



Secrétariat Général

Direction générale des  
ressources humaines

MINISTÈRE  
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR  
ET DE LA RECHERCHE

**Concours du second degré – Rapport de jury**  
**Session 2009**

**AGREGATION EXTERNE**

**Section : lettres classiques**

**Rapport de jury présenté par**

**Mme Béatrice BAKHOUCHE**  
**Professeur des universités**  
**Présidente de jury**

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

## SOMMAIRE

Composition du jury	2
Déroulement des épreuves	3
Programme 2009	4
Rapport de la présidente	5
Ouvrages mis généralement à la disposition des candidats	8
<b>ÉPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ</b>	
Bilan global d'admissibilité	10
Thème latin	13
Thème grec	25
Version latine	33
Version grecque	47
Dissertation française	58
<b>ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION</b>	
Bilan global d'admission	84
Leçon	85
Explication d'un texte français postérieur à 1500	94
Explication de grammaire	102
Explication d'un texte antérieur à 1500	113
Explication d'un texte latin	121
Explication d'un texte grec	128
Programme 2010	133
Informations pratiques	134

## COMPOSITION DU JURY

Mme Béatrice BAKHOUCHE, professeur à l'université de Montpellier III,  
présidente

M. Patrice SOLER, inspecteur général de l'Education Nationale, vice-président

M. René NALLET, inspecteur pédagogique régional, académie de Lyon

Mme Mireille ARMISEN MARCHETTI, professeur à l'université de Toulouse-le-Mirail

M. Yves BAUDELLE, professeur à l'université de Lille 3

Mme Marie BERTHELIER, inspectrice pédagogique régionale, académie de Rennes

M. Alain BLANC, professeur à l'université de Rouen

Mme Jacqueline BOUCHET, professeur de chaire supérieure au lycée Balzac à Paris

M. Julien du BOUCHET, maître de conférences à l'université de Montpellier III

M. Michel BRIAND, professeur à l'université de Poitiers

Mme Bernadette BROCHET, professeur de chaire supérieure au lycée Pierre-de-Fermat de Toulouse

Mme Isabelle COGITORE, maître de conférences à l'université de Grenoble III

Mme Catherine CROIZY-NAQUET, professeur à l'université de Paris X Nanterre

Mme Nathalie DAUVOIS, professeur à l'université de Toulouse-Le Mirail

M. Éric DOZIER, inspecteur pédagogique régional, académie de Créteil

Mme Marie-Laure ELALOUF, professeur à l'université de Cergy Pontoise

M. Christian GOUILLART, professeur de chaire supérieur au lycée Fustel de Coulanges de Strasbourg

M. Jean-Philippe GUEZ, maître de conférences à l'université de Poitiers

Mme Annie KUYUMKUYAN, maître de conférences à l'université de Nancy II

Mme Lélia LE BRAS, inspectrice pédagogique régionale, académie de Nantes

M. Pierre LE GOFFIC, professeur à l'université de Paris III

M. Didier LECHAT, maître de conférences à l'université de Caen

M. Jean-Pierre LECOUEY, professeur de chaire supérieure au lycée Victor Duruy de Paris

M. Eric LHOTE, maître de conférences à l'université de Lille III

M. Paul MATTEI, professeur à l'université de Lyon II

M. Bernard MINÉO, professeur à l'université de Nantes

Mme Sylvie PERCEAU, maître de conférences à l'université de Picardie

Mme Emmanuelle POULAIN-GAUTRET, maître de conférences à l'université d'Artois

M. Claude RICHEBOURG, professeur agrégé au lycée Henri IV

Mme Cécilia SUZZONI, professeur de chaire supérieure au lycée Henri IV

M. Jean-François THOMAS, professeur à l'université de Montpellier III

M. Jean-René VALETTE, professeur à l'université de Bordeaux 3

Mme Francine WILD, professeur à l'université de Caen

## DÉROULEMENT DES ÉPREUVES

### Epreuves écrites (dans l'ordre suivant)

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

### Epreuves orales

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

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

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

## PROGRAMME 2009

### **Auteurs grecs**

- Hésiode, Théogonie.
- Isocrate, Discours (CUF), tomes I (Sur l'attelage, Trapézitique, Eginétique, A Démonicos, Contre les Sophistes, Eloge d'Hélène, Busiris).
- Aristophane, Les Nuées.
- Justin, Apologie pour les chrétiens, I et II, éd. Ch. Munier, Paris, éd. du Cerf (Sources Chrétiennes 507), 2006.

### **Auteurs latins**

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

### **Auteurs français**

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

## RAPPORT DE LA PRÉSIDENTE

La lente érosion du nombre des inscrits et des présents se poursuit : en deux ans, nous sommes passés de 399 à 328 inscrits et de 272 à 238 présents. Dans ces conditions, le nombre de postes étant stable, le pourcentage des admissibles s'est élevé, cette année, à 42% avec 100 admissibles contre 39,36% l'an dernier avec 98. Les moyennes de l'écrit sont relativement stables : 7,29 (7,30 en 2008) pour la moyenne générale et 10,73 (contre 10,87 en 2008) pour la moyenne des admissibles, avec cependant une fin de liste plus médiocre cette année : le dernier admissible a obtenu une moyenne de 7,78 (contre 8,46 l'an dernier). Cette particularité se retrouve à l'oral : la moyenne générale des admissibles s'élève à 8,60, quasiment comme l'an dernier (8,62), et celle des admis à 10,98, ce qui est supérieur d'un demi-point à la moyenne de 2008 : 10,35. Pourtant le dernier admis a une moyenne 10,11 contre 10,24 en 2008.

Voici les moyennes de 2008 et 2009 pour les épreuves d'écrit :

Moyenne des présents	2008	2009
Thème latin	7,58	7,84
Thème grec	7,31	7,24
Version latine	8,53	8,40
Version grecque	7,05	7,50
Dissertation française	6,65	6,50

À regarder les résultats un peu vite et d'une façon très générale, la tendance ne s'inverse guère entre l'écrit et l'oral et la lauréate du concours a fait preuve d'une excellence identique à l'écrit, avec 15,56 de moyenne, comme à l'oral (15,26) pour une moyenne générale de 15,41.

Pourtant, on ne saurait trop conseiller aux candidats de se battre jusqu'au bout car certaines exceptions confirment cette règle : deux candidats mal placés à l'écrit (avec 9,52 et 10,1 de moyenne) ont malgré tout été reçus et, à l'inverse, trois candidats dont la moyenne d'écrit avoisinait les 11, voire les 12 (exactement 10,82, 11,51 et 11,98) ont été collés.

Bref, les résultats de la présente session permettent assurément, une fois de plus, de dégager une liste de reçus d'un excellent niveau. Mais ce n'est pas sans une certaine amertume que le jury a constaté qu'en dehors de Paris et Lyon, seuls trois universités de province ont eu la joie d'avoir des lauréats. C'est dire que le concours devient de plus en plus difficile à obtenir, quand on n'est pas issu d'une École Normale Supérieure ; mais, quand, en plus, on travaille, il devient inaccessible. Certains candidats – ou plutôt certaines candidates – se trouvent en effet depuis plusieurs années admissibles sans arriver à franchir la barre de l'admission. Quand on sait les sacrifices que la préparation au concours exige, on ne saurait trop conseiller à ces jeunes femmes ou jeunes gens de renoncer à poursuivre dans cette voie, d'autant que les enseignants en poste ont toujours la possibilité de passer le concours interne à court terme.

Dans les épreuves d'écrit – la dissertation française – comme d'oral – les explications de texte –, **les rapports pointent un paradoxe, à savoir l'absence de maîtrise d'exercices pratiqués cependant depuis fort longtemps** ! Or ce constat est assez préoccupant quand on sait le bachotage permanent que représente la préparation au concours à travers l'étude de six auteurs de littérature française, de huit auteurs de littérature ancienne (quatre si le candidat s'est déjà présenté au concours). De fait, combien de candidats mettent à profit l'été pour se familiariser avec les textes au programme et leur contexte ?

Ce rapport devrait s'adresser idéalement à des « pré-candidats », à des étudiants qui veulent se doter d'une solide et authentique culture générale avant de préparer le concours. Il est difficile de faire les deux la même année ! Dans les rapports qui suivent, les membres du jury ont délibérément donné, en plus de leurs habituels conseils méthodologiques, des références bibliographiques pour pallier les insuffisances de trop de candidats en matière de critique et d'histoire littéraires, en matière également de culture historique, de même qu'en ancien français et en grammaire.

Le rapport sur la dissertation et celui sur l'explication d'un texte français peuvent servir, *mutatis mutandis*, à préparer les autres épreuves, surtout à l'oral où se révèlent les carences et les ignorances les plus criantes des candidats, s'agissant de l'arrière plan socio-culturel ou historique des œuvres étudiées. Se présenter à un concours comme l'Agrégation exige en préalable ou en condition *sine qua non* la maîtrise indispensable de TOUS les types d'exercices qu'impliquent l'écrit comme l'oral. Ce n'est qu'au prix de ce lent travail de fond préalable que le candidat pourra aborder les différents exercices qui l'attendent avec calme et assurance.

Les candidats ont sans doute l'impression, en se préparant aux dix – voire onze – épreuves du concours, à s'engager sur autant de voies différentes. Il n'en est rien : les rapports montrent bien que les conseils de méthode – techniques – et les suggestions de lectures – complémentaires – doivent contribuer au même but : acquérir une extrême familiarité avec les textes au programme et avec les types d'épreuves du concours.

Même l'exercice de grammaire, auxquels les étudiants de Lettres Classiques sont souvent mal préparés, devrait aider à aborder les exercices de thème, surtout quand on voit, en lisant les rapports, les carences dans la connaissance du système syntaxique fondamental de la langue, carences qui sont très dommageables pour de futurs enseignants. À l'inverse, la connaissance du système linguistique des langues anciennes peut être mise à profit pour cerner des fonctionnements communs ou, au contraire, des spécificités.

Pas de miracle donc : être capable de fournir un travail important et continu, acquérir ou consolider une large et solide culture littéraire et historique, mais surtout s'entraîner, tout au long de l'année de préparation, à pratiquer TOUS les exercices d'écrit comme d'oral, et même des parties d'exercices, comme la lecture régulière à voix haute d'un texte de la littérature française, latine ou grecque.

Étant donné les nombreux conseils donnés dans les rapports qui suivent, il nous a paru important de publier ce document assez tôt pour que les candidats à la

prochaine session puissent tirer profit des diverses recommandations qui leur sont faites et qui doivent leur être d'une grande utilité aussi bien pour l'écrit que pour l'oral. En outre, les dates d'écrit, prévues la semaine du 12 avril 2010, allongent d'une quinzaine de jours, par rapport à la session 2009, la durée de la préparation à la première partie du concours (même s'il faut, comme on ne cesse de le répéter, préparer en même temps écrit et oral), ce qui devrait permettre aux candidats de mettre à profit de meilleures conditions de travail que cette année.

## OUVRAGES MIS GÉNÉRALEMENT À LA DISPOSITION DES CANDIDATS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Littérature française (9 volumes) Arthaud

La civilisation de l'Occident médiéval, Arthaud

## Bilan de l'admissibilité

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option 0201A LETTRES CLASSIQUES

Nombre de candidats inscrits : 328  
Nombre de candidats non éliminés : 238 Soit : 72.56 % des inscrits.  
*Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).*  
Nombre de candidats admissibles : 100 Soit : 42.02 % des non éliminés.

### Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 07.29 / 2 (soit une moyenne coefficientée de : 0291.54 )  
Moyenne des candidats admissibles : 10.73 / 2 (soit une moyenne coefficientée de : 0429.32 )

### Rappel

Nombre de postes : 40  
Barre d'admissibilité : 07.78 / 20 (soit un total coefficienté de : 0311.00 )  
(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 40)

SESSION 2009

**CONCOURS EXTERNE  
DE RECRUTEMENT DE PROFESSEURS AGRÉGÉS**

Section : LETTRES CLASSIQUES

THÈME LATIN

Durée : 4 heures

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

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

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

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

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

Tournez la page S.V.P.

## THÈME LATIN

### Ce que Platon a écrit sur les poètes (1)

Vous (2) souvient-il d'un certain Platon qui nommait les poètes "imitateurs de fantômes" et les chassait de sa République ? Mais aussi il les nommait : divins. Platon aurait eu raison de les adorer, en les éloignant des affaires ; mais l'embarras où il est pour conclure (ce qu'il ne fait pas) et pour unir son adoration à son bannissement, montre à quelles pauvretés et quelles injustices est conduit un esprit rigoureux lorsqu'il veut tout soumettre à une règle universelle. Platon veut l'utilité de tous dans chacun ; mais voilà que tout à coup il trouve en son chemin des inutiles sublimes comme Homère, et il n'en sait que faire. Tous les hommes de l'art le gênent ; il leur applique son équerre, et il ne peut les mesurer : cela le désole. Il les range tous, poètes, peintres, sculpteurs, musiciens, dans la catégorie des imitateurs ; déclare que tout art n'est qu'un badinage d'enfants, que les arts s'adressent à la plus faible partie de l'âme, celle qui s'attendrit sur les misères humaines ; que les arts sont déraisonnables, lâches, timides, contraires à la raison ; que pour plaire à la multitude confuse, les poètes s'attachent à peindre les caractères passionnés, plus aisés à saisir par leur variété ; qu'ils corrompraient l'esprit des plus sages, si on ne les condamnait ; qu'ils feraient régner le plaisir et la douleur dans l'État, à la place des lois et de la raison. Il dit encore qu'Homère, s'il eût été en état d'instruire et de perfectionner les hommes, et non un inutile chanteur, on ne l'eût pas laisser mendier pieds nus, mais on l'eût estimé, honoré et servi autant que Protagoras d'Abdère et Prodicus de Céos, sages philosophes, portés en triomphe partout.

Alfred de Vigny, *Stello* « Le ciel d'Homère »

(1) traduire le titre ; (2) il s'agit d'un pluriel

## THÈME LATIN

Rapport établi par Jean-François THOMAS

avec la collaboration de Bernadette BROCHET et Christian GUOILLART

Sans vouloir établir de tendance qui engage l'avenir, le jury est resté encore fidèle aux grands thèmes de l'Antiquité familiers à nos étudiants, et, après les extraits du *Télémaque* de Fénelon (2007) et du *Dialogue de Sylla et d'Eucrate* de Montesquieu (2008), il a retenu une page de Vigny tirée de *Stello*, où l'analyse de la condition du poète romantique se nourrit d'une réflexion sur la conception platonicienne de l'inspiration. Ces questions ne sont pas étrangères à des candidats à l'Agrégation de Lettres habitués nécessairement à la réflexion sur la poésie. Les résultats d'ailleurs ne sont pas décourageants : il y a très peu de copies blanches ou inachevées, la moyenne s'établit à 7,82, ce qui est honorable et se situe dans la continuité des années précédentes. 86 copies sur 286 ont la moyenne et une tête se dégage nettement avec 23 copies qui obtiennent une note supérieure ou égale à 14, dont deux 18 et un 17. Toutefois 82 copies ont une note inférieure à 6 et les correcteurs s'inquiètent de voir se développer, en plus des fautes malheureusement habituelles, des erreurs auparavant bien plus rares comme la confusion entre le comparatif et le superlatif, le passif et le déponent, l'indicatif de l'assertion et le subjonctif de l'hypothèse, l'emploi de l'infinitif dans des relatives ou des interrogations indirectes. Ces atteintes à des structures fondamentales de la langue témoignent d'un manque d'entraînement, mais aussi de réflexion linguistique.

### *Ce que Platon a écrit sur les poètes*

Le titre n'est assurément pas de Vigny, mais la relative indéfinie française ouvre sur la richesse de l'analyse platonicienne, d'où une interrogative indirecte en latin. Le verbe est au subjonctif parfait, par référence au présent de Vigny et du lecteur. Un passif *quae a Platone conscripta sint* n'est pas justifiable comme simple retournement de l'actif car celui-ci correspond bien à la conception novatrice de Platon. L'adverbe *quomodo* fait porter la question sur la manière d'écrire alors qu'elle porte sur le riche contenu de la réflexion.

*Vous souvient-il d'un certain Platon qui nommait les poètes "imitateurs de fantômes" et les chassait de sa République ? Mais aussi il les nommait : divins.*

Cette interrogation ouverte met en relief le paradoxe du jugement platonicien. La particule *-ne* s'impose et porte sur le verbe *meministis* ou *recordamini* placé en début de phrase, pour qu'à travers la question ressorte l'évidence d'une connaissance large de la pensée de Platon. Celle-ci fait dans un premier temps des poètes des imitateurs de fantômes et la structure attributive doit privilégier l'ordre *poetas imaginum imitatores nominabat* plutôt que l'inverse. En revanche, ... *qui dicebat poetas imagines imitari* transforme une qualification en l'affirmation d'un procès. S'il est bien connu que Platon les chassait de sa République, une expression comme *e republica* ou *ciuitate sua expellebat* pourrait signifier que Platon les fait partir de l'État qu'il habite et l'on a apprécié les efforts pour marquer qu'il s'agit bien de la cité idéale (*ciuitate quam finxit, e commenticia ciuitate*) en émettant tout de même une forte réserve sur *quos expellebat e Politeia* car le substantif correspond au titre de l'œuvre où Platon consacre de longs développements aux poètes. L'antithèse *mais il les nommait divins* est à rendre par une conjonction plus forte que les simples *autem* et *uero*.

*Platon aurait eu raison de les adorer, en les éloignant des affaires ; mais l'embarras où il est pour conclure (ce qu'il ne fait pas) et pour unir son adoration à son bannissement, montre à quelles pauvretés et quelles injustices est conduit un esprit rigoureux lorsqu'il veut tout soumettre à une règle universelle.*

Par sa brièveté, la phrase *Platon aurait eu raison de les adorer, en les éloignant des affaires* concentre le paradoxe fondamental qu'il convient de rendre en le replaçant bien dans une vision idéale marquée par le conditionnel passé français. Relativement peu de candidats ont ignoré l'emploi du subjonctif plus-que-parfait, modalisé par un adverbe évaluateur (*bene fecisset*), mais le parallèle oppositif entre l'adoration et la mise à l'écart doit être rendu clairement, et l'on évitera les emplois polysémiques de *cum amouisset* où le subjonctif est ambigu (« alors qu'il les avait chassés », « quand il les aurait chassés »). Le français signifie « il aurait eu raison de les adorer si, en même temps, il les avait chassés » et cela peut se rendre par *dum amouisset* (« pourvu que ... ») ou par la structure corrélatrice (*si quos reuerbatur eos amouisset*) dont le propre est de montrer que les deux membres (*reuereri* et *amouere*) ne vont pas l'un sans l'autre. Le participe présent ou une longue périphrase au gérondif – adjectif verbal sont longs et maladroits.

L'emploi de l'indicatif marque le retour à la difficulté bien réelle que constitue un double mouvement d'admiration et d'exclusion dans une perspective parfaitement rationnelle. Cette difficulté est exprimée par une nominalisation qui ne passe pas toujours en latin. Le décalque *difficultas ubi est ad concludendum* ou *ut concludat ... significat* n'est guère acceptable et, comme souvent en pareil cas, il est préférable de recourir à des verbes « il est dans une telle difficulté concernant ... qu'apparaît ... » : *talis difficultas est ei in + adjectif verbal, ut ... ; tantum haeret in + adjectif verbal,*

*ut ...* Le lexique mérite attention : le dévoilement exprimé par *monstrare* correspond à *significat, probat* mais non à *ostendere* ou *praebere*, les pauvretés sont les insuffisances de l'esprit (*inopiae, paupertates, egestates*) plus que les sottises (*ineptiae, nugae*). L'adjectif *rigoreus* ne signifie ni « avec précision, minutieux » (*subtilis*) ni « sérieux, austère », « dur » (*gravis, austerus, seuerus, asper*), écartés au profit de *diligens* « scrupuleux », emploi bien signalé dans les dictionnaires. La structure attendue pour *... monstrare à quelles pauvretés ...* n'est pas celle de la relative à l'indicatif, mais celle de l'interrogative indirecte au subjonctif correspondant à l'attente dans l'avancée du raisonnement, et l'on ne peut que mettre en garde les candidats contre la confusion des deux structures et des deux modes. La modalisation 'subjective' ainsi introduite entraîne ensuite le subjonctif (*cum ... uelit*) et le verbe est suivi de l'infinitif actif (... *veut tout soumettre ...*), le passif effaçant l'initiative de l'esprit rigoureux.

*Platon veut l'utilité de tous dans chacun ; mais voilà que tout à coup il trouve en son chemin des inutiles sublimes comme Homère, et il n'en sait que faire.*

L'opposition entre la vision platonicienne de la société organisée et la particularité des poètes trouve ici son explication, d'où la nécessité d'une liaison (*enim*). Le français nominalise (*Platon veut l'utilité de tous dans chacun*), mais le latin préfère une tournure à base verbale (*utilitatem in ... inesse uult*) plutôt que la construction du syntagme prépositionnel directement avec le nom *utilitas*. L'on veillera à la correction des formes : le pluriel *omnes*, l'indéfini *unusquisque* - et non *quisque* - ou le distributif *singuli* au pluriel, toutes connaissances qui devraient être familières aux agrégatifs et leur éviter *utilitatem omnium in omni*.

La remise en cause des certitudes sur les poètes est brutale et l'on s'attachera à rendre le détail de l'expression *mais voilà que tout à coup* (*ecce autem repente*). L'image *il trouve en son chemin* a des équivalents en latin avec *in uia* ou l'adjectif *obuius*, à accorder avec le complément d'objet. Celui-ci prend la forme de deux adjectifs dont l'un est substantivé (*des inutiles sublimes*), mais les termes latins correspondants ne sont qu'adjectifs, si bien qu'il faut introduire un nom, et les deux épithètes sont à coordonner entre elles. La brièveté de *et il n'en sait que faire* résume le paradoxe douloureux de la position platonicienne. La coordination *et nescit* est impossible pour les mêmes raisons que *et non* et elle doit être remplacée par *nec*. Si *et nescio* existe, c'est dans l'emploi lexicalisé et grammaticalisé du type illustré par Cicéron, *Brutus* 71 : *perfecta sunt iam omnia. Et nescio an reliquis in rebus omnibus idem eueniat* où *nescio* n'est plus senti comme verbe : « Tout est déjà parfait. Et peut-être en est-il de même dans toutes choses. » La traduction de *en* ne devait pas être omise : l'ablatif seul est insuffisant et le cas est à préciser par une préposition, *cum*, marquant le projet d'une action commune. Ici aussi, l'on ne confondra pas la relative (*quod agit*) avec l'interrogative indirecte (*quid agat*),

introduite par *quid* et non par *quomodo* qui ferait porter la question sur la manière d'agir.

*Tous les hommes de l'art le gênent : il leur applique son équerre, et il ne peut les mesurer : cela le désole.*

Des propositions courtes marquent le mouvement d'incompréhension et il faut éviter le décalque du français avec des doubles points ou la reprise *et ... et* qui produirait un effet accumulatif. L'on opère une hiérarchisation avec un ablatif absolu (*norma apposita*) ou une subordonnée (... *ut id doleat*), ou encore en jouant sur les différents niveaux de la coordination (*et / -que*). Si le français a étendu l'usage du complément prépositionnel en relation avec un nom, *tous les hommes de l'art* ne se traduit pas par *omnes homines artis* ou *omnes homines in artibus*, mais par une détermination verbale (*uersati in artibus, qui student*) ou par le composé *artifex*. Le verbe *gêner* exprime véritablement un obstacle, ce que rendent *impedire* – esse *impedimento* et *officere* (+ dat.), mieux que *molestiam afferre* ou *grauis* et *odiosus*. L'image de l'équerre a son équivalent avec *norma* et *regula* tandis que *ratio* est trop abstrait. Il faut veiller à la construction verbale, sous peine d'ambiguïté ou de contresens (*accommodat normam* + dat. « il adapte sa règle à », *facit ad normam* « il fait à l'équerre »). Pour *cela le désole*, le choix du vocabulaire est important : *afflictatur* « il est abattu », *angit* « il est tourmenté » sont trop forts, tandis que *dolet* et *maeret* conviennent, mais il faut aussi veiller au choix de la construction (*ei dolet* est préclassique).

