecture. Le faire dans cet ordre donne une meilleure justification et une plus grande assise textuelle au projet de lecture. Ce dernier doit être en rapport avec la lettre du texte. Trop de problématiques très générales sont proposées telles que « nous allons montrer comment ce texte illustre le tragique ». Du reste, la formulation par une question en « comment » conduit souvent les candidats à poser une question banale. Il faut prendre en compte les attendus génériques, mais également les spécificités de leur réalisation dans un texte donné. D'autres écueils sont à éviter : trop de problématiques reviennent aussi à poser que le texte est la suite de ce qui précède ou préfigure ce qui suit. Certaines sont trop centrées sur la forme (tel texte de Pindare illustre son art de la ποικιλία).

Pour ce qui est du corps de l'explication, le défaut le plus courant reste la paraphrase, qui procède en partie d'une mauvaise compréhension de ce qu'est l'explication linéaire d'un texte. Il ne s'agit pas de reformuler le texte ligne à ligne ou vers à vers, mais bien de prendre de la hauteur par un va-et-vient incessant entre la lettre du texte, son interprétation et sa mise en réseau avec le reste du texte et de l'œuvre, voire du contexte littéraire et historique. Mais d'autres travers se sont fait jour cette année. Le commentaire ne doit pas être un prétexte à la récitation d'une fiche biographique sur l'auteur ou les personnages du texte (comme on l'a entendu sur un texte de Plutarque extrait de la *Vie de Solon*). Pour le théâtre, il faut avoir en tête la question de la représentation, parfois essentielle pour comprendre le passage, par exemple pour la parodos ou l'apparition de Darius, dans les *Perses*, ou dans tel passage d'un texte fameux des *Nuées*, où les mouvements de haut en bas de Socrate peuvent inspirer des commentaires sur l'usage de la μηχανή. Les *Thesmophories* mettent en scène des hommes travestis en femmes (mais les femmes ne sont-elles de toute façon pas déjà des hommes travestis dans la représentation théâtrale classique ?). Platon est certes un philosophe, mais aussi un écrivain, ce qui ne doit pas être oublié dans une agrégation de lettres. Lors des explications des textes de Pindare au programme cette année et l'année prochaine, le jury attendait et attendra encore qu'on lui montre quel est le travail de l'ode dans le passage, ce qui passe d'abord par l'étude du tressage des différents niveaux du discours (éloge, mythe, γνῶμαι). De façon générale, la situation d'énonciation n'est souvent pas assez prise en compte (qui parle ? à qui ? dans quelle situation pratique ?), alors que la comprendre est un préalable à l'abord du détail du texte. Le jury accueille volontiers les remarques stylistiques ou de métrique si elles ne sont pas gratuites et viennent soutenir l'argumentation ou la démonstration de tel ou tel point.

Tous les textes ne sont pas sérieux. Les facéties du jeune Hermès dans l'hymne qui lui est consacré pouvaient donner lieu à une analyse en termes comiques. Les spécificités des éloquences judiciaire, épictique et délibérative doivent être connues, ainsi que les éléments de construction du discours (éléments topiques d'un exorde ou d'une péroraison, par exemple). Enfin, des notions importantes sont inconnues, mal maîtrisées, utilisées à tort et à travers, telles que le burlesque, l'héroï-comique ou ἥθος et le πάθος.

À la fin de l'exposé, une conclusion ressaisira les principales analyses et le projet de lecture pour montrer comment l'explication les a démontrés et appuyés.

Enfin vient la phase de l'entretien, de 15 minutes maximum. Les candidats sont invités à l'aborder avec sérénité. Les questions du jury vont toujours dans le sens d'une amélioration ou d'un approfondissement de l'exposé du candidat. On évitera de se lancer dans une interprétation des questions (« si vous me demandez cela, c'est parce que... ») ou d'essayer de gagner du temps. Plus le candidat répondra aux questions, plus il a de chances de rattraper d'éventuelles erreurs, en traduction et en commentaire. Si le jury demande de reprendre une traduction, inutile de retraduire exactement comme la première fois, et cette remarque vaut également pour le commentaire. On ne rechignera pas à analyser complètement une forme à l'invite du jury, y compris les participes.

Terminons ce rapport par quelques conseils de bon sens d'*actio*. Il est conseillé aux candidats d'établir un contact visuel avec le jury et de veiller à ce que leur parole reste audible. En effet, l'agrégation est un concours de recrutement de futurs enseignants et le jury prend en compte dans l'évaluation la capacité des candidats à parler à un auditoire, à capter et à soutenir son attention. Ce sont ces qualités, avec celles requises et énumérées au fil de ce rapport, qui feront un bon agrégé et que le jury encourage les futurs candidats à cultiver au cours de leur préparation, pour laquelle il leur adresse ses encouragements.

PROGRAMME DE LA SESSION 2023

Littérature française

- Eustache Deschamps, *Anthologie*, édition, traduction et présentation par Clotilde Dauphant, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, 32861, « Lettres gothiques »), 2014. À l'exception de la pièce 52 (pages 160 à 261).
- Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, texte établi, présenté et annoté par Frank Lestringant. Précédé d'un entretien avec Claude Lévi-Strauss, Librairie générale française (Le livre de poche, « Bibliothèque classique »), 1994.
- Tristan L'Hermitte, *La Mariane, La mort de Sénèque, Osman*, dans *Tragédies*, publié sous la direction de Roger Guichemerre avec la collaboration de Claude Abraham, Jean-Pierre Chauveau, Daniela Dalla Valle, Nicole Mallet et Jacques Morel, Champion classiques Littératures (n°10), 2009.
- Denis Diderot, *La Religieuse*, édition de Florence Lotterie, GF-Flammarion (n° 1394), 2009.
- Marceline Desbordes-Valmore, *Les Pleurs*, édition d'Esther Pinon, Paris, GF- Flammarion (n°1613), Poésie, 2019.
- Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, édition de Pierre-Edmond Robert, préface de Pierre-Louis Rey et Brian G. Rogers, édition annotée par Jacques Robichez avec la collaboration de Brian G. Rogers, Paris, Folio classique (n°2203), 1990.

Littératures grecque et latine

Auteurs grecs

- Pindare, *Olympiques*, I, II, III, VI, VII, IX, X, XI, XIII, XIV, texte établi et traduit par Aimé Puech, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F.
- Euripide, *Médée*, in *Tragédies*, tome I, texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F.
- Platon, *La République, livres II-III*, in *Œuvres complètes*, tome VI, texte établi et traduit par Émile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F.
- Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, livre XI (tome VI), texte établi et traduit par Jean Haillet, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F.

Auteurs latins

- Catulle, *Poésies*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, édition révisée par Simone Viarre, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F.
- Cicéron, *Philippiques I-II*, in *Discours*, tome XIX, texte établi et traduit par André Boulanger et Pierre Wuilleumier, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F.
- Tite-Live, *Histoire romaine*, tome V, livre V, texte établi par Jean Bayet et traduit par Gaston Baillet, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F.
- Claudien, *La Guerre contre les Gètes et Panégyrique pour le sixième consulat d'Honorius*, in *Œuvres*, tome III : *Poèmes politiques*, texte établi et traduit par Jean-Louis Charlet, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F.