*Il les range tous, poètes, peintres, sculpteurs, musiciens, dans la catégorie des imitateurs ; déclare que tout art n'est qu'un badinage d'enfants, que les arts s'adressent à la plus faible partie de l'âme, celle qui s'attendrit sur les misères humaines ;*

L'embarras de Platon débouche sur un jugement catégorique globalisant. Le quantificateur *tous* ne saurait être rendu par *toti* ou *ceteri* mais par *omnes* ou mieux encore *cuncti* dont la nuance « tous ensemble » correspond exactement à l'énumération qui suit. Les membres peuvent en être liés par *-que* placé à la fin du dernier terme, qui cependant est une coordination un peu faible, si bien que l'on préférera *et poetas et pictores ...* ou *poetas et pictores et ...*. La structure *-que ... -que* n'a pas sa place ici puisqu'elle appartient au style formulaire archaïsant et au style épique. Une particule est en tout cas nécessaire car *omnes poetas, pictores* signifierait « tous les poètes, les peintres ». Le syntagme *ranger dans* recourt à la préposition *in* + abl. et non acc., en vertu de la 'règle' des verbes du type *ponere, collocare*. Le terme *catégorie* a son équivalent *categoría*, non classique, à remplacer

aisément par *genus* ou *numerus*. A partir de ce dernier, l'on pouvait écrire *numerat in imitatoribus*. *Species* est à écarter car « l'espèce » est une composante d'un genre, alors qu'ici la *catégorie* est une unité de rang supérieur qui se doit d'être caractérisée comme telle. En témoigne la prise de position de *il déclare*, pour laquelle un *dicit* est bien faible à côté de *pronuntiat* ou *profitetur*, et la justification ainsi apportée oblige à marquer une liaison forte avec la phrase précédente. Il n'est pas acceptable que des candidats se dérobent à la difficulté - fort maîtrisable au demeurant - du discours indirect en utilisant le style direct avec les incisives *inquit* ou *ait*. Un tel recul est fortement sanctionné. Il n'est pas admissible non plus de lire *dicit* ou *pronuntiat ut* + subj., alors que ces structures sont révisées ou apprises dès le premier semestre de la première année d'études supérieures.

De ce verbe *il déclare que* dépendent plusieurs propositions subordonnées, que l'on veillera à ne pas lier entre elles par un monotone *et*. Les deux premières énoncent des jugements fermes. *Tout art* est un singulier généralisant, d'où *omnem artem* et aussi *omnes artes*, mais non *totam artem*. La négation forclusive *ne que* se rend par *nihil aliud nisi*, beaucoup plus expressif que *solum* et *tantum*. Le *badinage* se dit *oblectamentum* ou *iocus*, alors que *nugae* désigne les plaisanteries et *facetiae* les jeux d'esprit. La référence aux enfants concerne les *pueri* car les *infantes* qui ne parlent pas sont un peu petits pour ce genre de choses et les *liberi* sont considérés par rapport à leur parents du point de vue de l'organisation familiale. Une même fermeté de l'expression fait se terminer la seconde proposition par une relance *la plus faible partie de l'âme, celle qui s'attendrit ...* et la tentation était grande de décalquer la structure française *ad infirmissimam partem, eam quae ...*, alors que le latin possède une structure particulière, la corrélation, propre à indiquer que le second élément (*celle qui s'attendrit ...*) est l'explicitation nécessaire du premier (*la plus faible partie de l'âme*). L'on écrira donc *ad eam infirmissimam partem quae* ou, pour renforcer, *ad hanc partem quae ...* Le vocabulaire est à choisir avec soin : le superlatif *la plus faible partie* n'est pas le comparatif *la partie plus faible*, l'âme n'est pas *l'esprit (mens)* ; les *misères humaines* sont les malheurs (*miseriae, aerumnae, calamitates*), mais non les pauvretés de l'indigence (*egestates, inopiae*). Le mouvement de l'âme qui *s'attendrit* est rendu par le passif, tandis que l'actif exprimerait une action des malheurs sur l'âme. Le verbe est bien sûr au subjonctif afin de marquer qu'il s'agit toujours de la pensée de Platon.

*que les arts sont déraisonnables, lâches, timides, contraires à la raison ; que pour plaire à la multitude confuse, les poètes s'attachent à peindre les caractères passionnés, plus aisés à saisir par leur variété ;*

Le rapprochement avec le français ne doit pas faire oublier qu'*ars* est féminin. Les adjectifs, accordés en conséquence, sont juxtaposés comme autant de traits

critiques qui viennent s'enchaîner, ce qui fait écarter la coordination (*et ... et ... et*). Les termes *déraisonnables* et *contraires à la raison* reçoivent deux lexicalisations qui peuvent reprendre *ratio* : *expertes rationis* et *a ratione auersas*, mais l'on évitera les adjectifs dénotant la folie ou l'extravagance : *insanus, male sanus, amens, demens, absurdus*. La deuxième proposition (*que pour plaire ..., les poètes ...*) intègre une subordonnée finale *et*, afin que cette structure plus complexe ne masque le passage des arts aux poètes, il est utile de la commencer par *poetas*. Le recours à deux *ut* (*pour ; s'attacher à*) est difficile à éviter, mais l'on peut introduire un élément de variation en rendant le premier par *ea mente ut ..., eo consilio ut ...* ou *ad* + adjectif verbal et nom, selon la règle de l'attraction. La *multitude confuse* a son équivalent *turba*, mais *multitudo* suppose un adjectif comme *turbida*. Les *caractères* sont les *ingenia* ou la *natura*, mais non les *mores* qui constituent la manière de vivre. *Passionnés* se rend par *feruidus, ardens, cupiditate incensus*, car *uehemens* exprime l'emportement et *avidus, appetens* le goût, l'attrance pour.

La formule *caractères plus aisés à saisir par leur variété* résume à elle seule l'opposition entre la rigueur de la raison et l'enthousiasme des poètes. Elle mérite d'être rendue dans sa concision, sans pour autant en arriver à un décalque maladroit. *Ingenia facilliora* ne peut être déterminé par un infinitif (non classique) ni même par un supin en *-u*, car cette possibilité est limitée à des formes lexicalisées, mais *facilliora ad perspiciendum* est possible. *Par leur variété* exprime une relation de cause, d'où *propter uarietatem* préférable à l'ablatif seul *uarietate*, tandis que *uarietatis causā* constitue un grave contre-sens (« en vue de leur variété »).

*qu'ils corrompraient l'esprit des plus sages, si on ne les condamnait ; qu'ils feraient régner le plaisir et la douleur dans l'État, à la place des lois et de la raison.*

La spécificité des poètes fait qu'ils constituent une menace, d'où une coordination (*itaque*) ou un renvoi coréférentiel (*eosdem*) et l'interprétation de *qu'ils corrompraient ... si on ne les condamnait* comme un potentiel. La modalisation propre au discours indirect (*il déclare que*) implique l'emploi de la périphrase en *-turus* avec l'auxiliaire *esse* selon un usage bien décrit dans les grammaires et qui devrait être plus familier aux candidats. Le recours à *posse* est une solution de facilité, totalement inadaptée ici, puisque les verbes signifiant « corrompre » ont des formes en *-turus*. *Si ... ne (pas)* se rend par *nisi, si ... non* étant réservé plutôt aux oppositions du type (Cicéron, *Fin.* 5, 86) : *si haec mala sunt ..., si mala non sunt*. La traduction de *on* par *aliquis* est maladroite car elle suppose un juge anonyme, alors que le passif *nisi condemnentur* est beaucoup plus clair par la relation qu'il établit avec l'actif *corrupturos esse*. La menace que les poètes représentent est encore exprimée par la tournure factitive *ils feraient régner*, trop souvent omise ou rendue par un faible *propter eos* « à cause d'eux règneraient ... », alors que l'équivalent existe, *efficere ut*.

*Le plaisir et la douleur* peuvent être traduits par un singulier, mais également, ici, par un pluriel de concrétisation. *A la place de se dit loco, in loco* est une maladresse.

*Il dit encore qu'Homère, s'il eût été en état d'instruire et de perfectionner les hommes, et non un inutile chanteur, on ne l'eût pas laissé mendier pieds nus,*

Après la généralisation aux poètes, la pensée platonicienne est ramenée à Homère lui-même dans une progression soulignée par *etiam, quoque, ou praeterea* (encore) et non *deinde*. Il s'agit véritablement des capacités de celui-ci (*s'il eût été en état de*), si bien que l'on évitera le simple *posse* au profit d'*idoneus qui*. La modalité est celle de l'irréel du passé (*s'il eût été en état de* et subjonctif plus-que-parfait en latin), mais dans *si idoneus fuisset qui* la relative est suivie de l'imparfait car le plus-que-parfait introduirait une antériorité incompatible avec l'idée d'aptitude à. L'opposition entre cette capacité positive et la réalité de *l'inutile chanteur* peut se marquer par la relation *si idoneus fuisset ... et non inutilis cantor*, avec *et non* fonctionnant comme négation de mot pour focaliser le deuxième terme de l'antithèse, alors que *nec inutilis cantor fuisset* aurait introduit une négation de phrase et uni deux aspects contradictoires. L'opposition ressort aussi de la reprise du subordonnant : *si idoneus fuisset ..., si non inutilis cantor fuisset*, mais la formulation est moins synthétique qu'avec *et non*. L'on ne devrait jamais lire *et nisi inutilem cantor fuisset* où l'attribut du sujet est confondu avec le complément d'objet.

La proposition *on ne l'eût pas laissé mendier pieds nus* présente deux éléments, l'indéfini et la valeur d'irréel du passé, qui ont causé beaucoup de difficultés aux candidats. La périphrase *futurum fuisse ut* existe et permet d'utiliser ensuite tout type de verbe, mais elle doit être correctement constituée, avec *fuisse* et non *esse* et *ut* suivi du seul subjonctif imparfait, afin de marquer l'irréel du passé. Une structure du type *dicit Homerum ... mendicare non situm fuisse* signifie « il dit qu'on n'a pas laissé Homère mendier pieds nus » et comporte *situm*, participe passé passif de *sinere*, sur le modèle de Cicéron, *Sest. 95 : accusare eum per senatus auctoritatem non est situs* « de par l'autorité du sénat, il n'a pas été autorisé à le poursuivre », d'où « ... on ne l'a pas autorisé ... ». Il s'opère une grave confusion entre deux formes, *situs*, participe passé passif avec le morphème *-tō* (d'où *-tūs*) exprimant une réalisation effective, et *siturus*, participe futur actif avec le morphème *-tūrus* exprimant une capacité à agir, où l'élément *-tū-* est apparenté au suffixe *-tus* des noms d'action de la 4<sup>e</sup> déclinaison (*ornatus, -tus*). L'expression d'une possibilité écartée ne peut se faire qu'avec la forme en *-tūrus* et donc il faut adapter la structure de la phrase à son sens actif inhérent. Puisque le recours au passif est impossible afin de rendre l'indéfini *on*, l'indétermination du sujet sera rendue par *homines*, sujet d'un verbe actif, d'où *dicit etiam homines non passuros fuisse illum (= Homerum) pedibus nudis mendicum ire*.

Ceci a une conséquence. Au cas où l'on aurait écrit d'abord *dicit etiam Homerum, si idoneus fuisset qui ... , homines non passuros fuisse*, il faut retirer *Homerum* de l'infinitive car il ne peut avoir de fonction par rapport à *homines non passuros fuisse*, et l'intégrer dans la proposition conditionnelle. Il y a là un bon exemple montrant comment le thème unit analyse des structures et souplesse de la traduction dans la comparaison des deux langues.

Ce jeu intellectuel concerne aussi le vocabulaire. Le français *laisser* a au moins trois sens et autant d'équivalents en latin : « abandonner » (*relinquere*), « donner la possibilité de » (*permittere*) et « accepter, laisser faire », *sinere*, pour la construction duquel la vigilance est nécessaire, car *sinere* avec prop. inf. est courant, mais l'infinitif seul n'existe pas, tandis que le subjonctif avec ou sans *ut* n'est pas classique. Si *nemo* est logiquement un équivalent possible pour *on ... ne ... pas*, l'emploi de *nullus* est à éviter car ses attestations comme pronom indéfini restent peu nombreuses.

*mais on l'eût estimé, honoré et servi autant que Protagoras d'Abdère et Prodicus de Céos, sages philosophes, portés en triomphe partout.*

La même confusion entre le participe passé passif en *-to* et le participe futur actif en *-turus* conduit à sanctionner *eum tantum aestimatum et honoratum et adiutum fuisse*. Cette structure comporte une autre faute. *Aestimare* se construit avec le génitif ou l'ablatif de prix, d'où un intensif *tanti* ou *tanto*, mais sous ces deux formes celui-ci est incompatible avec les deux verbes coordonnés qui acceptent seulement *tantum*. D'où la nécessité d'employer trois verbes pouvant recevoir le même *tantum*, par exemple *probare*, *honore* et *adiuuare*. L'emploi de *tantum* implique celui de *quantum*. La corrélation ainsi établie est nécessaire pour marquer l'équivalence de degré, alors que *uelut* exprimerait une simple comparaison entre deux situations.

La morphologie des noms propres a été malmenée. L'accusatif de *Protagoras*, *-ae* est *Protagoran* et *-am* (cf. *Aeneas Aenean / -am*), celui d'*Abderites*, *-ae* est *Abderiten* et *-am* (cf. *cometes, -en / -am*), mais il peut être remplacé par l'adjectif *Abderitanus*. L'expression de l'origine par le nom de la ville (*e Abdera / Abderis ; e Cea*) est maladroite, surtout s'il ne dépend pas d'un verbe signifiant « venant de ». Une confusion s'est parfois opérée entre *Ceus* « de Céos » et *Coos – Cous*, nom de l'île de Cos. L'apposition *sages philosophes* prend la forme *sapientes* (adj.) *philosophos* (nom) ou *sapientes et philosophos* (deux noms coordonnés). En tant que poètes, ils n'ont pas eu les honneurs militaires du triomphe, mais *ducere in triumpho* a aussi un usage métaphorique. L'on admet d'autres lexicalisations comme *qui ad caelum tolluntur* et *qui magnifice accipiuntur* car elles expriment une

exaltation, ce qui n'est pas le cas de *ab omnibus laudatos, qui fauorem exceperunt, qui uenerantur* ou *celebrantur*.

Si est utilisée une proposition relative pour *portés en triomphe partout*, le choix du mode et du temps mérite attention : *qui ducuntur* et *qui ducti sunt* se justifient en tant qu'énoncé d'une vérité communément admise, tout comme *qui ducantur* replace le fait dans la pensée de Platon qui se voit le contemporain des deux, mais *qui ducti sint* laisse entendre qu'à l'époque de Platon, la valorisation est terminée, ce qui n'est pas le cas puisque la formule de Vigny implique une continuité.

Les observations précédentes montrent combien est nécessaire une réflexion lors de la transposition d'une langue à l'autre. Est tout aussi indispensable un regard critique sur les formes employées. L'on évitera les morphologies archaïsantes (*uolt* pour *uult*), les superlatifs et comparatifs périphrastiques quand les synthétiques sont bien attestés à l'époque classique, et surtout les formes sources de graves ambiguïtés (*omnis* aux nomin. et acc. plur. d'*omnes*, *is* au datif-ablatif pluriel de *is*, *ea*, *id*). Au prix d'un peu d'attention, on n'écrit pas *\*appelabat*, *\*coniugere*, on ne confond pas *uires* et *uiros*, *aduersari* « s'opposer » et *auersari* « se détourner de », *seruire* « servir » et *seruare* « protéger », *meministi* et *meministis*, on domine l'effet d'entraînement qui fait passer d'*amari*, *moueri* à *\*ducere*, de *relinquere* au perfectum *\*relinqui* – *\*relinquisset*. Se réciter le paradigme des déclinaisons est une façon de faire, mais encore faut-il s'en tenir au bon cas pour éviter un *meministisne cuidam Platoni* et une confusion dans les éléments du juxtaposé, donnant des ablatifs *e rei publica*, *e res publica*. Les déclinaisons de *is*, *ea*, *id* et du pronom relatif sont trop souvent malmenées. On ne devrait pas lire dans des copies de concours des monstres tels que *\*uelat* (de *uelle*), *\*aestimauissetur* et *\*celebrauerintur*. Que les candidats qui se sentent peu sûrs d'eux prennent du recul par rapport à ce qu'ils écrivent pour décomposer les formes et se référer aux modèles. Avec une telle attitude critique, l'on ne traduit pas *dire que* par *dicere ut*, l'on n'étend pas l'emploi de l'infinitif dans des subordinées autres que la proposition infinitive, l'on ne confond pas sur la base d'une vague ressemblance formelle le participe passé passif et le participe futur actif, l'on ne rend pas systématiquement *un* et *des* par les formes d'*aliquis*, l'on ne fait pas l'accord de *poetae* au féminin ni celui d'*ars* au masculin. Un plus grand entraînement devrait développer des automatismes en même temps qu'une réflexion linguistique et sémantique simple, mais suffisante pour comprendre véritablement les usages les plus courants et se prémunir de l'erreur.

C'est à travers ce retour sur la langue latine et sur la langue française que le thème latin trouve son enjeu intellectuel. Il ouvre ainsi sa propre voie pour une meilleure compréhension du texte, dans son écriture et dans son sens. Tel est l'apport de l'exercice, dont nous souhaiterions qu'il soit perçu par le plus grand

nombre. Le 'corrigé' qui suit intègre d'ailleurs de bons éléments trouvés dans les copies.

### Quae Plato de poetis scripserit

Meministisne Platonis cuiusdam qui poetas imaginum imitatores uocabat atque de ea quam sibi finxit ciuitate expellebat ? At diuinos quoque eosdem uocabat. Recte quidem ille fecisset si quos reuerebatur eos a publicis negotiis amouisset. In tali autem dubitatione haeret rei (neque id conficit) decidendae atque admirationis suae cum exilio coniungendae ut plane appareat ad quas inopias iniuriasque diligens mens, ubi omnia uniuersae legi subicere uelit, deducatur. Plato enim utilitatem omnium in singulis hominibus inesse uult ; ecce autem repente inuenit in uiis uiros inutiles eosdemque sublimes, ut Homerum, nec scit quid agat cum eis. Omnes enim qui artibus student ei impedimento sunt. Norma apposita, eos metiri nequit idque dolet. Cunctos ergo et poetas et pictores et fectores et musicos in imitatorum numero locat pronuntiatque omnem artem nihil aliud esse nisi puerile oblectamentum ; artes autem ad eam animi partem infirmissimam, quae hominis miseris commoueatur, pertinere ; expertes rationis, ignauas, timidas, a ratione auersas esse artes ; poetas uero ipsos, dum turbidae multitudini placere uelint, id contendere ut ingenia cupiditate incensa depingant, quae propter uarietatem facilius perspiciantur ; eosdem uel sapientissimorum hominum mentes corrupturos esse nisi condemnentur effecturosque ut uoluptates ac dolores legum rationisque loco in ciuitate dominantur. Dicit etiam homines, si Homerus idoneus fuisset qui eos doceret emendaretque, et non cantor inutilis, non passuros fuisse illum pedibus nudis mendicum ire, sed tantum probaturos et adiuturos et honoribus ornatos fuisse quantum Protagoram Abderitam Prodicumque Ceum, sapientes et philosophos, qui per omnes locos in triumpho ducantur.

SESSION 2009

**CONCOURS EXTERNE  
DE RECRUTEMENT DE PROFESSEURS AGRÉGÉS**

Section : LETTRES CLASSIQUES

THÈME GREC

Durée : 4 heures

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

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

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

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

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

**Tournez la page S.V.P.**

### Thème grec

Les prêtres voyaient avec douleur des hommes qui, cherchant à perfectionner leur raison, à remonter aux causes premières, connaissaient toute l'absurdité de leurs dogmes, toute l'extravagance de leurs cérémonies, toute la fourberie de leurs oracles et de leurs prodiges. Ils craignaient que ces philosophes ne confiassent ce secret aux disciples qui fréquentaient leurs écoles ; que d'eux il ne passât à tous ceux qui, pour obtenir de l'autorité ou du crédit, étaient obligés de donner quelque culture à leur esprit ; et qu'ainsi l'empire sacerdotal ne fût bientôt réduit à la classe la plus grossière du peuple, qui finirait elle-même par être désabusée.

L'hypocrisie, effrayée, se hâta d'accuser les philosophes d'impiété envers les dieux, afin qu'ils n'eussent pas le temps d'apprendre aux peuples que ces dieux étaient l'ouvrage de leurs prêtres. Les philosophes crurent échapper à la persécution en adoptant, à l'exemple des prêtres eux-mêmes, l'usage d'une double doctrine, en ne confiant qu'à des disciples éprouvés les opinions qui blessaient trop ouvertement les préjugés vulgaires.

Mais les prêtres présentaient au peuple comme des blasphèmes les vérités physiques même les plus simples. Ils poursuivirent Anaxagore, pour avoir osé dire que le soleil était plus grand que le Péloponnèse.

Socrate ne put échapper à leurs coups. Il n'y avait plus dans Athènes de Périclès qui veillât à la défense du génie et de la vertu.

CONDORCET, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain.*

**THÈME GREC**  
**Rapport établi par Éric LHÔTE,**  
**avec la collaboration d'Alain BLANC et de Jean-Philippe GUEZ**

La page de Condorcet choisie cette année par le jury pour l'épreuve de thème grec, tirée de *l'Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, ne présentait aucune difficulté d'interprétation, ce qui n'a pas empêché certains contresens étonnants : quand Condorcet écrit que les prêtres craignaient que « l'empire sacerdotal ne fût bientôt réduit à la classe la plus grossière du peuple », il fallait évidemment comprendre qu'ils craignaient que leur pouvoir ne s'exerçât plus que sur la classe inférieure du corps civique, classe étant pris dans un sens sociologique, non institutionnel. Quand il écrit qu'« il n'y avait plus dans Athènes de Périclès qui veillât à la défense du génie et de la vertu », il faut évidemment comprendre qu'à l'époque de la mort de Socrate (399 av.), Périclès était mort depuis longtemps, et qu'il n'y avait plus personne, à Athènes, pour le remplacer dans son rôle de protecteur des philosophes.

Le style parfaitement classique de Condorcet, exempt de toute forme d'archaïsme comme de toute audace moderniste, se prêtait aisément à une traduction conforme aux canons de l'attique des orateurs du IV<sup>ème</sup> siècle. On n'avait aucune raison, à aucun endroit, de recourir à des mots post-classiques, même si la phraséologie révolutionnaire de Condorcet est parfois anachronique. Ainsi "blasphème", au sens catholique du terme, ne pouvait se rendre par βλασφημία, qui a un sens différent en grec classique ; ὑπόκρισις ne prend le sens d'hypocrisie que tardivement, et désigne en grec classique le jeu d'un acteur.

Nous avons constaté avec plaisir que certains des conseils que nous avons donnés dans les rapports précédents ont été suivis, mais il est un point sur lequel nous devons de nouveau insister : il s'agit de l'accentuation. Répétons-le : en matière d'accentuation grecque, ou l'on a tout compris, ou l'on n'a rien compris. La méthode pour être infaillible dans ce domaine est simple : il faut avoir intégralement assimilé le *Précis d'accentuation grecque* de M. Lejeune, travail qui exige environ une semaine, et dont on devrait s'être débarrassé avant l'année de préparation.

Avant de proposer un exemple de traduction, nous allons examiner une copie représentative de la moyenne, c'est-à-dire passible d'une note d'environ 7,5 sur 20, afin de prouver qu'il est facile de remédier à l'essentiel des fautes qui discréditent

tant de candidats. La copie en question comporte de nombreuses fautes, plus ou moins graves, qui peuvent se répartir en dix catégories :

1°) omissions : on en compte beaucoup trop, et elles sont sévèrement sanctionnées, même quand elles semblent anodines : par exemple, dans "trop ouvertement", il fallait traduire le mot "trop". Lors d'une relecture spécialisée, il faut s'assurer, mot à mot, que tout a été traduit.

2°) additions : il ne faut rien ajouter au texte, sauf extrême nécessité. Par exemple, dans la proposition « que d'eux il ne passât ... », il est vrai que "eux" est grammaticalement ambigu, mais on doit traduire ἀπ' αὐτῶν, avec l'anaphorique, et non un démonstratif ou un substantif : une traduction n'est pas une glose. D'une manière générale, on trouve beaucoup trop de confusions entre le démonstratif οὗτος et l'anaphorique αὐτόν, ainsi que des fautes d'accent qui ajoutent encore à la confusion, en particulier dans les formes féminines.

3°) barbarismes : "ils montraient" se dit ἐδείκνυσαν. προστατεῖν "présider" est un présent contracte du type φιλέω, etc.

4°) esprits : les fautes d'esprit sont des barbarismes. Par exemple, dans ἀπλοῦς, ἀ- < \*sm-, et n'a rien à voir avec un ἀ- privatif.

5°) solécismes : ἐξ se construit toujours avec le génitif. ὑπό + génitif exprime le complément d'agent. μηδέ ne peut pas s'employer après un μή exprimant la crainte, car, dans ce cas, μή n'est pas négatif. D'un point de vue synchronique, αὐτόν n'est pas un démonstratif, mais un anaphorique : si l'on veut annoncer un relatif par un démonstratif, il faut dire, par exemple, τούτοις ὅσοι. Il n'existe pas, en grec, d'auxiliaires de conjugaison : "ils étaient obligés" se dit ἠναγκάζοντο. ἵνα se construit avec le subjonctif, éventuellement l'optatif oblique.

6°) article : toute erreur sur l'emploi de l'article est un solécisme : pour traduire "une double doctrine" en grec, on ne doit pas ajouter l'article. Pour traduire "il n'y avait plus de Périclès", il fallait prendre garde que Περικλῆς = ὁ Περικλῆς est défini, alors que, dans la phrase, "Périclès" est indéfini : le mieux était οὐκέτι γὰρ ἦν οὐδεὶς Περικλῆς.

7°) coordinations : les coordinations entre les phrases pouvaient presque toutes se rendre par δέ ou γάρ. L'emploi de ἀλλά était exclu par la logique du texte. Le jeu des coordinations, en grec, ne répond à aucun souci de variété, mais à de strictes exigences logiques.

8°) traduction des temps verbaux : un imparfait se traduit normalement par un imparfait, et un passé simple par un aoriste.

9°) choix du vocabulaire : βελτιώω "améliorer" n'est pas classique, malgré une référence à Aristote, d'ailleurs au passif. μυστήριον, avec une forte connotation religieuse, était vraiment malvenu pour traduire "secret", s'agissant des philosophes. Une classe sociale n'est pas un γένος : il est vrai qu'il n'existe pas, en grec, de mot pour traduire cette notion relativement moderne ; "la classe la plus grossière du peuple" pouvait se dire, par exemple, τὸ ἀγροικότατον τοῦ δήμου μέρος. Pour "être désabusé", μεταγιγνώσκω "changer d'avis" ne suffit pas, car ce verbe ne comporte pas l'idée de tromperie. Tout cela ne veut pas dire qu'il faut voir des pièges partout : dans la plupart des cas, il faut appeler un chat un chat, et un prêtre ἱερεὺς, un disciple μαθητής, etc.

10°) respect de la syntaxe du texte français : dans la première phrase, on n'a pas le droit de mettre sur le même plan "cherchant" et "connaissaient", car, si on le fait, on détruit le rapport de causalité entre les deux idées. Parfois, les pseudo-facilités de traduction conduisent au contresens : si l'on transforme "accuser les philosophes d'impiété" en "accuser les philosophes étant impies", cela signifie que les philosophes sont vraiment impies !

On le voit, presque toutes ces fautes peuvent être éliminées moyennant certaines connaissances élémentaires en grammaire grecque et française, et un solide esprit logique. Ce sont des erreurs sur les points les plus simples qui expliquent les mauvaises notes.

### **Exemple commenté de traduction**

« Les prêtres voyaient avec douleur des hommes qui, cherchant à perfectionner leur raison, à remonter aux causes premières, connaissaient toute l'absurdité de leurs dogmes, toute l'extravagance de leurs cérémonies, toute la fourberie de leurs oracles et de leurs prodiges. » Οἱ ἱερεῖς λυπηρῶς ἑώρων ἀνθρώπους τινάς, οἱ ἐβούλοντο τὸν ἑαυτῶν νοῦν ἀμείνω ποιεῖν καὶ τὰς πρώτας αἰτίας ἀνευρίσκειν, γινώσκοντας πᾶσαν τὴν τῶν δογμάτων αὐτῶν ἀλογίαν καὶ τὴν τῶν πομπῶν ἀτοπίαν καὶ τὴν τῶν χρησμῶν καὶ θαυμάτων ἀπάτην. Les verbes de perception se construisent normalement avec le participe : on peut donc inverser la structure du français et traduire le participe par des relatives, et la relative par une participiale. Pour "remonter aux causes premières", nous empruntons volontiers la solution de certaines copies.

« Ils craignaient que ces philosophes ne confiassent ce secret aux disciples qui

fréquentaient leurs écoles » Ἐφοβοῦντο δὲ μὴ οὗτοι οἱ φιλόσοφοι πιστεύοιεν τοῦτο τὸ ἀπόρρητον τοῖς περὶ ἑαυτοὺς μαθηταῖς. Cette idée s'ajoute aux précédentes : un simple δέ suffit, et γάρ serait correct. La traduction normale de "ces philosophes" est οὗτοι οἱ φιλόσοφοι, puisqu'il s'agit des philosophes dont on vient de parler. Rappelons à ce propos que l'opposition ὅδε/οὗτος/ἐκεῖνος obéit à des règles assez strictes, qu'il faut connaître et respecter. Il n'existe pas, en grec classique, de mot pour traduire la notion d'école philosophique : la solution que nous proposons, et que nous empruntons à une copie, nous semble excellente.

« que d'eux il ne passât à tous ceux qui, pour obtenir de l'autorité ou du crédit, étaient obligés de donner quelque culture à leur esprit » καὶ ἀπ' αὐτῶν παραδιδόιτο πᾶσιν ὅσοι ἠναγκάζοντο, ἵνα κτῶντο δύναμιν ἢ ἀξίωμα, διδόναι παιδείαν τινὰ τοῖς ἑαυτῶν νοῖς. Il est incorrect, en grec, de répéter un subordonnant. La notion typiquement latine d'*auctoritas* n'est pas facile à rendre.

« et qu'ainsi l'empire sacerdotal ne fût bientôt réduit à la classe la plus grossière du peuple, qui finirait elle-même par être désabusée. » καὶ οὕτω τὸ τῶν ἱερέων κράτος μετ' ὀλίγον κρατοῖ μόνου τοῦ ἀγροικοτάτου μέρους τοῦ δήμου, καὶ τέλος τοῦτο ἀπατώμενον καὶ αὐτὸ παύοιτο. "empire" doit être pris dans son sens premier, "pouvoir", et non dans un sens territorial. Le conditionnel "finirait" exprime un futur dans le passé, non un potentiel : il ne pouvait donc se traduire sans un minimum de réflexion.

« L'hypocrisie, effrayée, se hâta d'accuser les philosophes d'impiété envers les dieux, afin qu'ils n'eussent pas le temps d'apprendre aux peuples que ces dieux étaient l'ouvrage de leurs prêtres. » Ἐκφοβηθέντες δ'οὖν οἱ τὴν εὐσέβειαν προσποιούμενοι ἔσπευσαν τοὺς φιλοσόφους αἰτιώμενοι ἀσεβείας περὶ τοὺς θεούς, ἵνα μὴ αὐτοῖς σχολὴ ἦ προαγορεύειν τοῖς ἔθνεσιν ὅτι τούτους τοὺς θεούς αὐτοὶ οἱ ἱερεῖς αὐτῶν ἐποίησαν. Un simple δέ pouvait suffire pour la coordination, comme c'est souvent le cas lorsque, en français, on passe d'un paragraphe à l'autre. "effrayée" est apposé : dans la traduction, il ne fallait pas en faire une épithète, ni user de la coordination. Pour traduire la notion, tardive en grec, et moderne en français, d'"hypocrisie", on était obligé de recourir à une périphrase. En français, "les peuples", sémantiquement, n'est pas le pluriel de "le peuple" : dans la phrase précédente, il s'agissait du corps civique ; dans celle-ci, il s'agit des nations.

« Les philosophes crurent échapper à la persécution en adoptant, à l'exemple des

prêtres eux-mêmes, l'usage d'une double doctrine, en ne confiant qu'à des disciples éprouvés les opinions qui blessaient trop ouvertement les préjugés vulgaires. » Οἱ δὲ φιλόσοφοι διαφεύξεσθαι τοὺς διώκοντας ἤλπισαν, προαιρούμενοι μὲν ἀμφιβόλῳ δόγματι χρῆσθαι, ὥσπερ αὐτοὶ οἱ ἱερεῖς, παραδιδόντες δ' οὐδενὶ ἄλλῳ ἢ πιστοῖς μαθηταῖς τὰς γνώμας, δι' ἃς ἠναντιοῦντο φανερώτερον τοῦ δέοντος ταῖς ψευδέσι καὶ κοιναῖς δόξαις. Une subtilité en français : les deux gérondifs ne sont pas juxtaposés, ce qui serait contraire au style classique de Condorcet, mais le second est subordonné au premier. Cependant, l'idée essentielle est exprimée par le second gérondif : la parataxe était le meilleur moyen de rendre cette subtilité. δόγμα n'a pas, en soi, de sens péjoratif ; le même mot en avait un dans notre première phrase, mais parce qu'il s'agissait des dogmes des prêtres. "opinion", sous la plume de Condorcet, n'a évidemment pas de sens péjoratif : il vaut donc mieux éviter de le traduire par δόξα, d'autant qu'on aura besoin de ce mot pour traduire "préjugés", qui n'a pas d'équivalent exact en grec classique, d'où la périphrase que nous proposons. ψευδής n'a pas un sens aussi fort que "menteur", et peut simplement signifier "faux", sans procès d'intention.

« Mais les prêtres présentaient au peuple comme des blasphèmes les vérités physiques même les plus simples. » Ὅμως δ' οἱ ἱερεῖς ἔφαινον τῷ δήμῳ ὡς ἀσεβεῖς λόγους τὰς περὶ τῆς φύσεως ἀληθείας καὶ τὰς ἀπλουστάτας. Il était bon de traduire vigoureusement le "mais" de Condorcet, placé en début de paragraphe, mais il fallait éviter ἀλλά.

« Ils poursuivirent Anaxagore, pour avoir osé dire que le soleil était plus grand que le Péloponnèse. » Ἀναξαγόραν μὲν γὰρ ἐδίωξαν ὡς τολμήσαντα εἰπεῖν τὸν ἥλιον μείζω εἶναι τῆς Πελοποννήσου. Dans ce cas, une coordination par δέ était incorrecte : il ne s'agit pas d'une idée supplémentaire, mais d'une illustration de l'idée précédente.

« Socrate ne put échapper à leurs coups » Σωκράτης δ' οὐκ ἐδυνήθη διαφυγεῖν τὰς βλάβας αὐτῶν. πλῆγῇ "coup" n'a normalement pas ce sens figuré en grec : βλάβη "dommage" est donc préférable. Rappelons à ce propos qu'une des difficultés du thème est qu'il existe deux sortes de métaphores : celles qui sont le produit de l'évolution sémantique dans une langue donnée, et qui, par conséquent, ne peuvent se traduire mécaniquement d'une langue à l'autre, sauf si le hasard a abouti aux mêmes évolutions dans deux langues différentes ; celles qui sont l'oeuvre de l'imagination des poètes ou des orateurs, qui peuvent se traduire littéralement. On pourrait appeler les premières métaphores linguistiques, et les secondes métaphores

poétiques ou rhétoriques.

« Il n'y avait plus dans Athènes de Périclès qui veillât à la défense du génie et de la vertu » Οὐκέτι γὰρ ἦν ἐν Ἀθήναις οὐδεὶς Περικλῆς, δυνατὸς ὧν φυλάττειν καὶ ἀμύνειν τῇ εὐφύιᾳ καὶ τῇ ἀρετῇ. Les relatives au subjonctif sont caractéristiques du latin et du français : elles ne peuvent se traduire mécaniquement.

On espère avoir convaincu les futurs candidats que le thème grec n'est pas d'une difficulté insurmontable. Rappelons la méthode que nous suggérons :

1°) avant l'année de préparation, assimiler le *Précis d'accentuation grecque* de M. Lejeune. Cet exercice impose une révision systématique et raisonnée de toute la morphologie grecque, et élimine presque totalement les risques de barbarismes.

2°) s'entraîner en rendant une dizaine de thèmes à un correcteur spécialisé. Il ne faut pas hésiter à passer beaucoup de temps, par exemple huit heures, sur les premiers exercices : toutes les notions alors mises en oeuvre resserviront.

3°) étudier très attentivement les corrigés, et surtout les fautes qu'on a commises : il faut comprendre non seulement pourquoi telle tournure est incorrecte, mais aussi pourquoi on a commis cette incorrection, faute de quoi, les mêmes causes produisant les mêmes effets, on se condamne à la répéter indéfiniment. Si par exemple on a la mauvaise habitude de traduire "mais" par ἀλλά, et non par δέ, il faut prendre conscience que cela résulte d'un réflexe dont sont responsables les manuels pour débutants : une fois qu'on en a pris conscience, il est facile d'éradiquer cet automatisme.

*Labor omnia vincit improbus* : certes, mais le thème grec est surtout question de méthode.

SESSION 2009

---

**CONCOURS EXTERNE  
DE RECRUTEMENT DE PROFESSEURS AGRÉGÉS**

Section : LETTRES CLASSIQUES

VERSION LATINE

Durée : 4 heures

---

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

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

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

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

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

**Tournez la page S.V.P.**

*Au milieu du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., alors que les peuples italiens s'arment contre Rome, des esclaves, soulevés par Appius Herdonius, ont occupé le Capitole et réclament leur liberté. Le consul P. Valerius, descendant de Valerius Publicola, tente de calmer les esprits agités par les tribuns de la plèbe.*

Postquam arma poni et discedere homines ab stationibus nuntiatum est, P. Valerius, collega senatum retinente, se ex curia proripit, inde in templum ad tribunos uenit. « Quid hoc rei est » inquit, « tribuni ? Appi Herdoni ductu et auspicio rem publicam euersuri estis ? Tam felix uobis corrupendis fuit qui seruitia non commouit  
5 auctor ? Cum hostes supra caput sint, discedi ab armis legesque ferri placet ? » Inde ad multitudinem oratione uersa : « Si uos Urbis, Quirites, si uestri nulla cura tangit, at uos ueremini deos uestros ab hostibus captos. Iuppiter optimus maximus, Iuno regina et Minerua, alii di deaque obsidentur ; castra seruorum publicos uestros penates tenent ; haec uobis forma sanae ciuitatis uidetur ? Tantum hostium non solum intra muros est  
10 sed in arce supra forum curiamque : comitia interim in foro sunt, senatus in curia est ; uelut cum otium superat, senator sententiam dicit, alii Quirites suffragium ineunt ! Non quidquid patrum plebisque est, consules, tribunos, deos hominesque omnes armatos opem ferre, in Capitolium currere, liberare ac pacare augustissimam illam domum Iouis optimi maximi decuit ? Romule pater, tu mentem tuam, qua quondam arcem ab his  
15 iisdem Sabinis auro captam recepisti, da stirpi tuae ; iube hanc ingredi uiam, quam tu dux, quam tuus ingressus exercitus est. Primus en ego consul, quantum mortalis deum possum, te ac tua uestigia sequar. » Vltimum orationis fuit « se arma capere, uocare omnes Quirites ad arma ; si qui impediatur, iam se consularis imperii conscium, tribuniciae potestatis sacratarumque legum oblitum, quisquis ille sit, ubicumque sit, in  
20 Capitolio, in foro, pro hoste habiturum. Iuberent tribuni, quoniam in Appium Herdonium uetarent, in P. Valerium consulem sumi arma : ausurum se in tribunis, quod princeps familiae suae ausus in regibus esset ». Vim ultimam apparebat futuram spectaculoque seditionem Romanam hostibus fore. Nec lex tamen ferri nec ire in Capitolium consul potuit ; nox certamina coepta oppressit ; tribuni cessere nocti,  
25 timentes consulum arma. Amotis inde seditionis auctoribus, patres circumire plebem inserentesque se in circulos sermones tempori aptos serere ; admonere « ut uiderent in quod discrimen rem publicam adducerent. Non inter patres ac plebem certamen esse, sed simul patres plebemque, arcem Urbis, templa deorum, penates publicos priuatosque hostibus dedi ».

TITE-LIVE.

## VERSION LATINE

### Rapport établi par Isabelle COGITORE

Le présent rapport a pour but de donner aux candidats des explications pour comprendre leurs éventuelles erreurs et s'améliorer, ainsi que de donner aux futurs candidats des pistes de travail en vue de la prochaine session du concours. On trouvera donc ici d'une part des corrections portant sur le texte donné cette année, d'autre part des outils et des conseils à portée plus large, conseils de méthode transposables sur toute autre version, qui seront signalés par la présence d'une astérisque (\*).

Pour d'autres conseils généraux d'entraînement à la version et de méthode le jour de l'épreuve, on se reportera au rapport 2008.

#### **Conseils portant sur la forme\***

- faciliter la lecture de la copie en aérant l'écriture : sauter une ligne si on écrit un peu gros et laisser un peu plus d'espace entre les mots si on écrit très petit.

- ne pas utiliser d'abréviations, tant par souci de clarté que par politesse : la qualité de la présentation est le signe d'une efficace gestion du temps. Donner un texte lisible est un requis : quand un candidat sait que son écriture est difficile à lire, qu'il fasse un effort.

- il est rare qu'il soit nécessaire de contester le texte donné à traduire. Un candidat a mis en question, à la ligne 18, *si qui impediatur* ; il est vrai qu'on aurait attendu *quis*, mais une rapide vérification dans le Gaffiot donnait deux exemples chez Cicéron de *si qui*. Il n'y avait donc pas de souci. Si toutefois un candidat conteste le texte, il doit le signaler au début de sa copie.

- la relecture de sa traduction doit permettre au candidat d'éliminer des fautes d'orthographe qui déparent même les bonnes copies. Remarquons toutefois que les copies de cette année présentaient relativement peu de fautes, ce que les correcteurs ont apprécié.

#### **Constatations préalables à toute traduction**

- Le texte donné pour la version 2009 était un extrait de l'*Histoire romaine* de Tite Live, tiré du livre 3, c'est-à-dire concernant un épisode de la République romaine encore à ses débuts, comme l'explicitait le « chapeau ». **La lecture de cette introduction\* permettait de mettre en relief la présence de deux difficultés auxquelles Rome est confrontée, l'une d'ordre extérieur** (les peuples italiens contre Rome), **l'autre d'ordre intérieur** (esclaves et plèbe agités). On pouvait donc s'attendre à ce que le texte fît bonne part à des discours de persuasion ; de fait, on trouvait dans le texte du discours direct et du discours indirect, des interrogations, de l'ironie, etc.

- Un autre constat à faire dès le début de l'épreuve portait sur l'auteur\* : d'époque classique, Tite Live pratique une langue assez précise, spécialement pour ce qui concerne les institutions et la vie politique ; *plebs* n'est pas synonyme de *populus*, par exemple. Par ailleurs la langue de Tite Live est parfois un peu lourde, ce qu'il convient de garder à l'esprit quand on traduit, afin d'éviter d'alourdir encore les phrases en français. Entre la nécessité de la précision et le risque de lourdeur, il faut naviguer avec précaution.

- Enfin, la longueur du texte\* était moyenne, ce qui signifiait qu'on pouvait s'attendre à un texte de difficulté moyenne et qu'il fallait être attentif à la gestion du temps pour être certain de finir. Rares ont été les copies incomplètes, ce qui est satisfaisant. Bon nombre de copies cependant laissaient apparaître plus d'erreurs vers la fin du texte, ce qu'un travail mieux réparti dans le temps eût permis d'éviter : diviser le texte en quatre ou cinq passages et décider de consacrer un temps égal à chacun peut être une solution (en accordant plus de temps aux phrases les plus complexes éventuellement)

## **Bilan chiffré**

La moyenne de l'épreuve s'est située à 8,4, ce dont on peut tirer une première conclusion : si on compare avec les résultats de 2008, il est clair qu'un texte de prose n'est pas plus facile qu'un texte de poésie, mais qu'il met en jeu d'autres compétences ou sous une autre forme ; une autre conclusion est qu'il faut se préparer à tous les types de textes, de nature et de longueur variées.

Quelques chiffres : il n'y a pas eu de copies blanches. 50% des copies ont obtenu moins de 8/20 ; parmi ces copies, on ne compte que 5% des admissibles. D'autre

part, les bonnes et très bonnes copies (notées au-dessus de 13) représentent 19% des copies, ce qui correspond à plus de 16% des admissibles.

### **Propositions de traduction et éclaircissements**

Il ne s'agit pas ici de donner une traduction modèle, mais de donner des informations et des corrections. On pourra toujours se reporter aux traductions des différentes éditions pour retravailler ce texte\*.

*Postquam arma poni et discedere homines ab stationibus nuntiatum est, P. Valerius, collega senatum retinente, se ex curia proripit, inde in templum ad tribunos uenit.*

- *Postquam etc...*: - deux propositions infinitives distinctes sont amenées par le passif impersonnel *nuntiatum est* : l'une au passif, *arma poni*, l'autre à l'actif, ayant chacune un sujet différent (*arma / homines*). Il était bon de garder cette nuance. « Après que », en français, se construit avec l'indicatif, même si les versions d'agrégation sont le dernier bastion de cette formulation. D'autres solutions, élégantes et justes, ont été proposées.

- *ab stationibus* : certains candidats ont vu là un complément d'agent du verbe *nuntiatum est* ; grammaticalement, c'était en effet possible. Mais, d'une part, l'article du Gaffiot montrait que le premier sens de *statio* est « station, poste », et que ce n'est que par métaphore qu'il désigne les soldats postés en sentinelle ; d'autre part, la place des mots, significative chez Tite Live, présente un chiasme entre les deux propositions infinitives, qui entraîne le déplacement de *ab stationibus*, complément de lieu, en fin de proposition. Ce genre de précision est à la portée de candidats ayant une bonne pratique du latin, ce qui nous amène à souligner l'importance du « petit latin »\*, par exemple, dont les apports pouvaient faire merveille sur un texte de cette nature.

- *P. Valerius, collega senatum retinente* : le « chapeau » du texte précisait que Valerius était consul ; il n'a donc qu'un seul collègue, ce qui exclut la traduction par « un de ses collègues », qui dénote une méconnaissance des institutions républicaines. De même, l'initiale *P.* devait être traduite par « Publius », à l'exclusion de toute autre possibilité.

- *se ex curia proripit, inde in templum ad tribunos uenit* : passage au présent de narration. *Inde* est un adverbe et non un subordonnant (ne pas confondre avec

*unde*) ; *in templum* pouvait être ambigu et on a accepté la traduction par « à la tribune », donnée dans le Gaffiot pour un autre passage de Tite Live ; cependant, le « chapeau » du texte signalait la présence des insurgés sur le Capitole, ce qui rend préférable la traduction par « temple ».

-*ad tribunos* : cette fois il s'agit bien des tribuns (de la plèbe, cf. le « chapeau ») et pas d'une tribune, erreur fréquente provoquée sans doute pas une lecture du dictionnaire, le meilleur et le pire allié du candidat, qu'il faut utiliser avec précaution\*.

*Après l'annonce qu'on déposait les armes et que les hommes quittaient leurs postes, Publius Valerius, laissant le Sénat à la garde de son collègue, se précipite hors de la curie et, de là, vient au temple s'adresser aux tribuns.*

« *Quid hoc rei est* » *inquit*, « *tribuni ? Appi Herdoni ductu et auspicio rem publicam euersuri estis ?* »

*Quid* etc...passage au style direct, marqué par l'incise *inquit*.

- L'interrogation liminaire est de facture courante, avec le génitif *rei* complétant l'interrogatif *quid* ; il fallait éviter d'alourdir cette interrogation qui n'est qu'une entrée en matière. Le niveau de langage\* doit rester soutenu, comme c'est le cas en latin dans ce texte : « qu'est-ce que c'est que cette histoire » résonne beaucoup trop comme une question quotidienne, et n'est pas adapté à la situation.

- La tournure *euersuri estis* marque ici le futur proche plutôt que le but : le danger est imminent.

- Enfin, *ductu et auspicio* ne se pouvaient comprendre si on ne connaissait pas les institutions romaines et le fait qu'un chef ne peut légitimement mener ses troupes (*ducere*) que s'il a reçu les auspices, confirmation religieuse ; « auspices » en français ne s'emploie qu'au pluriel. L'indignation de P. Valerius porte sur le fait que c'est Appius Herdonius qui mène le mouvement, alors qu'il n'a pas les qualifications pour le faire

« *Qu'est ceci ?* », *dit-il*, « *tribuns ? Voilà que vous vous apprêtez à renverser l'Etat sous la conduite et les auspices d'Appius Herdonius ?* »

*Tam felix uobis corrupendis fuit qui seruitia non commouit auctor?*

*Tam* etc...Il fallait voir qu'il ne s'agissait pas ici de la tournure *tam* + prop. relative au subjonctif, puisque *commouit* est à l'indicatif. En revanche l'adjectif verbal *corrupendis* pouvait marquer la conséquence ou l'intention (Ernout-Thomas p. 286).

- *auctor* désigne celui qui est à l'origine d'une action ; « instigateur » pouvait aller, à la condition que la relecture évite la confusion avec « investigateur », qui fait non-sens ! *Auctor* est nettement, de par sa place, apposé au pronom relatif sujet, et non antécédent de ce pronom.

*Il a été assez chanceux pour vous pervertir, lui qui n'a pas réussi à soulever les esclaves ?*

*Cum hostes supra caput sint, discedi ab armis legesque ferri placet ? »*

Valeur à la fois temporelle et concessive de la subordonnée. L'image *supra caput* porte l'idée de menace. Attention au français : « éminent » et « imminent » ne sont pas synonymes !

- *placet* est employé impersonnellement et peut être pris dans un sens institutionnel ; mais l'idée de « sembler bon » convient bien ici.

- *discedi ab armis* : Tite Live a évité la répétition des premiers mots du texte : aux candidats d'en faire autant.

- *leges ferri* : la connaissance des institutions et la pratique du petit latin permettaient de repérer immédiatement la tournure et le fait politique : *ferri* est bien évidemment l'infinitif passif et non le génitif du mot *ferrum*...

*Alors que nos ennemis nous menacent, il vous semble bon de quitter les armes et de proposer des lois ? »*

*Inde ad multitudinem oratione uersa: « Si uos urbis, Quirites, si uestri nulla cura tangit, at uos ueremini deos uestros ab hostibus captos. Iuppiter optimus maximus, Iuno regina et Minerua, alii di deaeque obsidentur; castra seruorum publicos uestros penates tenent; haec uobis forma sanae ciuitatis uidetur ?*

- *oratione uersa* : ablatif absolu, servant d'introduction à la deuxième partie du discours direct, avec changement de destinataires (*uersa*) : non plus les tribuns, mais la foule. *Inde* marque ce deuxième temps.

Les deux propositions introduites par *si* se construisent de la même façon : *nulla cura* est le sujet de *tangit*, *uos* est le COD ; ces deux éléments appartiennent aux deux propositions, mais la première comprend le complément au génitif *urbis*, complément du nom *cura* : « aucun souci de votre ville », tandis que la deuxième comprend le complément *uestri*, génitif du pronom personnel, qui a peu été reconnu par les candidats et souvent confondu avec l'adjectif possessif présentant la même forme.

- *ueremini* se construisait ici avec l'accusatif et a le sens de « révéler » ; la construction avec l'accusatif montre qu'il ne s'agit pas de l'expression d'une crainte : revoir la construction des verbes de crainte\*. La construction de la phrase, *si*+ indicatif/ *at uos* au début de la principale à l'impératif, marque l'opposition ; une bonne traduction dans une copie a été : « je veux bien que..., mais du moins respectez... ». L'impératif du verbe déponent a souvent été méconnu\*.

Les noms des dieux devraient être connus de tous les latinistes. « Jupiter très bon très grand » est une formule tout à fait courante ; « Junon reine » était une traduction suffisante, sans qu'on aille recourir à « reine des cieux », donné par le Gaffiot, qui est une explication et non une traduction. Il faut toujours distinguer dans le dictionnaire ce qui est traduction et ce qui est commentaire explicatif\*. Les dieux de la triade capitoline sont effectivement assiégés puisque les insurgés occupent le Capitole. *Alii di deaque* désigne d'autres dieux présent sur la colline et non tous les dieux.

- *publicos uestros penates* : les correcteurs se sont demandés d'où vient que « pénates » a souvent été mis au féminin en français... Les Pénates sont les dieux protecteurs, soit du foyer privé, soit de l'État ; ensuite, par métaphore, les pénates peuvent désigner la maison. Tite-Live levait toute ambiguïté en précisant *publicos penates*.

- *castra* : ce mot est toujours au pluriel en latin, comme on l'apprend dans les premières leçons ; il convient de le traduire par un singulier, sauf quand il est accompagné de l'adjectif *bina* : *bina castra* : « deux camps »

- *forma sanae ciuitatis* : métaphore organiciste fréquente chez les historiens et particulièrement Tite-Live

*Puis, s'étant tourné vers la foule, il déclara : « si nulle inquiétude ne vous touche, citoyens, ni pour Rome ni pour vous, respectez du moins vos dieux que les ennemis ont pris. Jupiter très bon très grand, Junon reine, Minerve et d'autres dieux et déesses sont assiégés. Le parti des esclaves occupe les pénates de votre Etat ; cela vous semble-t-il la forme d'une cité en bonne santé ?*

*Tantum hostium non solum intra muros est sed in arce supra forum curiamque; comitia interim in foro sunt, senatus in curia est; uelut cum otium superat, senator sententiam dicit, alii Quirites suffragium ineunt.*

- *Tantum* et non *tot* : Tite-Live insiste non sur le nombre mais sur la masse ;

- *in arce* : la connaissance concrète de la topographie romaine aidait à voir la différence entre le Capitole et l'*arx*, qui est la citadelle placée sur le Capitole ; il fallait aussi être précis sur la différence entre *curia*, lieu de réunion, et *senatus*, l'assemblée

des sénateurs, sous peine de perdre tout le sens du passage. De même, *comitia*, les comices (toujours au masculin en français sauf quand il s'agit des poires...) se réunissent sur le forum.

- *uelut* marque une comparaison, devant la temporelle *cum* + indicatif.

- *otium* prend ici le sens de « paix », par opposition aux moments de guerre.

- *sententiam dicere*, *suffragium inire* sont les formulations institutionnelles normales pour marquer la délibération et la prise de décision au sénat d'une part, et dans les assemblées de citoyens d'autre part. Le texte est, objectivement, elliptique, en raison de l'ironie à laquelle recourt P. Valerius : le consul est choqué par le fait que les citoyens perdent du temps à délibérer au lieu de combattre les peuples italiens qui menacent Rome. Ses interrogations et exclamations sont autant de moyens pour alerter les consciences. On pouvait le comprendre mais cela reste difficile à faire percevoir dans une traduction qui ne soit pas une exégèse. *Senator* au singulier collectif pourra être rendu par un pluriel.

*Une masse considérable d'ennemis est présente non seulement dans nos murailles mais même dans la citadelle au-dessus du forum et de la curie ; et pendant ce temps, les comices se tiennent au forum, le sénat se tient dans la curie ; comme quand règne la paix, les sénateurs délibèrent, les autres citoyens votent !*

*Non quidquid patrum plebisque est, consules, tribunos, deos hominesque omnes armatos opem ferre, in Capitolium currere, liberare ac pacare augustissimam illam domum louis optimi maximi decuit ?*

- *Non decuit* : la valeur modale des verbes impersonnels est fréquente et convenait bien ici. Elle pouvait être rendue par l'imparfait ; *decuit* se construit avec des propositions infinitives, *opem ferre, currere, liberare ac pacare*.

- *deos hominesque omnes armatos* : *omnes armatos* est apposé et non épithète.

- attention aux étourderies de lecture\* : *augustissimam* n'est pas *angustissimam* !

- attention aux connotations en français\* : « courir sus au Capitole » marque une intention agressive et non une aide apportée.

*N'aurait-il pas été du devoir de tout ce que comptent les pères et la plèbe, des consuls, des tribuns, des dieux et des hommes, tous armés, d'apporter leur aide, de courir au Capitole, de libérer et de pacifier cette très sainte demeure de Jupiter très bon très grand ?*

*Romule pater, tu mentem tuam, qua quondam arcem ab his iisdem Sabinis auro captam recepisti, da stirpi tuae;*

- *Romule pater est*, comme *Iuppiter optimus maximus*, une formule rituelle, qui devrait être connue.

- La proposition relative introduite par *qua* (antécédent *mens*) permettait de comprendre que la qualité mentionnée ici est le courage, la sagesse. Le pronom relatif à l'ablatif, *qua*, est complément de moyen.

- attention aux lectures : *quondam* et non *quemdam*.

- l'ordre des mots est significatif : *arcem ab his iisdem Sabinis auro captam* montre que le complément *auro* porte sur le participe *captam* de même que le complément d'agent *ab hostibus*.

*Vénérable Romulus, donne à ta descendance le courage qui t'est propre, grâce auquel jadis tu as repris la citadelle gagnée à prix d'or par ces mêmes Sabins.*

*iube hanc ingredi uiam, quam tu dux, quam tuus ingressus exercitus est. Primus en ego consul, quantum mortalis deum possum, te ac tua uestigia sequar. »*

- deux propositions relatives ayant le même verbe, *ingressus est* et deux sujets différents, *tu dux* et *tuus exercitus*. L'ordre des mots pouvait surprendre si on avait peu l'habitude de la lecture cursive du latin ; cet ordre s'explique par le ton formulaire, propre à la prière et presque poétique, de cette invocation à Romulus. Tenter de construire *tuus ingressus* comme sujet d'un verbe *exercitus est* amenait à un non-sens : il faut rester vigilant face à ce qu'on écrit et éviter absolument le non-sens\* ! Il était difficile d'éviter la lourdeur ici si l'on voulait tout rendre.

- *primus en ego consul* : attention aux connotations en français : après Bonaparte, on ne peut pas écrire « moi, le premier consul » sous peine de contresens historique ! Il n'y a que deux consuls à Rome sous la République ; Tite Live a en outre pris soin de séparer les deux informations, *primus* et *consul* : il faut garder ces précisions.

- *quantum mortalis deum possum* : la difficulté résidait dans l'ellipse du verbe *sequi*, qu'il faut tirer de la proposition principale, *te sequar*. Une analyse précise empêchait de toutes façons d'accorder *mortalis* et *deum* ; la raison empêchait aussi de traduire par « mortel des dieux » qui n'a aucun sens. *Mortalis* est au nominatif, et se rapporte au sujet (non exprimé) de *possum*.

- attention aux sens du français : traduire *tua uestigia sequar* par « marcher sur tes brisées » a une connotation particulière (rivalité) qui ne convient pas ici.

*Donne l'ordre qu'on suive cette route que tu as prise en tant que chef, que ton armée a prise. Et moi le premier, moi qui suis consul, autant que je peux, étant mortel, suivre un dieu, je te suivrai, je marcherai dans tes traces ».*

*Vltimum orationis fuit se arma capere, uocare omnes Quirites ad arma; si qui impediatur, iam se consularis imperii conscius, iam tribuniciae potestatis sacratarumque legum oblitus, quisquis ille sit, ubicumque sit, in Capitolio, in foro, pro hoste habiturus.*

- attention à la cohérence des temps\* au passé : *capere*, infinitif présent, montre une concomitance dans le passé, pas une antériorité, ni un futur dans le passé.

- il s'agit clairement de l'introduction d'un passage de discours indirect : il est incorrect de le rendre par du discours direct\*. Traduire par « il disait de prendre les armes » est fautif car il n'y a pas d'expression de l'ordre ici.

- la répétition de *arma* semble voulue ; il convient de la garder.

- *si qui impediatur* : bien voir la construction de toute la phrase : *si qui impediatur*, proposition conditionnelle ; *se...pro hoste habiturus (esse)* est l'apodose, à l'infinitif car faisant partie du discours indirect ; apposés à *se* , l'adjectif *consciens* et le participe *oblitus*. Le COD de *habiturus* n'est pas exprimé, mais se rapportent à lui le pronom *qui* et les propositions *quisquis ille sit, ubicumque sit*.

- il y a un jeu d'opposition entre *consciens*, « conscient de » et *oblitus* « ayant oublié ». Rattacher *oblitus* à *oblino*, « imprégner » menait droit au contresens : en réalité, le consul affirme qu'il est prêt à passer par-dessus les lois qui protègent les tribuns tant la situation est grave. La puissance tribunicienne et les lois sacrées constituent, une fois encore, des éléments institutionnels que doivent connaître les candidats. De même, *consularis imperium* est le pouvoir du consul.

*À la fin de son discours, il déclara qu'il prenait les armes et appelait tous les citoyens aux armes ; si quelqu'un s'y opposait, alors lui-même, conscient du pouvoir des consuls, faisant fi de la puissance tribunicienne et des lois sacrées, le considérerait comme un ennemi, qui qu'il fût, ou qu'il fût, sur le Capitole ou au forum.*

*luberent tribuni, quoniam in Appium Herdonium uetarent, in P. Valerium consulem sumi arma; ausurum se in tribunis, quod princeps familiae suae ausus in regibus esset.*

- le discours indirect continue, avec le verbe au subjonctif pour marquer ce qui serait un impératif dans le discours direct.

- *uetare* faisait ici référence au fait que les tribuns refusent de prendre les armes contre Appius Herdonius.

- attention à la lecture : *uetarent* ≠ *uotarent*.

- P. Valerius cherche encore à attirer l'attention sur le paradoxe de la situation, en jouant sur l'ironie qui voudrait qu'on prît les armes contre un consul alors qu'on ne les a pas prises contre Appius Herdonius qui a moins de poids.

- *ausurum etc* : le discours indirect continue, ce qui explique la proposition relative au subjonctif.

- *princeps familiae suae* renvoie à Valerius Publicola, ancêtre du consul, comme le signalait le « chapeau » du texte.

- Tite-Live a introduit une variation avec *in* + ablatif au lieu de *in*+ accusatif : il convenait de rendre cette nuance

*Que les tribuns ordonnent donc de prendre les armes contre le consul Publius Valerius, puisqu'ils ont refusé de le faire contre Appius Herdonius. Pour sa part, il oserait faire face aux tribuns ce que l'ancêtre de sa famille avait osé faire face aux rois.*

*Vim ultimam apparebat futuram spectaculoque seditionem Romanam hostibus fore.*

- le discours indirect a pris fin, on revient à la narration, avec des spéculations sur la suite des événements.

- la tournure avec le double datif *spectaculo hostibus esse* ne devait pas poser de problèmes d'analyse.

*Il était clair que la violence allait être extrême et qu'une sédition romaine allait être donnée en spectacle aux ennemis.*

*Nec lex tamen ferri ire in Capitolium consul potuit; nox certamina coepta oppressit ; tribuni cessere nocti, timentes consulum arma.*

- il y a deux propositions différentes, chacune avec un sujet différent (*lex, consul*), mais le verbe n'est pas répété : la grammaire et la connaissance des institutions devaient empêcher une traduction donnant à croire que le consul votait la loi. On notera en outre le chiasme qui renforçait ce double aspect de la phrase.

- *nocti* ne pouvait être qu'un datif, pas un ablatif de temps.

*La loi ne put être proposée et le consul ne put aller au Capitole ; la nuit mit un terme au début des combats ; les tribuns cédèrent devant la nuit, craignant les armes des consuls.*

*Amotis inde seditionis auctoribus patres circumire plebem inserentesque se in circulos sermones tempori aptos serere;*

- on est toujours dans de la narration, avec des infinitifs de narration, *circumire*, *serere* qui ne peut être rendu par un présent dans ce contexte de passé ; traduire les infinitifs de narration par la tournure « et les pères de se mêler » est inadapté ; cette traduction des infinitifs de narration ne convient bien qu'à un certain type de texte (essentiellement la fable) et ne peut être une solution systématique.

- *serere* vient de *sero*, *is*, *ere*, (*serui*), *sertum* : entrelacer, et non de *sero*, *is*, *ere*, *seui*, *satum* : semer ; une citation de Tite Live, *colloquia cum aliquo serere*, nouer des entretiens avec quelqu'un, était aussi utile pour choisir. Les citations dans le Gaffiot doivent servir à trouver des parallèles éclairants, non à chercher le passage précis qu'on à traduire\*.

*Une fois les auteurs de la sédition écartés, les pères entreprirent de se mêler à la plèbe et, en se glissant parmi les groupes, de glisser des discours adaptés aux circonstances ;*

*admonere ut uiderent in quod discrimen rem publicam adducerent : non inter patres ac plebem certamen esse, sed simul patres plebemque, arcem urbis, templa deorum, penates publicos priuatosque hostibus dedi.*

- encore un infinitif de narration, *admonere* ; la construction est bien celle de l'admonition, du conseil.

- *non inter etc...* : intervient ici le style indirect libre, amené par le sens de *admonere* ; l'imparfait en français rend bien ce glissement.

*ils leur conseillaient de voir à quel danger ils conduisaient la république : ce n'était pas entre les pères et la pèbe qu'il y avait combat, mais c'était ensemble que les pères et la plèbe, la citadelle de la ville, les temples des dieux, les pénates de l'État et des individus étaient exposés aux ennemis.*

### **Les erreurs les plus graves\***

Nous signalons ici les erreurs rencontrées lors de la correction de cette épreuve qui pourraient se rencontrer sur tout autre type de texte.

- manque de précision sur la nature des phrases : discours indirect, discours indirect libre, discours direct ;

- erreurs à la lecture du latin (*uetarent/uotarent*, *quondam/quemdam*, etc) ;

- flottement dans les concordances des temps ;

- défaut d'analyse des propositions, confusion entre propositions complétives, consécutives, finales ;

- beaucoup d'erreurs graves semblent dérivées de défaut dans l'analyse simple des cas ou des constructions (*nocti* vu comme un ablatif par exemple) ;
- choix d'expressions françaises inadaptées (connotations déplacées, registre de langue décalé, etc.) ;
- méconnaissance des institutions et du vocabulaire institutionnel et politique. On espère avoir montré au cours de cette correction à quel point le « chapeau » du texte donnait des informations indispensables.

Il est clair que ces types d'erreur ne peuvent être évités que par une fréquentation assidue des textes latins, par de lectures quotidiennes du latin, s'ajoutant à l'entraînement à la version. Chaque candidat devrait pouvoir, au terme d'une année de préparation à l'épreuve, connaître ses domaines de faiblesse, les fautes dont il est le plus coutumier, afin d'aiguiser sa vigilance sur ces points.

Le cru 2009 s'est caractérisé par un bon nombre de copies très correctes voire excellentes, qui alliaient précision et élégance. Il semble évident que l'élégance ne pouvait venir qu'en second lieu, une fois que la précision avait été obtenue dans les analyses de détail. Or, devant la longueur relative du texte, cela signifie que l'analyse doit être un réflexe immédiat et efficace. La rapidité dans cette première étape du travail sur le texte laissait ainsi du temps pour affiner la traduction, choisir les nuances, comprendre le contexte et adapter le vocabulaire au contexte.

**Les correcteurs terminent donc ce rapport par le conseil, toujours répété mais toujours valable, de s'entraîner à cette épreuve de l'Agrégation non seulement en faisant des versions, mais en lisant du latin, en pratiquant l'analyse grammaticale et la reconnaissance des formes (déclinaisons, conjugaisons).** La traduction d'un texte de version n'est que la partie émergée de l'iceberg...

La réussite du concours dépend beaucoup de ces épreuves techniques, pour lesquelles une préparation sérieuse donne au candidat toutes ses chances.

SESSION 2009

**CONCOURS EXTERNE  
DE RECRUTEMENT DE PROFESSEURS AGRÉGÉS**

Section : LETTRES CLASSIQUES

VERSION GRECQUE

Durée : 4 heures

*Les dictionnaires grec-français Bailly, Geogin et Magnien-Lacroix sont autorisés.  
L'usage de tout ouvrage de référence, de tout autre dictionnaire et de tout matériel électronique est rigoureusement interdit.*

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

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

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

**Tournez la page S.V.P.**

*Après la mort d'Alexandre, Eschine, depuis son exil, met en garde les Athéniens contre ceux qui les incitent à se soulever.*

Μηδὲ βραφιδείτωσαν μάτην ἐπαινοῦντες ἡμῶν τοὺς προγόνους τε καὶ τὴν  
χώραν, ὅτι ἐγένοντο ἐν αὐτῇ καὶ ὑπὲρ αὐτῆς ἠγωνίζοντο οἱ θεοί· ἐπεὶ πύθεσθε  
αὐτῶν τί ἐν τῇ περὶ Χαιρώνειαν μάχῃ τὴν πόλιν ὤνησε τὴν Ἀθηναίων, ὅτι Ἄρης  
πρὸς Ποσειδῶνα ὑπὲρ Ἀλιρροθίου ἐν Ἀρείῳ πάγῳ ἐκρίθη. Ἄλλ' εἰ πρὸς  
5 Ἀντίπατρον, ἢ ὅστις ἄλλος Μακεδόνων βασιλεύς, ἱκανοὶ ἐσμεν ἀγωνίσασθαι,  
τοῦτο χρὴ σκοπεῖν· κἂν ἱκανοὶ ὦμεν, ἀγαθὴ τύχῃ ἀναλαβόντες τὰ ὄπλα εὐθέως  
ἐλευθερῶμεν τοὺς Ἕλληνας. Εἰ δὲ τούτου μὲν ὀλιγωρήσομεν, κολακευόμενοι δὲ  
ἡσθησόμεθα, πῶς οὐ μετὰ τοῦ δοκεῖν ἑαυτοῖς αἴτιοι γεγόνεαι τῶν συμφορῶν, ὃ  
μόνον οὐδὲ παραμυθίαν ἔχει τοῖς κακῶς πράττουσιν, ἀτυχήσομεν ; ἔστιν δὲ καὶ  
10 πόλεως καὶ ἀνδρὸς εὖ φρονοῦντος ἔργον, αἰεὶ πρὸς τὰς παρούσας ἀφορμὰς ὑπὲρ  
τῶν παρόντων βουλευσασθαι· τὸ δὲ τὴν μὲν τόλμαν εἰς τὰ πράγματα, οἷς  
ἐπιχειρεῖ τις, ἐκ τῆς πρόσθεν ἰσχύος ἔχειν, τὴν δὲ ἰσχὴν πάλαι ποτ' ἐσχηκέναι  
μεγάλην, ὁμοιά γε φαίνεται, ὥσπερ ἂν εἴ τις Ὀλυμπίασι νικήσας πολλάκις  
ὑστερον γέρων ὦν ἀπογράφοιτο ἔτι καὶ προκαλοῖτο τοὺς ἀντιπάλους  
15 ἀναμνησκόμενος ἧς ἔσχηκεν, οὐχὶ τῆς παρουσίας, δυνάμεως. Ἄξιον δὲ καὶ ἅ  
λέγειν αὐτοὺς πυνθάνομαι λογίσασθαι μεθ' ὑμῶν, ὡς καινὰ καὶ θαυμαστὸν  
ὄσον εἰς ἅ βούλονται πρᾶξι συλλαβεῖν δυνάμενα, φάσκοντας δεῖν ὑμᾶς  
ὁμονοεῖν, ὥσπερ ὑμᾶς οὐκ ἐπισταμένους ὅτι τοῦτο μὲν πάσῃ πόλει, καὶ  
πολεμεῖν καὶ εἰρήνην ἄγειν βουλομένη, κράτιστόν ἐστιν. Δεῖ δὲ οὐ τοῦτο σκοπεῖν  
20 εἰ ὁμονοητέον ὑμῖν πολεμοῦσιν ὑπὲρ τῶν Ἑλλήνων· ὁμονοητέον γὰρ καὶ  
πολεμοῦσι καὶ μὴ παντὸς εἴνεκα· ἄλλ' εἰ βουλομένοις πολεμεῖν καὶ ὁμονοεῖν, ὡς  
ἴσμεν ἅπαντες, αὐτάρκης ἐστὶν ἡ δύναμις. Ἔως δ' ἂν μῆτε στρατιάς, ἃς  
πολεμοῦντες ἔξομεν, μῆτε χρημάτων πόρους δεικνύωσιν, ἀλλὰ τὴν Ἀθηναίων  
ἔγγυον διδῶσι τοῦ πολέμου, μηδὲν Δημοσθένους διαφέρειν αὐτοὺς αὐτίκα  
25 νομίζετε. Ἄλλ' ἐκεῖνον μὲν, ὥσπερ ἦν ἄξιος παραπλήξ τὴν διάνοιαν ὦν,  
κατελύσατε εἰκότως· τούτοις δὲ ἀποχρησάτω μηδὲν παθεῖν κακὸν παραδόξους  
λόγους μελετῶσι, καὶ μηδὲ λείψανον ἐῶσιν ἡμῖν τι τῶν πραγμάτων, ἀλλὰ καὶ  
τούτων φθονοῦσι, πράττειν δ' αἰεὶ βουλομένοις, ἕως ἂν τὸ Θηβαίων  
πολιτεύσωνται πολίτευμα, μηλόδοτον ἡμῶν γενέσθαι τὴν χώραν καὶ  
30 κατασκαφῆναι τὴν πόλιν ἀναγκάσαντες· οὐ γάρ, εἰ κακῶς ἔχει τὰ πράγματα,  
διὰ τοῦτο μηδὲν, ὅπως μὴ χεῖρον ἔξει, φροντιστέον.

ESCHINE, *Lettres*.

## VERSION GRECQUE

### Rapport établi par Éric DOZIER

Le texte proposé était tiré des *Lettres* d'Eschine. Ce sont des textes apocryphes, mais qui nous rappellent les vicissitudes de l'homme politique d'abord partisan d'une vaste alliance panhellénique contre la menace de Philippe de Macédoine, puis défenseur d'une politique de paix et de compromis avec lui. Le roi ayant envahi la Phocide avant même la ratification de la « paix de Philocratès » dont il avait été artisan comme membre de l'ambassade athénienne, Eschine fut accusé de vénalité, acquitté, puis, ayant accusé d'illégalité Ctésiphon qui avait proposé une couronne d'or pour Démosthène, débouté et frappé d'une amende si forte qu'il dut s'exiler. Dans la lettre XI, censée écrite à Rhodes après la mort d'Alexandre, l'épistolier entend faire connaître à ses concitoyens ce qu'il pense « utile à l'État ». Il va tenter de persuader les Athéniens que les hommes qui les gouvernent et veulent les inciter à la révolte contre la Macédoine ne les conseillent pas bien.

Quelque 83 candidats sur 244 présents ont obtenu ou dépassé 10/20. Sur les 181 copies qui n'atteignent pas la moyenne, on en dénombre 48 qui se situent au-dessous de 3/20. Les très bonnes copies (16 ont une note égale ou supérieure à 15/20, et 4 atteignent ou dépassent 17/20) témoignent d'une triple capacité : percevoir le sens du texte dans son ensemble, pouvoir, grâce à une connaissance solide de la grammaire grecque, identifier correctement les formes, en particulier verbales, et analyser les constructions syntaxiques, savoir mettre en accord ces constructions avec des hypothèses de sens autorisées par le passage (c'était par exemple le cas à propos de la traduction de ἔως ἄν, comme on le verra plus loin).

Même s'il est vrai que la plupart des concurrents se sont battus avec énergie et que les copies présentent, ici ou là, des passages réussis, les compétences évoquées plus haut ne sont pas toujours, hélas, évidentes. Aussi le candidat, sans pouvoir remarquer ses erreurs, s'engage-t-il sur de fausses pistes et perd-il progressivement le fil du raisonnement. Il accumule les fautes et se laisse enfin entraîner dans une écriture qui fait plus appel à sa propre imagination qu'elle ne s'oblige à la confrontation avec la réalité du texte.

Mentionnons aussi la surprise des correcteurs devant l'insuffisante qualité de la langue écrite : fautes de conjugaison, fautes d'accord du participe passé, confusion entre le participe passé et l'infinitif, ignorance de la règle de coordination de deux conditionnelles (si... et que + subjonctif), fautes d'orthographe lexicale viennent gâcher les traductions, même celles comptant parmi les meilleures. S'agit-il de lacunes ? S'agit-il d'inattention ? D'un manque de temps pour relire scrupuleusement sa copie ? Toujours est-il que l'attention à la langue doit être un élément du profil d'un agrégatif et qu'à chacun de ces maux correspond un remède.

En ce qui concerne l'exercice sur le grec, nous donnons ci-dessous quelques exemples des fautes récurrentes les moins admissibles, qui touchent à la conjugaison et au sens des mots le plus fréquemment rencontrés dans les textes. ἐγένοντο a parfois été traduit par un imparfait, ἴσμεν a été pris pour une forme du verbe εἶναι, on n'a pas pensé à la possibilité du mode impératif pour νομίζετε. Des erreurs inattendues au niveau de l'Agrégation sont commises sur le sens des prépositions : le sens locatif de ἐν ne vient pas à l'esprit, on hésite sur ὑπὲρ suivi du génitif, πρὸς suivi de l'accusatif est décrété introduire un complément du passif... Enfin, certains termes, d'usage courant et de rencontre fréquente, ne devraient pas être traduits avec imprécision ou contournement : on traduira ἐν Ἀρείῳ πάγῳ par : *sur l'Aréopage*, χρῆ ne signifie pas « il convient », κακῶς πράττειν veut dire *être malheureux*, εἰρήνην ἄγειν, *vivre en paix*, ἀτυχεῖν, échouer, πάση (πόλει) (sans article devant le substantif) *chaque, toute*, et non « tout entière », et, pour en finir avec ces quelques échantillons, πολεμεῖν a le sens très précis et exclusif de *faire la guerre*...

Les difficultés plus spécifiquement rencontrées par les candidats dans ce passage concernent la morphosyntaxe du participe et de l'impératif ainsi que les conjonctions de subordination complétives et circonstancielles, que l'on a tendance à confondre. Ce sont des erreurs très fréquentes, qui ont coûté beaucoup de points. Elles seront évoquées dans le corrigé.

Μηδὲ ῥαψωδείτωςαν μάτην ἐπαινοῦντες ἡμῶν τοὺς προγόνους τε καὶ τὴν χώραν, ὅτι ἐγένοντο ἐν αὐτῇ καὶ ὑπὲρ αὐτῆς ἡγωνίζοντο οἱ θεοί· ἐπεὶ πύθεσθε αὐτῶν τί ἐν τῇ περὶ Χαιρώνειαν μάχῃ τὴν πόλιν ὤνησε τὴν Ἀθηναίων, ὅτι Ἄρης πρὸς Ποσειδῶνα ὑπὲρ Ἀλιρροθίου ἐν Ἀρείῳ πάγῳ ἐκρίθη.

Μηδὲ est la particule négative portant sur l'impératif présent actif ῥαψωδεῖτωσαν (la désinence de 3<sup>e</sup> personne du pluriel -τωσαν, variante de -των, renvoie aux partisans de la guerre contre la Macédoine). Les traductions par tout autre mode ont été sanctionnées. L'impératif se retrouvera encore, mais à la deuxième personne du pluriel, moyen énergique de prendre directement à parti les destinataires de la lettre : πύθεσθε (αὐτῶν), μηδὲν νομίζετε. Le verbe ῥαψωδεῖν souligne l'idée de paroles récitées mécaniquement, sans fondement rationnel. Une copie a tenté de rendre le mépris affiché par l'auteur (« par leurs récits dignes de rhapsodes »). Il fallait tenter de traduire le participe ἐπαινοῦντες sans lui faire exprimer de rapport circonstanciel. La proposition subordonnée par ὅτι (ἐγένοντο ...) est complétive et développe ἐπαινοῦντες ; les traductions par le gérondif ou une circonstancielle n'ont pas été admises. La traduction d'ἐγένοντο par le verbe « naître » est inexacte : les dieux ne sont pas nés à Athènes, mais y sont venus... L'histoire d'Arès, qui avait tué Halirrothios parce qu'il avait violenté sa fille Alcippe, est évoquée avec une belle économie de moyens : ἐκρίθη (*fut jugé*) ; πρὸς (tout oppose Arès, le meurtrier et Poséidon, père de la victime) ; ὑπὲρ Ἁλιρροθίου : le jury a accepté des traductions comme « pour le meurtre de, pour la mort de ».

Traduction proposée : *Et qu'ils ne récitent pas de vains éloges de nos ancêtres et de notre terre, en disant que les dieux y sont venus et se sont battus pour elle. Demandez-leur, en effet, quel avantage la cité d'Athènes, lors de la bataille de Chéronée, a tiré du fait qu'Arès, opposé à Poséidon, fut jugé à propos d'Halirrothios sur l'Aréopage.*

Ἄλλ' εἰ πρὸς Ἀντίπατρον, ἢ ὅστις ἄλλος Μακεδόνων βασιλεύς, ἱκανοὶ ἐσμεν ἀγωνίσασθαι, τοῦτο χρὴ σκοπεῖν· κἂν ἱκανοὶ ὦμεν, ἀγαθῇ τύχῃ ἀναλαβόντες τὰ ὄπλα εὐθέως ἐλευθερῶμεν τοὺς Ἕλληνας.

Ἄλλά doit être traduit : si l'on a pu tolérer « mais », un bonus a été accordé à toute traduction marquant nettement la progression du discours. C'est ainsi que τοῦτο annonce la subordonnée interrogative indirecte qu'introduit εἰ et qui dépend du verbe clé σκοπεῖν (εἰ ... ἱκανοὶ ἐσμεν ἀγωνίσασθαι) (« ce qu'il faut examiner, c'est si... ») ; certains ont cru que τοῦτο renvoyait à la phrase précédente. ὅστις ἄλλος ... βασιλεύς :

*n'importe quel autre roi de Macédoine* (a été accepté : « un autre roi ..., quel qu'il soit »). βασιλεύς ne signifie jamais « général en chef » ou « chef » ; s'il est vrai qu'Antipater n'a jamais été roi, mais régent, il s'agit là peut-être d'une confusion historique de la part de l'auteur de la lettre, actif au II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. κἄν = καὶ ἔάν suivi du subjonctif, *et si*. On marquera la valeur d'aspect du présent du subjonctif ἐλευθερώμεν (*entreprenons de libérer*) ; cette forme verbale a été bien souvent interprétée à tort comme futur ou comme présent de l'indicatif : l'expression ἀγαθῆ τύχη a justement le sens du souhait qu'exprime ce subjonctif. Le participe ἀναλαμβάνοντες ne peut exprimer une condition, le contexte s'y oppose ; on peut accepter l'expression de la manière (« prenant les armes »)

Traduction proposée : *Non, ce qu'il faut examiner, c'est si nous sommes capables de nous battre contre Antipater ou n'importe quel autre roi macédonien. Et si nous en sommes capables, prenons les armes et avec l'aide de la bonne fortune entreprenons immédiatement de libérer les Grecs.*

Εἰ δὲ τούτου μὲν ὀλιγωρήσομεν, κολακευόμενοι δὲ ἡσθησόμεθα, πῶς οὐ μετὰ τοῦ δοκεῖν ἑαυτοῖς αἴτιοι γεγονέναι τῶν συμφορῶν, ὃ μόνον οὐδὲ παραμυθίαν ἔχει τοῖς κακῶς πράττουσιν, ἀτυχήσομεν;

ἡσθησόμεθα, verbe exprimant un état de la sensibilité (*avoir plaisir*), se construit avec le participe κολακευόμενοι, de valeur complétive - et non circonstancielle : *Nous avons plaisir à être flattés*. La phrase πῶς οὐ ... ἀτυχήσομεν n'a pas été bien saisie dans sa structure ni son mouvement ; on ne pouvait d'ailleurs sans lourdeur rendre sa structure tout en gardant à la même place le long segment μετὰ τοῦ δοκεῖν ἑαυτοῖς αἴτιοι γεγονέναι τῶν συμφορῶν. Pour μετὰ τοῦ δοκεῖν (« en plus du fait de », « tout en ayant l'impression ») : a dû être sanctionnée toute traduction qui ne rendait pas le renchérissement ; ἑαυτοῖς, qui complète δοκεῖν, doit être analysé et compris comme un pronom réfléchi. τούτου (qu'il faut absolument traduire) renvoie à la phrase qui précède et à l'examen auquel elle invite. Pour l'auteur de la lettre, seul l'examen lucide de la capacité à faire la guerre à Antipater permettrait d'éviter un échec programmé... Quant à la proposition relative : ὃ μόνον ... πράττουσιν, elle contient trois idées structurantes : ne pas être responsable de son malheur est la *seule* (μόνον) consolation ; en être responsable enlève *jusqu'à* (οὐδὲ) la consolation et la

*consolation* elle-même (ou le réconfort lui-même). Le jury a sanctionné la méconnaissance de l'une, ou de deux de ces idées, ou des trois.

Traduction proposée : *Mais si nous négligeons cela et que nous prenions plaisir à la flatterie, comment éviterons-nous l'échec et n'aurons-nous pas en outre l'impression d'être responsables de nos propres malheurs — seule chose qui rende inconsolables ceux qui sont dans une mauvaise passe ?*

ἔστιν δὲ καὶ πόλεως καὶ ἀνδρὸς εὖ φρονοῦντος ἔργον, ἀεὶ πρὸς τὰς παρούσας ἀφορμὰς ὑπὲρ τῶν παρόντων βουλευσασθαι.

Cette phrase a été étonnamment malmenée ; des traductions, incompréhensibles, ont violente la syntaxe tout en accumulant des fautes ponctuelles. ἔστι... ἔργον avec le génitif signifie : « c'est l'œuvre de », c'est-à-dire « c'est le propre de » ; εὖ φρονοῦντος est en facteur commun aux deux substantifs καὶ πόλεως καὶ ἀνδρὸς et s'accorde avec le plus proche, masculin. On sait gré à tous ceux qui ont tenté de rendre l'écho voulu entre les deux formes παρούσας et παρόντων par la répétition : *ressources présentes / situation présente*.

Traduction proposée : *C'est agir avec bon sens, pour une cité comme pour un homme, que de toujours tenir compte des ressources présentes quand on délibère au sujet de la situation présente.*

τὸ δὲ τὴν μὲν τόλμαν εἰς τὰ πράγματα, οἷς ἐπιχειρεῖ τις, ἐκ τῆς πρόσθεν ἰσχύος ἔχειν, τὴν δὲ ἰσχὺν πάλαι ποτ' ἔσχηκέναι μεγάλην, ὁμοιά γε φαίνεται, ὡσπερ ἂν εἴ τις Ὀλυμπίασι νικήσας πολλάκις ὕστερον γέρων ὦν ἀπογράφοιτο ἔτι καὶ προκαλοῖτο τοὺς ἀντιπάλους ἀναμιμνησκόμενος ἧς ἔσχηκεν, οὐχὶ τῆς παρούσης, δυνάμεως.

La dénonciation de la confusion entre la « force passée » (τῆς πρόσθεν ἰσχύος), la « puissance » d'autrefois (ἧς ἔσχηκεν ... δυνάμεως) et celle que l'on a dans le présent (τῆς παρούσης), confusion que souligne l'aspect accompli de l'infinitif parfait (τὴν δὲ ἰσχὺν πάλαι ποτ' ἔσχηκέναι μεγάλην), développe et explicite la phrase précédente de manière imagée, au moyen d'une comparaison : celle-ci est introduite par ὁμοιά γε φαίνεται, ὡσπερ ἂν εἴ (τις) : ὁμοιά se rapporte à ὡσπερ ἂν εἴ ; on devait bien se garder

de le rapporter aux deux infinitifs substantivés ἔχειν et ἐσχηκέναι. γε : *certes*. L'emploi de l'optatif dans la subordonnée comparative conditionnelle (ἀπογράφοιτο, προκαλοῖτο) s'accorde avec l'ingéniosité de la situation imaginée et montre la volonté d'ôter par le ridicule tout crédit à une attitude non conforme à la raison.

Traduction proposée : *Tirer de sa force passée l'audace pour les affaires que l'on entreprend, longtemps après que cette force a été grande, c'est certes agir comme quelqu'un qui, de nombreuses fois vainqueur aux jeux Olympiques, devenu plus tard vieillard, s'inscrirait encore et défierait ses adversaires en ayant à l'esprit la puissance qu'il a eue et non celle qu'il a.*

Ἄξιον δὲ καὶ ἃ λέγειν αὐτοὺς πυνθάνομαι λογίσασθαι μεθ' ὑμῶν, ὡς καινὰ καὶ θαυμαστὸν ὅσον εἰς ἃ βούλονται πρᾶξαι συλλαβεῖν δυνάμενα, φάσκοντας δεῖν ὑμᾶς ὁμονοεῖν, ὥσπερ ὑμᾶς οὐκ ἐπισταμένους ὅτι τοῦτο μὲν πάση πόλει, καὶ πολεμεῖν καὶ εἰρήνην ἄγειν βουλομένη, κράτιστόν ἐστιν.

δὲ n'a pas à être traduit ; nous nous trouvons en effet à une charnière du texte marquée par καὶ : *aussi* (qu'on le fasse porter sur ἄξιον ou sur ἃ) : Eschine critique les propos (ἃ) qui masquent la question fondamentale des ressources pour faire la guerre. ὡς (« à savoir que ») explicite ἃ λέγειν αὐτοὺς ; il importe de rendre ce sens ; construire en respectant la coordination entre καινὰ et δυνάμενα ; θαυμαστὸν ὅσον est adverbial. συλλαβεῖν εἰς (*contribuer à*) est complément d'objet de δυνάμενα. αὐτοὺς est le sujet de λέγειν dans la proposition infinitive enchâssée dans la relative ἃ λέγειν αὐτοὺς πυνθάνομαι ; il réfère aux partisans de la guerre. Le jury est sensible aux tentatives pour alléger la traduction (« les propos qu'ils tiennent, à ce que j'apprends ») ; φάσκοντας se rapporte à αὐτοὺς ; tout en admettant la valeur circonstancielle de temps (« lorsqu'ils disent ») on apprécie l'utilisation des deux points, qui introduisent de la clarté. ὁμονοεῖν exprime l'idée de concorde, d'unité des Athéniens, et non l'idée d'accord entre eux et ceux qui les exhortent à la guerre. ὥσπερ ὑμᾶς οὐκ ἐπισταμένους équivaut à ὥσπερ ἂν εἰ μή + imparfait et sera rendu par une comparative conditionnelle. Enfin, καὶ ... καὶ présente πολεμεῖν et εἰρήνην ἄγειν (βουλομένη) comme les deux termes d'une alternative (« ou ») qui sera reprise dans la phrase suivante par πολεμοῦσι καὶ μὴ.

Traduction proposée : *Il vaut aussi la peine de considérer avec vous les propos que j'apprends qu'ils tiennent, en pensant qu'ils sont tout nouveaux et incroyablement propres à contribuer à ce qu'ils veulent accomplir : ils clament que vous devez être unis, comme si vous ne saviez pas que c'est là ce qu'il y a de mieux pour toute cité, qu'elle veuille faire la guerre ou vivre en paix.*

Δεῖ δὲ οὐ τοῦτο σκοπεῖν εἰ ὁμοιοτήτων ὑμῖν πολεμοῦσιν ὑπὲρ τῶν Ἑλλήνων· ὁμοιοτήτων γὰρ καὶ πολεμοῦσι καὶ μὴ παντὸς εἴνεκα· ἀλλ' εἰ βουλομένοις πολεμεῖν καὶ ὁμοιοεῖν, ὡς ἴσμεν ἅπαντες, αὐτάρκης ἐστὶν ἡ δύναμις.

On retrouve dans cette phrase le même problème (l'interrogation indirecte) que dans la deuxième, mais avec une opposition : οὐ τοῦτο ... εἰ ..., ἀλλ' εἰ. Cette structure substitue en quelque sorte aux propos sur la concorde la question fondamentale que propose l'auteur, l'examen de la puissance présente. πολεμοῦσιν est un participe présent au datif pluriel, homonyme de la 3<sup>e</sup> personne du pluriel du même verbe, et complète l'adjectif verbal ὁμοιοτήτων employé en construction impersonnelle. Pour βουλομένοις, comprendre : « si pour vous qui voulez faire la guerre et être unis votre puissance est suffisante ».

Traduction proposée : *Il ne faut pas examiner s'il faut que vous soyez unis quand vous faites la guerre pour les Grecs — car, pour toutes sortes de raisons, il faut l'être qu'on soit en guerre ou non —, mais si, alors que, nous le savons tous, vous voulez faire la guerre et être unis, votre puissance est suffisante.*

Ἔως δ' ἂν μήτε στρατιάς, ἃς πολεμοῦντες ἔξομεν, μήτε χρημάτων πόρους δεικνύωσιν, ἀλλὰ τὴν Ἀθηναίων ἔγγυον διδῶσι τοῦ πολέμου, μηδὲν Δημοσθένους διαφέρειν αὐτοῦς αὐτίκα νομίζετε.

Ἔως ἂν avec le subjonctif d'éventualité δεικνύωσιν, puis διδῶσι, ne peut être rendu ici que par « tant que » (ou un équivalent) avec le futur ou le présent. μηδὲν (νομίζετε) est plus fort que la simple négation. αὐτίκα, dans le contexte, ne peut se traduire par « aussitôt ».

Traduction proposée : *Tant qu'ils ne montreront ni les armées avec lesquelles vous*

*ferez la guerre, ni vos sources de financement, mais qu'ils placeront la guerre entre les mains d'Athéna, ne pensez pas un seul instant qu'ils diffèrent en rien de Démosthène.*

Ἄλλ' ἐκεῖνον μὲν, ὡσπερ ἦν ἄξιος παραπλήξ τὴν διάνοιαν ὦν, κατελύσατε εἰκότως τούτοις δὲ ἀποχρησάτω μηδὲν παθεῖν κακὸν παραδόξους λόγους μελετῶσι, καὶ μηδὲ λείψανον ἐῶσιν ἡμῖν τι τῶν πραγμάτων, ἀλλὰ καὶ τούτων φθονοῦσι, πράττειν δ' αἰεὶ βουλομένοις, ἕως ἂν τὸ Θηβαίων πολιτεύσωνται πολίτευμα, μηλόβοτον ἡμῶν γενέσθαι τὴν χώραν καὶ κατασκαφῆναι τὴν πόλιν ἀναγκάσαντες·

Le contexte, là aussi, interdisait de traduire Ἄλλά par « mais » : l'absence de sa traduction montre qu'on l'avait compris. Les participes au datif pluriel μελετῶσι, ἐῶσιν, φθονοῦσι... se rattachent à τούτοις (avec lequel se construit ἀποχρησάτω, impératif aoriste de la 3<sup>e</sup> personne du singulier) : il ne doivent pas être traduits comme des verbes à l'indicatif. ὡσπερ (ἦν ἄξιος) – sans ἂν : « comme », sans nuance conditionnelle, bien au contraire. κατελύσατε n'est pas un impératif, mais un aoriste de l'indicatif. La comparaison avec Démosthène des partisans de la révolte permettait de mettre l'accent sur un même « dérangement » de l'esprit ; la phrase s'achève sur une critique sans complaisance de leur politique ruineuse (ἕως ἂν sera traduit cette fois-ci par *jusqu'à ce que* ; l'aoriste πολιτεύσωνται a une valeur aspectuelle : « appliquer la politique »). Le danger à redouter est évoqué par l'allusion à la « politique des Thébains » (τὸ Θηβαίων πολίτευμα) : Thèbes avait reçu une garnison macédonienne et, s'étant soulevée sur une fausse nouvelle de la mort d'Alexandre, avait été rasée et ses habitants vendus à l'automne 335 ; on comprend d'autant mieux la force et l'impact de l'image d'une terre ayant perdu toute trace de civilisation sous l'effet de la volonté inébranlable des dirigeants athéniens (ἀναγκάσαντες, ayant contraint) : χώραν, terme associé à la désolation en cette fin de passage, renvoie à cette même terre des ancêtres, objet d'éloges flatteurs au tout début.

Traduction proposée : *Cet homme, vous l'avez destitué à juste titre, comme il le méritait puisqu'il avait l'esprit dérangé. Mais eux, qu'il leur suffise de ne subir aucune misère, eux qui déclament des discours absurdes, et, dans la conduite des affaires, ne nous laissent même pas des miettes, et nous disputent même celles-ci : ils veulent toujours être aux affaires, jusqu'à ce qu'ils aient mené à bien la politique des*

*Thébains et contraint notre terre à devenir pâture de moutons et notre cité à être rasée.*

οὐ γάρ, εἰ κακῶς ἔχει τὰ πράγματα, διὰ τοῦτο μηδέν, ὅπως μὴ χεῖρον ἔξει, φροντιστέον.

La corrélation εἰ ... διὰ τοῦτο n'a pas été clairement perçue, ni saisie sa négation par οὐ. Ce qui est nié, c'est le lien qui pourrait s'établir entre une situation mauvaise et l'absence de volonté pour lui faire face. ὅπως introduit une complétive dépendant de φροντιστέον.

Traduction proposée : *En effet, si la situation est mauvaise, ce n'est pas une raison pour ne pas du tout réfléchir à un moyen d'éviter qu'elle n'empire.*

Ce texte était beau, d'un mouvement alerte, facile à suivre dans son argumentation. Les candidats qui n'ont pu aller jusqu'au bout de la traduction ou ceux qui ont éprouvé des difficultés de quelque nature qu'elles soient doivent comprendre qu'il n'y a pas de fatalité en version grecque. C'est un exercice qui exige une méthode éprouvée : le conseil primordial à donner est de **commencer par plusieurs lectures préliminaires permettant une vision d'ensemble et la perception des indices de sens qui se font signe, se font écho, se complètent et s'éclairent**. C'est aussi un **exercice qui se prépare de longue main, en tout cas dès le début de l'année** : par la révision assidue de la grammaire, par l'entraînement régulier à la lecture d'œuvres dans la langue originale, par l'acquisition de connaissances littéraires, culturelles et de civilisation, qui contextualisent et éclairent les textes, les emplissent de sens et leur donnent de la chair. Grâce à ce travail patient, qui, utile complément à l'entraînement spécifique à l'épreuve, est aussi source de plaisir, puissent les futurs candidats éprouver la joie de mesurer l'acquisition de leurs compétences et d'accomplir une heureuse performance !

SESSION 2009

**CONCOURS EXTERNE  
DE RECRUTEMENT DE PROFESSEURS AGRÉGÉS**

Section : LETTRES CLASSIQUES

DISSERTATION FRANÇAISE

Durée : 7 heures

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

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

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

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

**Tournez la page S.V.P.**

En vous appuyant sur votre lecture de *Sous le soleil de Satan*, vous analyserez et commenterez ce jugement:

« Tandis que nombre de romanciers, dans leur effort pour refouler ou contenir l'arbitraire fiction, tantôt abondent dans une sorte de surfiction afin de la parodier, et tantôt privilégient le récit comme son infrastructure matérielle, le roman bernanosien ne semble au fond accorder que peu d'importance à l'une et à l'autre. N'était le danger du malentendu, on serait tenté d'écrire qu' " il en fait le moins possible " [...]. La critique l'a bien vu, dans cette écriture d'un seul tenant, mais en désordre, tant elle semble répondre au flux impérieux et massif d'une inspiration qui lui dicte ses rythmes et ses urgences, rien n'est fait pour rendre la fiction crédible ou, à l'inverse, affirmer la primauté du récit qui la porte. »

(Michael KOHLHAUER, « Bernanos: du monde moderne au roman de la modernité », dans *Bernanos et la modernité*, études réunies par Michel Estève, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, « La revue des lettres modernes », *Études bernanosiennes*, n° 21, 1998, p.58).

## **DISSERTATION FRANÇAISE**

### **Rapport établi par Yves BAUELLE**

#### **I. BILAN CHIFFRÉ**

Cette année, 238 candidats ont composé en dissertation, soit 72,78 % des inscrits. La moyenne – 6,47 – est inférieure à celle des années précédentes (6,63 en 2007 ; 6,79 en 2008). On se gardera toutefois d'en tirer des conclusions hâtives sur la difficulté du sujet ou une hypothétique baisse générale du niveau. En effet, par rapport à 2008, on observe que le nombre des notes quasi éliminatoires est stable, de même que le taux de candidats ayant obtenu la moyenne (-0,6 %). Si le lot des meilleures dissertations (au-dessus de 13/20) s'est légèrement contracté (-1,49 %), l'affaïssement le plus notable concerne les devoirs proches de la moyenne (-6,24 % pour la tranche comprise entre 7 et 9,9/20), alors qu'augmente le nombre des copies notées entre 4 et 6,9.

#### **II. CONSEILS GÉNÉRAUX DE MÉTHODE**

Les critères d'évaluation d'une dissertation sont connus : présentation de la copie, correction de l'expression, compréhension du sujet, respect des règles de composition (introduction, plan, conclusion), qualité du contenu.

##### **A. Présentation de la copie**

Les bonnes copies se lisent plus vite que les autres parce qu'elles sont plus lisibles et plus fluides. Or cette lisibilité repose, pour commencer, sur la clarté de leur mise en page. Le rapport de l'an dernier déplorait déjà le manque d'aération de bien des devoirs, dont la mise en page, inutilement massive, décourage la lecture.

Faut-il sauter une ou deux lignes entre chaque sous-partie, disposer trois étoiles en triangle quand on passe du I au II, etc. ? L'essentiel, quand on passe à un nouveau développement, est de le signaler clairement et que le correcteur soit en

mesure, d'un simple coup d'œil, de distinguer les différentes sections du discours – paragraphes, sous-parties, grandes parties –, dont la hiérarchie doit sauter aux yeux grâce à un dispositif cohérent. Rappelons que toute sous-partie doit comporter au moins deux paragraphes et que, pour les faire apparaître, il ne suffit pas de retourner à la ligne, il faut aussi faire un alinéa rentrant, comme disent les typographes. La non-observance de ces règles élémentaires était d'autant plus dommageable que nous avons eu cette année beaucoup de copies excessivement longues, longues à s'y perdre. Certains candidats incertains de leur interprétation du sujet croient salubre de parler de tout, dans l'espoir sans doute d'effleurer le sujet à un moment ou un autre.

En matière de mise en page et d'agencement d'ensemble du discours, le défaut le plus général observé cette année est le déséquilibre produit par des introductions démesurées. Alors que l'introduction a pour fonction de circonscrire une problématique, il est pour le moins paradoxal d'y gloser ou d'y délayer la citation pendant près de quatre pages, au point que nombre d'introductions s'avèrent plus longues que certaines parties du devoir !

## **B. Correction de l'expression**

Il faut rappeler que, dans un concours dont la fonction est de recruter des professeurs de lettres, la correction de l'expression française, le respect de la syntaxe et de l'orthographe sont un impératif absolu. Or très peu de copies sont exemptes de fautes de langue.

En matière d'orthographe, si l'on peut excuser quelques lapsus, la plupart des erreurs paraissent hélas imputables à l'ignorance plutôt qu'à l'étourderie, par exemple : *dilemne*, *succint*, *émergence*, *réfiscence*, *ostie*, *lithurgie*, *avoir recourt*, *aller de paire avec*. Les consonnes géminées sont particulièrement malmenées, soit par défaut (*tonerre*, *occurence*, *personifier*, *hénissant*, *éclipse*, *consonance...*), soit par excès (*consummer*, *halletant*, *ammené*, *échaffaudage*). À côté d'incorrections grammaticales comme *quoiqu'il en soit* ou *primer sur*, on finirait par trouver bien vénielles les fautes d'accentuation (*pêcheur* mis pour *pécheur*, *lache* au lieu de *lâche*, *à contrario*, *à priori*, *se clot...*) et celles commises sur les traits d'union (*quelques unes*, *vis à vis*, *c'est à dire...*). Est-ce trop demander que la graphie des noms propres soit elle aussi respectée, qu'il s'agisse des personnages du roman au programme (*Sabirou*, *Malhorty*, *Mahorty*), de sa toponymie (*Lumbre*, *Luzargnes*) ou

de notre collègue Michael Kohlhauer (*Kohlhauerer, Kohlhauser, Kohlhaueur...*) ? A multiplier de telles négligences, bien des candidats, devenus professeurs, risquent de se mettre en situation délicate s'ils commettent ce type d'erreurs au tableau ou en marge des copies. Déplorons enfin une certaine désinvolture de style et la contamination du lexique par des impropriétés de la langue courante (*se positionner, se démarquer, impact...*) ou par les fausses élégances d'un certain style universitaire (*convoquer, exhiber...*).

### C. Compréhension du sujet

Avant d'examiner plus loin les termes mêmes du sujet, donnons ici quelques recommandations de méthode. En règle générale, le sujet de composition française se présente sous la forme, non d'une question (par exemple : « Trouvez-vous que dans *Sous le soleil de Satan* Bernanos ait négligé le problème de l'arbitraire de la fiction ? »), mais d'un propos à commenter (« vous analyserez et commenterez »). Encore ne faut-il pas se méprendre sur cette formulation conventionnelle.

Équivoque, l'invitation à *commenter* peut en effet laisser penser aux uns que la citation n'est qu'une incitation, le point de départ d'une réflexion qui serait libre de se développer autour d'un thème (« Nous étudierons les particularités de l'écriture de Bernanos ») ; mais la prescription du commentaire, prise au pied de la lettre, risque aussi d'être interprétée comme l'obligation de faire un sort à chaque terme de la citation, quitte à émettre dans une glose généralisée la nécessaire unité du discours. D'un côté, un défaut d'analyse ; de l'autre, un excès d'analyse.

Donnant dans le premier défaut, beaucoup de copies, une fois passé le cap de la première partie (quand ce n'est pas dès l'annonce du plan), ne se réfèrent plus du tout au propos de Kohlhauer, alors que c'était l'un des moyens les plus sûrs de se prémunir contre un hors sujet. **Les meilleures dissertations sont justement celles qui, à chaque étape de leur raisonnement et jusqu'à la conclusion, se battent avec le sujet sans cesser d'en reprendre les termes et les formules.** De surcroît, l'escamotage de la citation à discuter va généralement de pair avec la paresseuse pratique de la marqueterie : trop souvent, on a l'agaçante impression que le candidat compose en jointoyant plus ou moins heureusement des matériaux préexistants – bribes de cours recyclés, souvenirs de manuels, notes sur des ouvrages critiques. Or, pour le correcteur, ces matériaux n'ont de valeur que dans la mesure où ils servent à infirmer, vérifier ou nuancer le point de vue à commenter.

Quant au défaut inverse, il consistait à vouloir ne rien négliger du propos de Kohlhauer, ni l'arbitraire, ni la fiction, ni la parodie, ni « l'infrastructure matérielle », ni le désordre de l'écriture, ni l'inspiration, ni la modernité... Intention louable, certes, mais qui, faute de hiérarchiser ces éléments et de les relier entre eux, aboutissait à une autre forme de marqueterie.

Comment faut-il donc procéder pour éviter ces erreurs de méthode ? Comme on tente plus loin de le montrer (voir III. B), l'analyse de la citation a pour objet d'en cerner l'idée principale, d'y distinguer l'essentiel de l'accessoire. Pour cela, on peut appliquer une règle simple : le cœur du propos est toujours redondant, l'idée-force en est la plus insistante ; inversement, une notion isolée, qui ne se rattache sémantiquement à aucun autre mot de l'extrait, doit être considérée comme secondaire (ainsi la notion de parodie).

Ce principe de redondance n'a pas seulement l'avantage de mettre en relief ce qui compte. Parce qu'il invite à établir des corrélations lexicales entre les termes (par exemple entre « contenir l'arbitraire » et « rendre crédible », entre « privilégier le récit » et « affirmer la primauté du récit »), il permet en même temps de préciser par le contexte le sens des mots les plus généraux, tels que *fiction* et *récit*.

## D. Élaboration du devoir

### L'introduction

**C'est justement le rôle de l'introduction de mettre en évidence les articulations conceptuelles de la citation afin d'en extraire une problématique.** Cela implique de faire preuve de courage intellectuel pour aller à l'essentiel. Or, la plupart des candidats, apparemment décontenancés par une citation un peu plus longue que d'habitude et par des termes intimidants (*arbitraire, surfiction, infrastructure...*), les ont glosés un à un, diluant ce qu'il fallait concentrer, dénouant les liens conceptuels au lieu de les resserrer. D'où des entrées en matière interminables et surtout l'incapacité, en fin de compte, à formuler une problématique qui ne soit pas floue.

**Le sujet comptant près de dix lignes**, on n'était pas tenu d'en reprendre l'intégralité, ce qui permettait d'alléger l'introduction. En l'occurrence, **il convenait de toute façon de le découper en blocs, de façon à en souligner les points nodaux et les articulations logiques.** Cette façon de procéder, qui consiste à analyser la

citation dans le mouvement même où on la reproduit, n'a que des avantages : elle rend l'introduction à la fois moins scolaire, plus intéressante et plus fluide, car la problématique, lorsqu'elle surgit, semble alors découler tout naturellement de cette réflexion préalable.

Quant à l'annonce du plan, elle doit, comme chacun sait, trouver un équilibre entre la vigueur et l'élégance. Elle doit surtout donner le sentiment qu'on a affaire à une pensée véritable : une formulation comme : « Nous verrons d'abord..., ensuite..., enfin... » ne donne aucune idée de la dynamique d'enchaînement des parties et laisse craindre qu'elle ne soient que juxtaposées, sans nécessité démonstrative. Enfin, il convient que l'annonce des différentes sections du devoir soit modalisée, ne serait-ce que par des tours interro-négatifs, surtout lorsqu'on a fait le choix d'une progression dialectique.

## **Le plan**

Si la citation n'a pas été pensée dans son unité, ou n'a pas débouché sur une problématique véritable, le plan de la dissertation ne peut être que mauvais, accolant des développements qui pourraient sans mal être intervertis dès lors qu'ils ne s'inscrivent pas dans la logique d'un raisonnement. On s'étonne, par exemple, de trouver dans des copies d'agrégation des parties consacrées aux personnages : I) Mouchette, II) Donissan – pourquoi pas l'inverse ? et quel III trouver ensuite ? et d'ailleurs, quel rapport avec le sujet ?

L'un des symptômes les plus aigus d'un devoir mal agencé est la secousse ressentie à l'abord de la dernière partie. Dans le pire des cas, on passe brutalement à autre chose (« Voyons maintenant... »), sans qu'aucune liaison s'établisse avec les parties précédentes. **De façon générale, les correcteurs déplorent trop de synthèses à marche forcée, où l'on recourt à des concepts magiques – vérité, spiritualité... – pour ouvrir sur une *Aufhebung* artificielle.** Enfin, le pire est de développer successivement une thèse et son contraire, sans crainte de se contredire. À cet égard, rappelons que le maniement d'un plan dialectique impose plus que tout autre de modaliser son discours, surtout dans les deux premières parties, où l'on s'emploiera à opposer des points de vue sans les reprendre à son compte.

## E. Connaissances

### Histoire littéraire

Il n'a échappé à personne que Michael Kohlhauer, surtout au début de son analyse, s'attache à définir la singularité de l'art bernanosien du roman par rapport aux pratiques observables chez d'autres. La référence de la citation invitait en outre, avec insistance, à s'interroger sur la modernité de Bernanos romancier. **Dès lors que Kohlhauer s'emploie à comparer l'auteur de *Sous le soleil de Satan* à ses prédécesseurs et à ses contemporains, il était impossible de traiter correctement le sujet sans se référer à l'histoire du genre romanesque et sans mentionner quelques-uns de ces romanciers auxquels la citation fait allusion.** Faut de les identifier et de donner ne serait-ce que deux ou trois noms, on ne pouvait que s'engager dans des considérations abstraites. S'agissant d'un livre paru en 1926, on pouvait légitimement s'attendre à voir mentionnés, par exemple, *Les Faux-Monnayeurs* (1926) ou *À la recherche du temps perdu*, dont l'avant-dernier volume, *Albertine disparue*, est de 1925. La connaissance que les candidats ont de l'histoire du roman semble trop souvent limitée à Flaubert, Maupassant et Zola, les textes obéissant au code réaliste et naturaliste étant maladroitement regroupés sous l'étiquette de « romans classiques ». On n'attend certes pas des candidats à l'Agrégation des lettres, qui sont encore, dans leur immense majorité, des jeunes gens, qu'ils aient lu tout Proust. Mais est-ce une raison pour tout ignorer du contexte culturel et littéraire des années 20, dont il n'est question que dans quelques rares copies ? Le jury n'est-il pas en droit de s'étonner, par exemple, que l'allusion à la phrase fameuse de Valéry sur « la marquise sortit à cinq heures », rapportée par André Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924), n'ait pas été plus souvent reconnue dans la mention de « l'arbitraire fiction » ? Le concours se joue souvent sur la culture générale, et l'on ne peut que s'en féliciter quand il s'agit de recruter l'élite de nos professeurs.

L'autre allusion de la citation – « La critique l'a bien vu [...] » –, en renvoyant à un corpus d'études bernanosiennes désormais substantiel, invitait à situer les propos tenus par rapport à une sorte de discours constitué : la thèse d'une écriture bernanosienne soumise au flux de l'inspiration, plus visionnaire que concertée, n'est en effet pas loin d'être devenue un lieu commun (ce qui ne signifie pas qu'elle soit fautive). Elle était en tout cas l'une des idées maîtresses des ouvrages fondateurs publiés par Gaëtan Picon (*Bernanos, l'impatiente joie*, Robert Marin, 1948 ; rééd.

Hachette, « Littérature », 1997 ; cf. sa préface aux *Œuvres romanesques* dans « la Pléiade », en 1961) et Albert Béguin (*Bernanos par lui-même*, Seuil, « Écrivains de toujours », 1954) à une époque dominée par la phénoménologie. Cette image du romancier visionnaire est aussi au cœur des analyses de Malraux, auteur d'une recension de *L'Imposture* dans *La NRF* (janvier-juin 1928) et d'une préface à *Journal d'un curé de campagne* (pour la rééd. Plon de 1974) où il écrivait : « Bernanos montre d'abord une heureuse négligence pour les "lois du roman" » ; sa création « hallucinée » est « étrangère » au « roman traditionnel », etc.

Avoir lu un peu de Béguin ou de Picon aurait pourtant permis de comprendre que dans le propos de Kohlhauer la mention de l'inspiration relève, sans exclure le mysticisme, d'une phénoménologie de l'écriture, de la prégnance de l'imagination visuelle dans sa création et en même temps de l'harassante difficulté à fixer les images mentales à mesure qu'elles surgissent : car telle est la croix de l'écrivain visionnaire.

### **Notions littéraires**

De l'avis unanime des correcteurs, **l'approximation dans l'usage du vocabulaire littéraire a été la plus criante faiblesse des dissertations de cette année**. Les candidats étaient bien conscients, pour la plupart, de la nécessité de définir les termes clés du sujet – fiction, récit, modernité... –, mais bien peu y sont parvenus, faute de posséder des bases conceptuelles et théoriques suffisantes. D'un agrégé des lettres, dont c'est en principe la compétence propre, on est en droit d'attendre qu'il n'emploie pas indifféremment *fiction* et *récit*, *vraisemblable* et *réaliste*, *surréaliste* et *fantastique*, qu'il ne confonde pas les différentes significations du mot *classique*, etc. Le terme de *fiction* ne saurait être entendu, dans la même copie, tantôt au sens d'univers imaginaire et tantôt de l'histoire qu'on raconte, ou alors il faut que cette polysémie soit explicitée.

Aux futurs candidats on ne saurait trop recommander de pratiquer en cours d'année certains ouvrages de terminologie littéraire. Il ne faut pas rougir de se reporter à l'antique *Vocabulaire de la dissertation et des études littéraires* d'Henri Bénac (Hachette, 1957 ; rééd. 1988). Le *Gradus* de Bernard Dupriez (10/18), plus technique, est aussi un classique. Citons encore des usuels plus récents : le *Lexique des termes littéraires* en Poche (dir. Michel Jarrety), *Dictionnaire des termes littéraires* de Champion (« Champion classiques », 2001), et le *Dictionnaire des*

*genres et notions littéraires* (Encyclopaedia universalis/Albin Michel, 2001), plus encyclopédique.

Les membres du jury se sont étonnés de l'absence presque générale de référence à la narratologie et à la poétique du récit. Une simple initiation aux méthodes structurales permettait ainsi de comprendre que « l'infrastructure matérielle » dont parle Kohlhauer désignait la construction du roman, cette architecture qui passe depuis toujours pour le point faible de Bernanos. Recommandons par conséquent quelques manuels utiles tels que *La Poétique du roman* de Vincent Jouve (SEDES), la *Poétique des textes* de Jean Milly (Armand Colin, « Coursus ») ou d'autres ouvrages comparables, comme ceux d'Yves Reuter (*L'Analyse du récit*, Armand Colin, « 128 » ; *Introduction à l'analyse du roman*, Armand Colin, « Lettres sup »). Pour autant, il ne faut pas non plus rester prisonnier des notions apprises : comme on l'a rappelé, dans l'interprétation des termes équivoques, c'est toujours le contexte qui doit primer. Ainsi rien n'invitait à comprendre ici *récit* au sens de Benveniste (par opposition au *discours*), ni les rythmes de l'écriture – question qui relève de la genèse du texte – au sens où Genette, dans *Figures III*, définit le rythme narratif (quantifié en nombre de pages).

Parce que la citation parlait de fiction, certaines copies se sont aventurées sur le terrain des récentes théories de la fiction, qui ont pour ainsi dire pris, sur le terrain scientifique, le relais de la narratologie. La *fictionnalité* a ainsi fait fureur cette année. Mais elle semble le plus souvent n'être qu'une joliesse, employée sans rigueur conceptuelle. Certains se demandent par exemple si *Sous le soleil de Satan* est « un roman fictif ou narratif », « s'il correspond à un texte fictionnel », ou s'il n'opère pas « un réancrage du fictif dans le fictionnel » – autant de questions aberrantes ou obscures. Contentons-nous de rappeler que *fictionnel*, qui définit le statut d'un texte et son pacte de lecture, s'opposant à *factuel*, n'est pas synonyme de *fictif*, qui qualifie le caractère imaginaire de tel ou tel élément du texte. Ainsi, le roman autobiographique, parce que c'est un roman, est un genre fictionnel, mais tout n'y est pas fictif.

### **Connaissance du texte**

Ce fut la bonne surprise de cette année. Le jury tient à féliciter les candidats pour leur excellente familiarité avec l'œuvre au programme, aussi bien dans son ensemble (structure, interprétation générale) que dans son détail, nombre de copies étant agrémentées par des citations bienvenues. En somme, cette année la différence

s'est faite moins sur la connaissance du roman à commenter, presque toujours suffisante, que sur la méthode de la dissertation et les compétences en matière de critique et d'histoire littéraire.

### III. TRAITEMENT DU SUJET

#### A. Analyse de la citation

Comme on l'indiquait plus haut (II. C), l'analyse de la citation a pour objectif exclusif d'en tirer une problématique. Mais, bien entendu, le choix de cette problématique ne saurait être arbitraire. Certes, il existe toujours une marge de liberté dans la lecture du sujet, et c'est pourquoi nous en donnons nous-même, ci-après (III. B), plusieurs formulations possibles. Après tout, l'intelligence littéraire reste affaire de finesse autant que de géométrie. Mais il n'en reste pas moins que la règle est d'énoncer une problématique qui colle le plus fidèlement possible aux propos qui constituent le sujet. Autrement dit, entre une interprétation large et une interprétation étroite, la seconde est généralement préférable.

Première étape : la condensation. La citation étant trop longue pour fournir telle quelle une question immédiatement traitable, il faut la réduire à sa quintessence, discriminer l'essentiel de l'accessoire. Or, l'idée principale est toujours la plus insistante. On s'emploiera donc, méthodiquement, à repérer les redondances du propos, c'est-à-dire à relier entre eux, les segments qui reviennent peu ou prou à formuler la même idée. Ainsi n'est-ce pas faire preuve d'approximation mais au contraire de fermeté conceptuelle que de tenir pour équivalentes les expressions : *n'accorder que peu d'importance, il en fait le moins possible, rien n'est fait pour*. Cette affirmation apparaît déjà centrale, car elle est la seule qui revienne trois fois. Reste à l'affiner en déterminant l'objet de ce peu d'attention de Bernanos.

Il n'est pas difficile, à cette étape, de repérer la dichotomie qui structure le propos, assez insistante, elle aussi, pour compter trois occurrences : le couple initial *surfiction / récit* (dans *privilégient le récit*) est en effet ramassé dans *à l'une et à l'autre* et repris par l'alternative finale entre *fiction crédible* et *primauté du récit*.

Ici, il est vrai, une certaine distorsion du propos peut embarrasser. Alors que le lien entre *privilégient le récit comme son infrastructure matérielle* et *la primauté du*

*récit qui la porte* n'est pas difficile à établir, la corrélation entre *rendre la fiction crédible* et la *surfiction* ne semble pas aller de soi, même si la fin de la phrase, qui prolonge, avec plus de rigueur, *privilégient le récit par affirmer la primauté du récit*, suggère un parallèle entre ces deux traitements de la fiction. En effet, à en croire le début de la citation, le privilège accordé par certains romanciers à la fiction n'allait pas dans le sens de la crédibilité mais, au contraire, d'une sorte d'emballage de la fiction – une *surfiction* parodique. Même si la crédibilité d'une fiction repose sur de multiples facteurs, les moyens de susciter d'adhésion du lecteur (au sens où l'entend Umberto Eco) ne se limitant pas aux procédés de la vraisemblance réaliste (ancrage référentiel, cohérence interne, adéquation aux croyances), le propos semble donc receler ici quelque contradiction. Si l'on veut en maintenir la cohérence, il faut donc admettre que parodier la fiction est un moyen – certes paradoxal – de la sauver (de l'arbitraire) et qu'un autre moyen serait d'en préserver la crédibilité : les moyens diffèrent, mais non les fins (dans la page qui précède, Kohlhauer distingue, pour les réunir, « la fiction qui prétend se couper de la réalité » et celle qui « au contraire s'épuise dans une vaine concurrence avec le réel », p. 57). Légère dissymétrie dans le discours, mais sans contradiction logique. Au demeurant, la tâche du candidat n'est pas, dans cette phase de l'exercice, de chercher la petite bête, de traquer des irrégularités, mais au contraire de tout faire pour établir l'unité du propos. Dès lors, l'essentiel est ici de voir que l'œuvre de Bernanos « indique au contraire [des autres écrivains] la méfiance envers la littérature romanesque lorsqu'elle prétend raconter un monde à part » (Kohlhauer, p. 58), que ce monde soit fantaisiste (*surfiction parodique*) ou réaliste (*crédible*).

Quittons momentanément l'analyse conceptuelle de la citation pour nous arrêter sur cette notion de *surfiction parodique* : à qui peut bien penser Kohlhauer quand il évoque cette « fiction au carré », une fiction tellement débridée qu'elle se moque d'elle-même ? On pourrait remonter à *Jacques le fataliste*, par exemple, mais, pour s'en tenir à l'époque de Bernanos, cette tendance est surtout illustrée par le roman d'aventures, au renouveau duquel Jacques Rivière avait appelé dans un retentissant article de *La NRF* (« Le roman d'aventure », 1913), avant que Thibaudet, toujours dans *La NRF*, ne lui consacre, en septembre 1919, une mémorable chronique (« Le roman de l'aventure »), à l'occasion notamment de la publication des deux premiers romans de Pierre Benoit, *Koenigsmark* (1918) et *L'Atlantide* (1919). Or ce second roman est à l'évidence parodique, jouant sur les codes du roman d'aventures et du roman colonial, alors à son apogée. Cette tendance à l'autodérision, ou au renchérissement ludique, sans préoccupation de vraisemblance, était du reste déjà

perceptible chez des maîtres de la littérature populaire, Ponson du Terrail, Jules Verne, Michel Zévaco ou Maurice Leblanc. Ce genre de littérature (Paul Féval, Gustave Aimard, Gaston Leroux, auquel Bernanos rend hommage dans une lettre de 1926) a beaucoup marqué le jeune Bernanos, dont les premiers essais romanesques oscillent entre le western et le roman de capes et d'épées. L'idée est ici celle d'un traitement homéopathique : pour combattre les abus de la fiction romanesque, une première possibilité est de renchérir sur le rocambolesque.

Une autre ambiguïté pouvait embarrasser, celle que comporte le syntagme *le récit comme son infrastructure matérielle*. *Comme* est ici équivoque : faut-il comprendre : « le récit *en tant qu'il* est l'infrastructure de la fiction » (allusion à la notion narratologique de structure narrative), *son* renvoyant alors à *fiction* ? ou alors : « le récit *aussi bien que* son infrastructure matérielle », *son* renvoyant à *récit* ? La seconde interprétation s'accorde mieux avec la grammaire, *son* renvoyant au dernier substantif (*récit*) ; elle n'implique pas de redondance, car on peut distinguer le récit comme *histoire* (avec son contenu thématique : ses personnages, son intérêt dramatique, ses rebondissements) et le récit comme *structure* (allusion à la réputation supposée de Bernanos d'être un mauvais architecte du roman, grief formulé avec insistance dès la parution de *Sous le soleil de Satan*, comme l'a montré Joseph Jurt dans son étude systématique de la réception de ce roman). Toutefois, la fin du propos invite à trancher dans le sens de la première hypothèse, même si celle-ci suppose un style assez elliptique. En effet, Kohlhauer parle du « récit qui porte » la fiction, et surtout il oppose (*à l'inverse*) le privilège accordé au récit à l'intérêt porté à la fiction. Or cette antithèse ne se comprend que si l'on oppose le fond et la forme : la surfiction privilégierait « un monde », donc un contenu thématique, tandis que l'effort structural serait essentiellement formel, *récit* étant pris dans une acception restrictive, au sens de « structure narrative ». Autrement dit, Bernanos ne s'intéresserait ni au fond, ni à la forme... On peut rester plus prudent et affirmer simplement que Bernanos ne cherche fondamentalement ni à créer un monde (la fiction), ni à construire un récit.

Dans l'ensemble, de toute façon, on se gardera de simplifier une thèse qui se signale par la prudence de ses formulations, riches en modalisateurs, depuis *ne semble*, jusqu'à *semble répondre*, en passant par *peu d'importance* (et non « aucune importance ») et *on serait tenté de*. Seule l'ultime proposition (*rien n'est fait*) raidit malgré tout le propos. Cette mesure dans l'expression est à l'image d'un article qui développe la thèse d'une certaine modernité de Bernanos romancier avec toutes les nuances attendues dans un travail scientifique. Il faut reconnaître que, du coup, la

discussion de la citation, qui n'est ni polémique, ni outrancière, ne s'en trouve pas facilitée.

Quoi qu'il en soit, cette thèse de *la primauté du récit* pose elle aussi un problème d'identification : à quels écrivains songe encore Kohlhauer quand il évoque ceux qui privilégient *l'infrastructure matérielle* du récit ? Malgré les apparences, l'expression n'a rien de marxiste. L'idée, commune aux théoriciens structuralistes comme aux néo-romanciers (on sait les liens objectifs qui existent entre eux, au moins à partir du milieu des années 1960), est que le meilleur moyen de combattre le prétendu arbitraire du roman, c'est de renchérir sur la rigueur structurale : Mondrian et la musique sérielle furent ainsi des modèles pour nombre de néo-romanciers, au premier rang desquels Michel Butor, chez qui la rigueur de construction, au moins jusqu'à *Mobile* (1962), ne contredit nullement l'ambition narrative (voir *L'Emploi du temps*). Si la référence au Nouveau Roman semble ici déplacée et si l'on juge plus judicieux de se référer à des contemporains de Bernanos, on songera que les critiques du roman par Valéry ou Breton (en 1924) n'ont pas empêché que se développent à la même époque quelques-unes des plus vastes « superstructures narratives » jamais conçues puisque c'est alors l'apogée du roman-fleuve : *Jean-Christophe*, de Romain Rolland (1904-1912), *Les Thibault*, de Roger Martin du Gard (1922-1940), *Les Hommes de bonne volonté*, de Jules Romains (1932-1947).

Les sujets de concours ne sont pas seulement redondants, ils sont souvent fondés sur une opposition (ce qui facilite en général l'énoncé de la problématique et la construction du plan, virtuellement dialectique). De fait, l'antithèse est ici marquée entre la pratique bernanosienne du roman et celles observées ailleurs. Le sujet s'offre même le luxe d'y ajouter une seconde opposition, entre les deux manières d'éviter à la fiction de tomber dans l'arbitraire (renchérir dans le jeu de l'imagination, ou l'assujettir à des structures fortes).

Arrivé à ce point de l'analyse, qui a surtout consisté à mettre à nu la charpente du propos, on est en mesure d'en synthétiser l'idée majeure, qui fait d'ores et déjà une problématique : « Contrairement à beaucoup d'autres, Bernanos ne semble s'intéresser ni à la fiction (à sa crédibilité), ni à la construction narrative ».

Est-ce là une formulation pertinente de la problématique ? Pour s'en assurer, il convient et il suffit de relire la citation dans son entier pour vérifier que cet énoncé succinct n'escamote rien d'important.

Par définition, un résumé ne saurait rendre compte de tout, mais il faut en prendre son parti : la parodie ? elle se rattache certes à la notion de sur fiction, mais rien

dans la suite n'en reprend l'idée<sup>1</sup> ; la critique bernanosienne ? elle est certes mentionnée, mais par allusion, la proposition *la critique l'a bien vu* n'étant qu'une incise et au mieux un argument destiné à soutenir l'idée qui suit ; quant au *malentendu*, celui de donner à croire que Bernanos ne travaillait guère<sup>2</sup>, il tient de la précaution oratoire et ne fait tout au plus qu'esquisser une question qui demeure non seulement virtuelle, mais implicite. Autant d'éléments qui ne sont pas au cœur du sujet et qu'on peut par conséquent laisser tomber, même s'il peut être habile d'y faire allusion au cours du devoir, à condition que ce soit sans altérer l'unité du propos et le fil de l'argumentation, auxquels ils doivent rester subordonnés.

Le sort à réserver à la question de l'inspiration était différent, ne serait-ce que parce que le thème en occupe plus de deux lignes et n'est donc pas quantitativement négligeable. Première erreur, commise par certains : s'engager dans une dissertation sur la part de l'inspiration dans l'écriture de Bernanos. C'était prendre l'accessoire pour l'essentiel. Deuxième erreur, moindre mais plus fréquente : éluder le problème,

---

<sup>1</sup> A ce sujet, nombre de candidats ont cru pouvoir soutenir, contre Kohlhauer, la thèse d'une dimension parodique de *Sous le soleil de Satan*. Mais on a souvent confondu *parodique* et *satirique*. Or la parodie ne consiste pas à se moquer d'un type sociologique, par exemple de caricaturer en Sabiroux le prêtre compromis avec le siècle. Il ne suffit pas non plus que le romanesque soit ponctuellement tenu à distance par des dénonciations explicites (à propos du bovarysme de Mouchette) pour qu'on ait affaire à une parodie, il faut que le texte reprenne sur le mode de la dérision les stéréotypes d'un genre ou d'un certain type de discours. Ainsi la fameuse lettre de l'évêque, à la fin de la première partie, parodie-t-elle un certain style ecclésiastique. Mais de tels passages n'autorisent nullement à voir dans *Sous le soleil de Satan* un usage parodique de la fiction.

<sup>2</sup> Sur le fond, non seulement ce serait peu amène à son égard, mais nous savons qu'il n'en est rien. Nous renseignent à ce sujet aussi bien sa correspondance que le témoignage de ses proches et surtout ses manuscrits, effroyablement raturés (voir notamment l'édition diplomatique de *Monsieur Ouine* procurée par Daniel Pezeril, Seuil 1991). Certes le travail de Bernanos était irrégulier, mais c'est qu'il était tributaire de l'inspiration, comme tous les romanciers visionnaires, qui conçoivent leur tâche autrement que comme un métier. Si la vision se dérobe, explique souvent Bernanos, inutile de s'acharner ; inutile surtout de compter sur quelque procédé que ce soit pour en pallier les défaillances.

L'idée de Kohlhauer n'est de toute façon pas celle d'une paresse de Bernanos : le contexte suffit à écarter ce contresens. Mais l'idée n'est pas non plus celle d'une écriture minimaliste, façon romanciers de Minuit. La formule *il en fait le moins possible* doit en effet être comprise, non pas absolument (indolence générale du romancier), mais relativement à la fiction et au récit, qui ne sont pas les préoccupations majeures de Bernanos, et auxquelles il ne consacre donc pas son énergie. La thèse n'est donc pas que Bernanos ne fait rien (en général), mais qu'il ne fait rien, ou presque rien, en faveur de la fiction et du récit (en particulier). C'est une question, non de travail (car il s'est livré à un labeur exténuant), mais de priorités : il ne fait pas porter son effort sur la même chose que les autres romanciers.

faute de réussir à le rattacher au reste du propos. Troisième erreur, certainement motivée par la crainte de passer à côté du sujet : parler *aussi* du mouvement de l'écriture, de la genèse du roman etc., mais dans une partie autonome, sans rapport logique avec le reste du devoir, consacré au traitement de la fiction et du récit.

Comment fallait-il procéder ? Non seulement le problème de l'inspiration était trop développé par Kohlhauer pour passer à la trappe, mais il ne surgit pas dans son propos par parenthèse : il n'est pas digressif mais explicatif. L'antithèse initiale (Bernanos, opposé à « nombre de romanciers ») en recouvre en effet une autre, entre le libre cours laissé à l'inspiration et l'effort mené pour contrôler l'arbitraire de la fiction. Même si le *parce que* manque (mais c'est le cas de bien des subordonnées causales), la mention de l'*écriture* (c'est-à-dire de la rédaction de l'œuvre) et la proposition portant sur l'inspiration ont pour fonction de suggérer la raison de cette apparente désinvolture de Bernanos romancier : c'est parce qu'elle est le fruit de l'inspiration, et non d'une composition concertée, que cette écriture néglige la fiction, la vraisemblance et le récit. Sous-entendu : l'essentiel est ailleurs, dans la captation et la cristallisation d'une vision intérieure.

C'est pourquoi cette thèse de la dictée intérieure méritait examen, au point qu'on lui consacre plus loin, dans notre proposition de corrigé, toute une deuxième partie. Les meilleures copies ont bien vu, du reste, qu'il était plus habile de contester les propos de Kohlhauer sous cet angle que d'en discuter l'assertion majeure (le rapport de Bernanos à la fiction et au récit).

En fin de compte, la valeur explicative de l'hypothèse génétique et la place qu'elle tient dans la citation imposent de compléter l'énoncé de la problématique, en y ajoutant par exemple : « car son écriture, désordonnée, semble répondre au flux de l'inspiration », ou en la reformulant de façon plus nette : « Peu importe à Bernanos que sa fiction semble arbitraire (dans sa crédibilité et sa construction), car il obéit à son inspiration ». Ou bien, si l'on veut être plus précis : « Contrairement à nombre de romanciers, Bernanos, parce que son écriture semble soumise au flux désordonné de l'inspiration, ne s'attache guère à créer un monde (fiction crédible ou surfiction), ni à construire un récit. »

En somme, le propos situe Bernanos à égale distance de deux visées romanesques : la tradition (car il ne cherche ni à déployer un monde, ni à dérouler une histoire) ; mais aussi une certaine modernité qui joue de la fiction ou des structures narratives pour montrer, dans une intention critique, qu'elle n'en est pas dupe.

## B. Formulation de la problématique

Formulations acceptables :

- Bernanos ne s'attache guère à la (crédibilité de la) fiction, ni à la construction narrative, son écriture paraissant surtout obéir à la dictée de l'inspiration.
- Dès lors que son écriture suit le flux impérieux de son inspiration, peu importe à Bernanos que sa fiction semble arbitraire (du double point de vue de sa crédibilité et de sa construction).
- Dans quelle mesure Bernanos se désintéresse-t-il du problème de l'arbitraire de la fiction (sur le fond comme dans la forme) pour se laisser guider par sa seule inspiration ?

À noter que beaucoup de copies glissent sur la surfiction parodique, formule il est vrai passablement allusive. Cet escamotage, du reste, n'empêchait pas de saisir l'unité du propos.

## C. Proposition de plan

### Introduction

Contextualisations possibles : par rapport à la réception immédiate de *Sous le soleil de Satan*, auquel on reprocha d'être mal composé ; ou par rapport aux récentes évolutions du genre romanesque magistralement décrites par Michel Raimond dans *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt* (1966) : « On n'a jamais tant parlé d'une crise du genre » que dans les années d'après-guerre. Identifier la fiction (comme univers, c'est-à-dire comme contenu) et le récit (comme structure narrative, c'est-à-dire comme forme) comme les deux constituants habituels du genre romanesque. L'enjeu est donc de saisir la spécificité de la position romanesque de Bernanos, à la fois par rapport à la tradition (censée n'être pas soupçonneuse vis-à-vis des facilités de la fiction) et par rapport à la modernité, définie par ce soupçon vis-à-vis de l'« arbitraire » de la fiction (marquises sorties à cinq heures, etc.). La thèse de Kohlhauer est qu'ici cette apparente subversion des codes romanesques n'est pas, comme chez d'autres (les modernes), une posture critique mais une sorte d'insouciance, parce que l'essentiel serait ailleurs, notamment dans la pression de l'inspiration.

## **I. Bernanos face à « l'arbitraire » de la fiction : du sort fait à la fiction et à la construction narrative**

### **1) Un roman mal composé, une fiction peu crédible : la réception immédiate de *Sous le soleil de Satan***

Le jugement de Kohlhauer fait écho à la réception immédiate de *Sous le soleil de Satan*. Comme l'a montré Joseph Jurt, spécialiste de la question, le discours dominant de la presse, en 1926, fut de déplorer une « construction lourde et gauche », une « charpente disparate » : « Les parties du récit sont mal liées, ce qui donne au lecteur la pénible impression de n'avoir devant lui que des morceaux disparates » (*Le Petit Journal*). A une époque où, selon Michel Raimond, le gros de la production romanesque, en France, se caractérise par une forte inertie technique (Lacretelle, Radiguet, Julien Green, François Mauriac...), ce premier roman d'un inconnu, très éloigné des modèles de composition donnés par les écrivains *NRF*, se signale à première vue par sa discontinuité apparente : aucune allusion à Donissan dans le Prologue, absence de Mouchette dans la 2<sup>e</sup> partie, manque d'unité prosopographique (qui est le héros ?), voire de cohérence sémantique.

Ces prétendues défaillances de « l'infrastructure matérielle » ont pour corollaire, suivant ce discours, la faible consistance (au sens ontologique que revêt cette expression dans les théories de la fiction) de l'univers romanesque. Ce manque de crédibilité du monde bernanosien apparaît d'une part comme un problème d'« univers de croyance » : pour le plus fameux chroniqueur de l'époque, Paul Souday (du *Temps*), qui se réclame du rationalisme d'Anatole France, Satan ne peut relever que d'une « chronique fantaisiste », il n'est pas convaincant ; d'autre part, sans toujours l'explicitier, les lecteurs de l'époque ont certainement été déroutés par les insuffisantes motivations psychologiques, ciment traditionnel de la logique temporelle-causale essentielle à l'illusion référentielle chère au roman réaliste.

Qu'il s'agisse de construction dramatique ou de vraisemblance fictionnelle, le doute était donc d'emblée jeté sur les capacités techniques de Bernanos, qui semblait inapte à maîtriser les codes romanesques.

### **2) Or *Sous le soleil de Satan* raconte quand même une histoire, dans un cadre fictionnel vraisemblable [concessions à la tradition romanesque]**

Développement attendu et pas très difficile à mener. Qu'il le veuille ou non (car il s'en prend à Zola dans son texte même), Bernanos procède du roman naturaliste, encore très puissant dans l'entre-deux-guerres. L'écrivain, du reste, n'a jamais cessé

d'admirer Balzac, auquel il emprunte au moins ses premiers plans : l'ancrage réaliste de son roman dans une géographie, une époque et une société identifiables, cadre densifié par une topique naturaliste (pulsions, meurtres...). Le fantastique, qui repose, suivant la définition désormais classique de Todorov, sur une hésitation entre l'explication par le surnaturel et la logique rationnelle, ne peut d'ailleurs se passer de l'appareil des vraisemblances. Loin de mettre Satan en scène dans toute la fantasmagorie du merveilleux chrétien (comme Chateaubriand dans *Les Martyrs*, livre qui désormais nous tombe des mains), Bernanos le rend d'autant plus terrifiant qu'il l'installe dans la réalité concrète du monde moderne. Et si l'on songe au dispositif d'enquête et de témoignages mis en place dans « Le saint de Lumbres », difficile décidément d'affirmer qu'ici « rien n'est fait pour rendre la fiction crédible », comme si l'introduction de Satan devait nous affranchir de toute référence au monde empirique.

Même chose pour le récit. Si l'on peut bien relever, avec Kohlhauer, « l'abandon de la continuité spatio-temporelle et logique », et si cette discontinuité narrative peut dérouter, pour autant ce roman n'est pas une suite inorganique de morceaux. Comparé à des romans de la même époque comme *Jean-Christophe* de Romain Rolland, « vaste poème en prose », ou même *À la recherche du temps perdu*, roman sans intrigue (selon l'académicien René Boylesve), *Sous le soleil de Satan* non seulement conduit de bout en bout l'« Histoire de Mouchette », mais l'articule avec celle de Donissan en vertu de la doctrine de la réversibilité des mérites, comme l'auteur l'a lui-même expliqué ; car sans la rédemption de Mouchette, « l'œuvre perd son sens, et la terrible expiation du curé de Lumbres n'est plus qu'une atroce et démentielle histoire » – d'où la démonstration souvent faite de l'ascension christique du saint de Lumbres. Voir aussi l'analyse d'André Not, qui montre comment le roman s'organise par cercles concentriques autour de la scène centrale de la rencontre avec le maquignon. Dans l'ensemble, le jeu des analepses et des prolepses, la récurrence marquée des motifs, les scènes parallèles sont autant d'éléments qui se prêtent à une étude structurale.

Un univers plausible, une construction dramatique qui ne doit rien au hasard : *Sous le soleil de Satan* ne semble donc pas mériter le grief selon lequel l'auteur n'aurait guère prêté d'attention à ces deux piliers de l'art romanesque. Aussi Gaëtan Picon a-t-il pu sans aberration désigner Bernanos comme « le dernier romancier du XIX<sup>e</sup> siècle ».

### 3) Mais Bernanos n'en prend pas moins bien des libertés avec la fiction et le récit [modernité de Bernanos]

Pour autant, les premiers lecteurs de *Sous le soleil de Satan* auraient-ils été déçus s'ils avaient eu affaire à un roman écrit dans les règles de l'art ? Que l'œuvre comporte « une intrigue minimale » (Kohlhauer) déployée dans un cadre réaliste, certes, mais ces concessions à la tradition n'empêchent pas de reconnaître les libertés prises par Bernanos avec la mise en fiction et la mise en récit. Le jugement de Kohlhauer met justement l'accent sur cet écart, sans pour autant le rapporter à une incapacité technique, suggérant plutôt que pour Bernanos l'essentiel est ailleurs.

La structure narrative ? De fait, l'écrivain ne semble guère prêter d'attention aux prétendues « lois de la composition » que décrira par exemple Maurice Bardèche dans sa monographie sur Balzac : loi des préparations, unité d'action, gradation dramatique, système des motivations temporelles-causales... « Composition insolite », pour le moins, que l'« oxymore narratif » des deux héros, véritable « défi à la construction classique du roman » (Monique Gosselin-Noat). Ajoutons-y une liberté d'allure qui frise la désinvolture et justifie à bien des égards l'opinion de Kohlhauer : discontinuité temporelle, ellipses, rareté des raccords, brusques décrochages, vivacité des relais de focalisation et du discours immédiat, substitution de visions par flashes aux descriptions réputées ennuyeuses, absence de « mot de la fin »... Bernanos est de ces « mammifères rapides » dont parle Pierre Jean Jouve à propos des romanciers (il y a aussi des « mammifères lents »). Ainsi « Bernanos court au plus pressé et brûle les fils de la narration, sans se préoccuper vraiment de cohésion et de vraisemblance » (Kohlhauer).

Une fiction crédible, qui ne donne pas une impression d'arbitraire ? « Je me moque qu'elle soit vraisemblable », affirme Bernanos à propos de Mouchette (contre Paul Souday). Mais ce dédain de la vraisemblance semble se vérifier à bien d'autres niveaux dans ce roman qui accumule les séquences extravagantes et les prodiges : moribonde ensanglantée ramenée *in extremis* à des sentiments chrétiens, irruption de Satan, pénétration des âmes, résurrection... Ainsi, conclut Picon, « des chapitres entiers du *Soleil de Satan* nous jettent hors de toute littérature romanesque ». Selon Kohlhauer, ce qui altère le plus « la vraisemblance fictionnelle » et la prétention du récit à constituer « un monde à part », ce sont les « ruptures » énonciatives, les multiples digressions du polémiste, autant d'apartés et d'impromptus qui « suspendent le récit » et nous font quitter le « cadre de l'histoire racontée ». Pour n'être pas nouvelles dans l'histoire du genre (cf. Huysmans, Barrès, R. Rolland...),

ces intrusions d'auteur et autres métalepses semblent faites pour mettre à nu l'arbitraire de la fiction. Quand on songe que les surréalistes René Crevel et Philippe Soupault firent l'éloge de *Soleil de Satan* (roman qualifié de « surréel » par Claudel), on en viendrait presque à penser que Bernanos a voulu emboîter le pas à Breton, deux ans après la fameuse page du *Manifeste* sur « la marquise sortit à cinq heures »...

## **II. Les négligences d'un romancier inspiré ?**

### **1) Un désaveu de la fiction ? [ou pourquoi Bernanos n'est pas moderniste]**

Par sa pratique romanesque apparemment désinvolte, peu soucieuse de « rendre la fiction crédible » ou d'« affirmer la primauté du récit », Bernanos a pu donner le sentiment que sa visée littéraire était subversive. Ses attaques répétées contre les « écrivains de métier », habiles techniciens mais sans vie intérieure (à l'image du monde moderne), semblent, il est vrai, aller dans ce sens. Dans son roman même, *Saint-Marin*, dont Anatole France serait la clé, est l'incarnation quasi démoniaque de ces stylistes du néant. Il n'y a d'ailleurs pas que la technique comme telle qui soit dénoncée (comme artificielle), l'est aussi l'univers de la fiction, c'est-à-dire le romanesque : Mouchette, comme Emma, a eu l'esprit perverti par de mauvais romans, Bernanos « réglant ainsi ses comptes avec une certaine littérature, dite de fiction » (Kohlhauer), et ses ficelles. Mais, au-delà de la virtuosité creuse et des facilités du romanesque, c'est à l'esthétisme que s'en prend volontiers Bernanos, à une époque où Proust et Gide (autre modèle de *Saint-Marin*) incarnaient plus que tout autre cette posture sur la scène culturelle (d'ailleurs Gide n'aimait pas Bernanos).

S'il apparaît moderne, selon Kohlhauer, parce qu'il refuse « la fiction d'une histoire qui irait de soi » et entend « exorciser les fausses prétentions de la littérature », Bernanos n'a cependant rien d'un moderniste au sens où sa préoccupation majeure serait de programmer une rupture esthétique. Bernanos, idéologue passéiste mais romancier d'avant-garde ? C'est cet illusoire paradoxe que Kohlhauer s'emploie précisément à écarter alors que certains commentateurs, dans les années 1970-1980, ont voulu voir en lui un précurseur du Nouveau Roman... En matière de fiction narrative, Bernanos serait au fond plus négligent que militant : à d'autres les visées métapoétiques, la dimension critique du roman, les discours théoriques.

En vérité, notait déjà Picon, « ce serait assurément exagérer que de parler d'un désaveu de la fiction » chez Bernanos. Aussi peut-on convenir que l'auteur de *Sous le soleil de Satan* ne fait pas partie de ces romanciers qui ont voulu sauver la fiction

de l'arbitraire en recourant à deux moyens symétriques : une « surfiction » parodique et un effort structural. La surfiction parodique, dans ces années-là, fut notamment le fait de Pierre Benoit (*L'Atlantide*, 1919), mais la tendance à l'autodérision ludique était déjà perceptible chez les maîtres du roman d'aventures, revenu à la mode en 1919, suivant le vœu de Jacques Rivière. Or, si Bernanos emprunte au genre (qu'il a pratiqué avant le *Soleil*) ses techniques de palpitation romanesque et sa poétique du sensationnel (avec en particulier la multiplication des *tout à coup*), c'est sans second degré. Quant aux superstructures narratives, revendiquées par Proust ou Martin du Gard (dédicataire des *Faux-Monnayeurs* [1925], essai de roman « symphonique »), et censées introduire de la nécessité dans la composition romanesque, elles relèvent de préoccupations formelles très éloignées de la profondeur métaphysique où nous entraîne *Sous le soleil de Satan*.

## 2) L'hypothèse génétique

D'où l'hypothèse génétique : la dernière phrase du propos (« dans cette écriture d'un seul tenant... ») suggère nettement que le peu d'attention prêté par Bernanos à ces deux piliers traditionnels du roman que sont la fiction et le récit – où « nombre de romanciers » s'efforcent d'introduire quelque nécessité – tient au primat de l'inspiration dans son écriture. L'idée n'est pas originale, c'est même un lieu commun de la critique bernanosienne depuis ses origines, comme le rappelle en passant Kohlhauer : « La critique l'a bien vu... ». C'est que Gaëtan Picon comme Albert Béguin ne s'intéressaient qu'aux romanciers visionnaires (tel Balzac), à une époque – les années 40 et 50 – où les études littéraires les plus avancées subissaient l'influence de la phénoménologie. Deux continents de la critique se heurtent ici : car tenir avant tout la création romanesque pour un problème de vision – comment fixer le cinéma mental ? –, c'est considérer comme secondaires les problèmes purement techniques que la critique formaliste s'attachera à remettre au premier plan. D'où la réfutation et l'antithèse initiales : ce n'est sûrement pas à cette modernité techniciste (préfigurée par Gide et *Les Faux-Monnayeurs*) que se rattache Bernanos.

Cette représentation sans doute avantageuse (parce qu'elle renvoie au mythe romantique du spontanéisme et du génie, à opposer aux tâcherons classiques : « Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage »...) de l'écrivain visionnaire, tributaire d'une imagination capricieuse, a été cautionnée par l'auteur lui-même, qui explique volontiers combien son écriture est improvisée parce qu'elle procède de démons intérieurs : « Ce maquignon sacrilège, [...] je ne l'ai pas cherché, il est venu tout seul », « puis cette petite Mouchette a surgi (dans quel coin de ma

conscience ?) [...] – Ah ! comme la naissance d'un livre sincère est chose légère, furtive et difficile à conter... » (« Satan et nous », 1927 ; le thème sera repris dans *Les Enfants humiliés*).

Enfin nos impressions de lecteurs soumis aux rebonds imprévisibles des variations de focales, des décrochages temporels et des brusques emportements du narrateur vont dans le sens de cette hypothèse du « flux impérieux » d'une inspiration qui dicterait « ses rythmes et ses urgences ». Un rythme syncopé, des trous dans le récit, une chronologie bouleversée, le grondement d'une voix toujours près d'éclater de fureur, des passages lyriques, autant d'éléments qui donne le sentiment d'une « écriture d'un seul tenant, mais en désordre », qui « court au plus pressé » (Kohlhauer) sans s'embarrasser des cadres du genre romanesque, qu'elle déborde de tous côtés (vers le pamphlet et l'éloquence sermonnaire, la poésie et l'épopée, l'hagiographie et les mystères médiévaux...).

### **3) Limites pourtant de cette hypothèse génétique**

On l'a suggéré plus haut en évoquant la posture de l'écrivain visionnaire : sans doute est-elle trop flatteuse pour être admise sans examen. Peut-être sommes-nous ici victimes d'un effet de lecture, qui prend l'émotivité et le désordre pour les preuves d'un emportement dont ils pourraient aussi bien n'être que les signifiants. Inversement, soutenir que c'est ici l'inspiration qui prime, n'est-ce pas cautionner encore (et l'on sent bien que Kohlhauer s'en défend mal) le reproche des insuffisances techniques d'un romancier débutant, voire le soupçon de sa paresse ?

En vérité l'antinomie de la technique et de la vision (que Proust développe lui aussi à cette époque) et celle de l'inspiration et du travail apparaissent bien schématiques. On voit mal, du reste, comment les principes d'organisation relevés plus haut (logique de la rédemption, structure concentrique...) pourraient n'être pas concertés. « Ainsi l'abbé Donissan, déclare Bernanos, n'est pas apparu par hasard : le cri du désespoir sauvage de Mouchette le rendait indispensable » (« Satan et nous »).

Enfin, puisque l'explication de Kohlhauer est génétique, il faut en demander raison à la génétique. De *Sous le soleil de Satan* on a conservé un manuscrit, qui est déjà une copie, comme l'a montré Pierre Gille, et qui pourtant ne manque pas de ratures. On peut alors consulter les manuscrits des autres romans, comme celui de *Monsieur Ouine*, dont l'abbé Pezeril a procuré en 1991 une édition diplomatique, et l'on mesurera l'effroyable labeur d'un romancier assurément moderne par son angoisse de la page blanche. Albert Béguin, qui a établi le texte des *Œuvres romanesques*

pour « la Pléiade », s'était lui-même arraché les cheveux sur ces brouillons souvent illisibles et d'où, au terme d'une page rageuse, parfois aucune phrase n'est sauvée. Sur ce travail « harassant » les témoignages des proches de l'auteur et sa correspondance nous renseignent encore. En réalité, « le flux » supposé de l'inspiration, sans cesse altéré par les défaillances de la vision, les crispations stylistiques et les coups de fatigue, était tout sauf un long fleuve tranquille. Mais dans ces conditions, si ce n'est ni dans une intention métapoétique, ni sous l'effet d'une inspiration tyrannique, comment expliquer que le romancier ait négligé les nécessités habituelles de la fiction et de la construction narrative ?

### **III. D'une nécessité à l'autre : des contingences du roman à l'impératif métaphysique**

#### **1) Un changement de plan : le surnaturel**

D'un côté des écrivains à la conscience critique aiguisée, qui s'efforcent de sauver la fiction du reproche d'arbitraire formulé, après Valéry, par André Breton ; de l'autre l'image d'un romancier peu intéressé par ces questions théoriques et soumis à la pression d'une inspiration pressante. Alternative sommaire, pour tout dire, que cette antithèse qui, de surcroît, ne fait guère honneur à l'auteur du *Soleil de Satan*.

Pour sortir de cette impasse, on peut alors se tourner vers Malraux, lui-même romancier visionnaire et auteur de deux lumineuses études sur Bernanos romancier : l'une, rapide, est une recension de *L'Imposture* pour *La NRF* (1928) ; l'autre, plus développée, est une préface donnée en 1974 pour la réédition de *Journal d'un curé de campagne* chez Plon. Malraux note d'abord que l'entreprise bernanosienne « ne va pas sans technique, instinctive ou délibérée », faisant ainsi un sort en quelques mots au reproche de gaucherie comme à l'antinomie aporétique de l'inspiration et de la lucidité laborieuse. L'idée maîtresse de Malraux est que chez Bernanos c'est le passage au surnaturel qui bouleverse les conventions du genre romanesque : ni négligence donc, ni abandon à quelque mystérieux flux de conscience. Si Bernanos se détache de la tradition réaliste (vraisemblance, cohérence dramatique) sans pour autant donner dans les stratégies modernistes (surfiction parodique, nécessité structurale), c'est qu'il déplace la scène du roman sur le terrain de l'irrationnel. Ce qui rend secondaires les préoccupations habituelles des romanciers (construction d'un récit, crédibilité fictionnelle), ce n'est pas l'inspiration, c'est la métaphysique.

Comme chez Dostoïevski (traducteur d'*Eugénie Grandet*), le socle de *Sous le soleil de Satan* est bien celui du roman réaliste. Mais l'insertion du surnaturel dans les apparences du monde physique interdisait de s'en tenir à la loi du déterminisme

psychologique, fondement de la logique temporelle-causale qui fait toute la structure du roman réaliste. La sensibilité sismographique aux béances de l'être, aux brèches introduites dans les âmes par les intrusions démoniaques, le sentiment permanent d'une inquiétude métaphysique interdisait de s'en tenir aux motivations psychologiques ordinaires du roman réaliste ou aux ressorts cliniques du canon naturaliste. D'où une structure essentiellement discontinue, traduction nécessaire d'un univers privé d'harmonie, sans cesse menacé par les forces du mal ; et une construction d'ensemble fondée, non sur la rhétorique *a priori* du roman NRF, mais sur une vision du monde informée par « le tragique mystère du salut » (« Satan et nous »).

La substitution d'un univers spirituel au monde vraisemblable du roman réaliste appelait un déplacement comparable des perspectives en matière de vraisemblance fictionnelle. Si Bernanos donne à Kohlhauer l'impression de faire fi de la crédibilité romanesque et *a fortiori* des sophistications modernistes censées la sauver, c'est que les puissances invisibles font inévitablement craquer de tous côtés les limites du monde visible et les pauvres procédures de la *mimésis* attachées à en donner l'illusion. D'où les magnifiques turbulences d'un romancier non pas désinvolte, mais qui a traversé le mur des apparences sensibles et nous parle d'un lieu où celles-ci apparaissent nécessairement dérisoires. D'où la substitution d'une topographie, d'une temporalité et d'une structure narrative essentiellement symboliques (dans l'esprit de l'épopée) à la logique pseudo-rationnelle des romans ordinaires et à ses modernes replâtrages.

## **2) Un changement de ton : l'exaltation**

La primauté absolue de l'exigence métaphysique explique aussi le changement de tonalité générale du roman. L'essentiel n'est plus ici de raconter mais d'interpeller : comme le souligne d'ailleurs Kohlhauer lui-même, à tous moments le prêcheur et le pamphlétaire menacent le cours du récit et le déploiement du monde fictionnel. Ici se fait sentir l'influence de Barbey d'Aurevilly et de son flamboiement quasi frénétique (*Sous le soleil de Satan* réécrit *L'Enfer*) – Picon parle du meurtre et du suicide comme de « gestes frénétiques ». L'exaltation, voilà selon Malraux le maître-mot de ce « poème du surnaturel » : « louange furieuse de Dieu, exorcisation furieuse d'un Mal intarissable ». Aussi est-on très loin d'une sorte de minimalisme auquel pourrait faire songer l'expression « il en fait le moins possible ». On a au contraire souvent le sentiment que Bernanos en fait trop, qui parlait lui-même de son premier roman comme d'un « feu d'artifice tiré un soir d'orage ».

Nul narrateur n'est moins flaubertien ou gidien que celui-ci. « Ne jamais exposer d'idées », recommandait Gide dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*. Ici, au contraire, dès lors que l'essentiel est de convaincre, non de raconter, ni même de faire croire (à un monde imaginaire), le narrateur, dont on voit mal ce qui le distingue de l'auteur (contrairement à un dogme lui-même moderniste), ne cesse d'intervenir dans la fiction, au risque d'en briser le fil et l'illusion. Avec la vision, souligne Malraux, c'est la primauté absolue de la « voix intérieure » qui détruit ici « les lois du roman ». Et Kohlhauer de montrer, de même, qu'à tout prendre Bernanos préfère à une « fiction commode » et sans enjeu « une sur-représentation de la parole auctoriale », inséparable du primat de la métaphysique. Malgré ses défaillances, signe d'une impuissance relative à sonder les mystères de l'invisible, voici un narrateur archaïque, qui use et abuse de ses prérogatives : fonctions narrative et de régie (anticipations, antithèses entre personnages...), fonctions explicative, herméneutique, idéologique (Genette) ; fonctions testimoniale, évaluative, oratoire, prophétique, omniscience... A en croire un spécialiste, Sven Storelv, les « voix discordantes » de la polyphonie se soumettent en définitive à la « voix insistante » de l'auteur, l'ironie même confirmant cette « monodie ». S'il y a quelque chose d'« impérieux » dans notre roman, c'est assurément cette voix auctoriale, plus que l'inspiration, en vérité aléatoire ; et si le texte donne éventuellement une impression d'« arbitraire », c'est aussi un effet de cette omnipotence énonciative.

### **3) Un autre mode d'adhésion : l'intensité émotionnelle**

Enfin, en matière de « crédibilité » fictionnelle, l'apparente négligence de Bernanos n'est, là encore, qu'une fausse impression produite par le changement général de perspectives qu'il impose au roman. « Faire illusion par un certain nombre d'artifices », comme une actrice de la Comédie Française « conservée dans les aromates », voilà qui lui répugne – et voilà disqualifiées les procédures, anciennes ou récentes, destinées à « refouler ou contenir » l'impression d'arbitraire qui menace toute fiction. Au lieu de donner à croire sur le mode de l'illusion référentielle (qui ne se rapporte jamais qu'aux apparences superficielles du monde temporel), il faut donner à croire au sens spirituel de la foi, il faut toucher les cœurs. Déjà Romain Rolland, note Michel Raimond, « cherchait moins à assurer la crédibilité de sa fiction qu'à gagner la confiance et l'adhésion de ses lecteurs. Adhésion non pas à l'histoire contée, mais à l'idéal proposé ».

Contempteur des facilités du roman, Bernanos, au lieu de bifurquer vers des échappatoires (parodie, surenchère structurale), se donne pour tâche (et c'est un

épuisant effort, non l'effet mécanique d'une inspiration par laquelle il suffirait de se laisser porter) d'accroître l'intensité romanesque, de rendre le roman plus captivant qu'il ne l'a jamais été. Et c'est ici qu'il invente, non en technicien ingénieux (façon Nouveau Roman), ni en heureux improvisateur, des modes romanesques d'une singulière efficience, préférant partout l'intensité à la simple crédibilité. D'où l'implication émotionnelle envers ses créatures (qui se déduit de son autorité surplombante, conjuguée à une affectivité diffuse), mais aussi l'efficacité paradoxale des accès de faiblesse du narrateur, d'autant plus prenant qu'il est imprévisible, l'énonciation se laissant gagner par les soubresauts d'un romanesque jusqu'alors réservé au plan thématique ; mais cette palpitation s'accroît de cette « sorte de tutoiement pathétique qui, dit Malraux, vise le personnage et le lecteur confondus » : « une seule voix », relevait déjà Picon, « celle du cœur ».

Sans cesse rabattue sur le présent de l'énonciation (d'où sans doute l'impression d'un roman écrit au fil de la plume), la fiction bernanosienne apparaît, plus profondément encore, comme une étape majeure dans l'approfondissement de la représentation romanesque. Son effort de plongée dans les consciences (y compris celle du lecteur), sa sensibilité phénoménologique aux perceptions immédiates, son travail quasi ontologique de mise en présence, à la faveur notamment d'une généralisation de la *mimésis* directe (sur tous ces points, voir l'article de Kohlhauer : focalisations internes, primauté des dialogues et du présent de l'énonciation), tout cela témoigne de la recherche d'une « profondeur » inédite et d'une exceptionnelle « densité » (Malraux) romanesques.

#### Conclusion

L'examen du sort fait par Bernanos, dans son premier roman, à la crédibilité de la fiction et aux lois du récit, appelle, nous l'avons vu, une analyse nuancée. S'il déploie un univers plausible et sacrifie aux exigences de l'agencement dramatique, il faut aussi convenir qu'il prend avec les pratiques ordinaires du roman des libertés qui justifient, en première analyse, les propos de Michael Kohlhauer. On se tromperait toutefois en faisant de Bernanos un moderniste, chez qui le désaveu de la fiction serait un programme esthétique, ou en rapportant, comme le suggère Kohlhauer, son allure si déconcertante aux caprices d'une inspiration impérieuse. C'est pourquoi il nous est apparu, en définitive, que les innovations à l'œuvre dans *Sous le soleil de Satan* et, si l'on veut, sa modernité tiennent avant tout au changement de plan opéré par le romancier visionnaire, le primat absolu de la métaphysique bouleversant la tradition réaliste et entraînant une intensité émotionnelle qui impose une nouvelle forme d'adhésion fictionnelle.

Malraux, romancier lui-même visionnaire, avait fort bien perçu que « les résistances » rencontrées par « *Sous le soleil de Satan* » et sa facture « à l'opposé des procédés ordinaires du roman » tenaient au fait que « l'auteur ne se soumet pas au réel communément reconnu » – et de reconnaître que « son don essentiel, celui qui fait la valeur de ses livres, c'est l'intensité ». Quand il « parvient à nous faire croire à l'existence de ce monde, à nous l'imposer de façon absolue », alors il écrit des pages qui « sont parmi les plus belles de la fiction moderne ». Cependant, reconnaît encore Malraux, il arrive parfois que Bernanos « échoue » et « s'affaibli[sse] », « vitupérant des fantômes ou des caricatures ». Il resterait sans doute, dès lors, à s'interroger, sur ce problème des chutes de niveaux, souvent décriées dans *Sous le soleil de Satan* : négligences ou inspiration fuyante ?

## Bilan de l'admission

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0201A LETTRES CLASSIQUES

Nombre de candidats admissibles :	100		
Nombre de candidats non éliminés :	100	Soit : 100.0	% des admissibles.
<i>Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).</i>			
Nombre de candidats admis sur liste principale :	40	Soit : 40.00	% des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire :	0		
Nombre de candidats admis à titre étranger :	0		

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

Moyenne des candidats non éliminés :	09.67	/ 20	(soit en moyenne coefficientée : 0773.43	)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	11.78	/ 20	(soit en moyenne coefficientée : 0942.00	)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair		/ 20	(soit en moyenne coefficientée :	)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :		/ 20	(soit en moyenne coefficientée :	)

### Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés :	08.60	/ 20	(soit en moyenne coefficientée : 344.11	)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	10.98	/ 20	(soit en moyenne coefficientée : 0438.98	)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair		/ 20	(soit en moyenne coefficientée :	)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :		/ 20	(soit en moyenne coefficientée :	)

### Rappel

Nombre de postes :	40		
Barre de la liste principale :	10.11	/ 20	(soit en total coefficienté : 0808.50 )
Barre de la liste complémentaire :	/ 20		(soit en moyenne coefficientée : )

(Total des coefficients : 80 dont admissibilité : 40 admission : 40)

## LEÇON

Rapport établi par Paul MATTÉI

**Le présent rapport n'a d'autre ambition que de rappeler quelques conseils de bons sens. Rappel, au demeurant, de nature à plonger rédacteur et lecteurs dans le harcèlement : car, peu ou prou, d'année en année, de session en session, c'est la même ronde qui revient des mêmes banalités.**

### Sujets de leçon

#### Hésiode

EL : *Théogonie* v. 211-458

EL : *Théogonie* v. 820-1022

Le poète dans la *Théogonie*

L'amour et la haine dans la *Théogonie*

La condition humaine dans la *Théogonie*

L'éloge des dieux dans la *Théogonie*

#### Aristophane

EL : *Nuées* v. 1303-1510

EL : *Nuées* v. 889-1104

Le passé dans les *Nuées*

La caricature et la parodie dans les *Nuées*

Maître et disciple dans les *Nuées*

Père et fils dans les *Nuées*

#### Isocrate

EL: *Eloge d'Hélène* § 16-38

EL: *A Demonicos* § 11-52

EL : *Sur l'attelage* § 4-41

EL : « Busiris » (9-44)

L'art rhétorique d'Isocrate : théorie et pratique dans les œuvres au programme

La narration dans les œuvres d'Isocrate au programme

#### Justin

EL: *Apologie* II

EL : I, 1,1-13,4

Culture et christianisme dans l'écriture de l'*Apologie*

La morale dans l'*Apologie*  
Les pouvoirs de la parole dans l'*Apologie*  
Rhétorique et morale dans l'*Apologie*

### **Térence**

EL: *Eunuque* v. 232-390  
EL : *Eunuque* v. 923-1095  
Les personnages marginaux dans l'*Eunuque*  
L'espace et le temps dans l'*Eunuque*  
Le personnage de Thaïs  
La typologie du personnage de l'Eunuque

### **Cicéron**

EL : *Contre Verrès IV* § 1-26  
Verrès en son gouvernement  
Cicéron dans le *Contre Verrès IV*  
Pathétique et ironie dans le *Contre Verrès IV*  
L'indignation dans le *Contre Verrès IV*  
Le regard porté sur les provinciaux et les étrangers dans le *Contre Verrès IV*

### **Quinte-Curce**

EL : VIII, I, 19,5 – II, 12  
L'Inde de Quinte-Curce: le pays et ses peuples  
Alexandre, roi et dieu  
Grec, Macédoniens et Barbares dans les livres VIII à X  
Alexandre et son entourage dans...  
EL : VIII, c. 6 à 8 inclus

### **Sidoine**

EL: *Carmen II* v. 99-306  
EL du poème II, « Panégyrique d'Anthémius », v. 317-515  
EL : « Panégyrique d'Avitus » VII, v. 357-575  
Place et fonctions de la mythologie dans les *Carmina* I à VIII  
La figure du « Barbare » dans les poèmes I à VIII  
Poésie et histoire dans...

### ***Jeu de saint Nicolas, Jeu de la Feuillée, Jeu de Robin et Marion***

Sens et fonctions: le jeu dans les trois œuvres au programme  
La taverne dans le *Jeu de saint Nicolas* et le *Jeu de la Feuillée*  
Les objets dans le *Jeu de Robin et Marion*  
L'amour dans *Le Jeu de la Feuillée* et *Le Jeu de Robin et Marion*

Arras dans *Le Jeu de saint Nicolas* et dans *Le Jeu de la Feuillée*  
La poésie dans *Le Jeu de la Feuillée* et *Le Jeu de Robin et Marion*  
La ville dans *Le Jeu de la Feuillée* et *Le Jeu de saint Nicolas*  
Jean Bodel, *Le Jeu de saint Nicolas* : le miracle  
Les figures du pouvoir dans les trois œuvres au programme

### **Bonaventure des Périers**

La morale de l'histoire dans *Nouvelles récréations et joyeux devis*  
Les personnages féminins dans *Nouvelles récréations et joyeux devis*  
Folie et naïveté dans *Nouvelles récréations et joyeux devis*  
Fous et folie dans *Nouvelles récréations et joyeux devis*  
La narration et son public dans *Nouvelles récréations et joyeux devis*  
Les parlers dans *Nouvelles récréations et joyeux devis*  
La brièveté dans *Nouvelles récréations et joyeux devis*  
Le narrateur dans *Nouvelles récréations et joyeux devis*  
Sagesse et folie dans *Nouvelles récréations et joyeux devis*

### **Théophile de Viau**

EL : « La maison de Sylvie » III, 10, Odes 1 à 5  
Le bestiaire dans les *Œuvres poétiques* de Th. Viau  
La nature dans les *Œuvres poétiques* de Th. Viau  
Lieu clos, lieu ouvert dans les *Œuvres poétiques* de Th. Viau  
La mythologie dans les *Œuvres poétiques* de Th. Viau  
Le sonnet dans les *Œuvres poétiques* de Th. Viau  
Théophile de Viau poète de la métamorphose  
L'écriture de l'éloge dans les *Œuvres poétiques* de Th. Viau  
Formes lyriques, formes discursives dans les *Œuvres poétiques* de Th. Viau

### **Voltaire**

EL: « Catéchisme chinois » p. 64-85  
EL: « Genèse » en entier, p. 204-217  
EL : Les catéchismes du curé, du Japonais et du jardinier, p. 85-98  
EL : Les articles de la lettre L p. 259-278  
Exemples et narrations dans le *Dictionnaire philosophique*  
Les juifs dans le *Dictionnaire philosophique*  
Ordre et désordre dans le *Dictionnaire philosophique*  
Autres religions et autres mœurs dans le *Dictionnaire philosophique*

### **Victor Hugo**

EL: *Hernani* acte III en entier  
EL: *Ruy Blas* acte IV

EL : *Ruy Blas* acte III  
EL : *Hernani* acte IV  
EL: *Hernani* acte III en entier  
EL : acte V de *Ruy Blas*  
Ombre(s) et lumière(s) dans les deux pièces au programme  
L'Espagne dans les deux pièces au programme  
*Hernani* et *Ruy Blas* : « un excès du visuel » (A. Ubersfeld) ?

### **Bernanos**

EL: Prologue c. 3 (p. 36-55)  
EL II<sup>e</sup> partie c. VII et VIII  
EL de « La langue humaine ne peut être contrainte assez » à la fin du chapitre « jusqu'au pli de son bras (éd. Castor Astral p. 186-206)  
Les dialogues dans *Sous le soleil de Satan*  
Langage et vérité dans *Sous le soleil de Satan*  
Mouchette dans *Sous le soleil de Satan*  
Dieu et Satan  
L'espace dans *Sous le soleil de Satan*  
« Deux réalités se superposent »

### Moyennes des notes par auteur

Hésiode (7,66) ; Aristophane (8,83) ; Isocrate (7,41) ; Justin (6,91) ; Térence (9,66) ; Cicéron (5,16) ; Quinte-Curce (10,33) ; Sidoine (7,16) ; *Les Jeux de la Feuillée et de Robin et Marion, le Jeu de saint Nicolas* (7,55) ; Bonaventure des Périers (6,66) ; Théophile de Viau (7,94) ; Voltaire (7,75) ; Hugo (7,85) ; Bernanos (7,83).

Même s'il faut prendre ces données chiffrées avec précaution, car il suffit d'un candidat qui « a fait l'impasse sur l'auteur » pour faire chuter sa moyenne, on peut cependant noter qu'en littérature française, c'est Bonaventure des Périers qui fait le plus mauvais « score », l'ensemble des résultats étant assez homogène, tandis qu'en langues anciennes, c'est manifestement Cicéron, au programme pourtant depuis deux ans, qui est l'auteur le plus maltraité. Le théâtre antique a permis aux candidats d'obtenir des notes plus convenables et la bonne moyenne de Quinte Curce témoigne sans doute de la familiarité des candidats avec l'histoire.

Deux remarques préliminaires.

1°) On le voit, les quatorze œuvres au programme sont à peu près traitées sur un pied d'égalité quant au nombre des leçons imparties à chacune. Impossible, donc, de faire l'« impasse » sur tel ou tel auteur. Et (je n'invente pas) mieux vaut que les candidats ne découvrent pas le jour de l'épreuve l'auteur sur lequel ils sont interrogés. Six heures, c'est certes long – c'est insuffisant pour lire *Sous le soleil de Satan*, voire le *De signis*... Plus encore – on rougit à dire ces pauvretés –, mieux vaut préparer tous les textes, même latins et grecs, dans le courant de l'année, avant l'écrit. Combien furent pris au dépourvu par une admissibilité qu'ils n'attendaient pas !

2°) Le programme était beau ; il était difficile, jusque dans ses apparentes facilités. L'anodin *De signis* a cause, on l'a dit, beaucoup d'accidents ; car aussi bien, seules une connaissance des faits politiques et institutionnels, des données mentales et sociales, et une attention éclairée à l'art des rhéteurs permettaient de sortir de la paraphrase et de la platitude. On ne saurait, à l'inverse, se cacher l'étrangeté de la poésie d'un Sidoine, la bizarrerie d'une érudition « hellénistique » (que le mot « préciosité », emprunté à Loyen, et répété *ad nauseam*, ne suffisait pas à qualifier), la nouveauté que constituaient, pour bien des candidats, les événements confus qui marquèrent l'effacement de l'Empire dans les Gaules, au V<sup>e</sup> siècle. Justin, et, à sa manière, Voltaire font toucher du doigt la nécessité d'une culture en histoire des religions – nommément en histoire du christianisme et du christianisme antique –, et de ses doctrines. Dieu merci, si j'ose dire, c'est une opinion aujourd'hui reçue que, hors bien sûr de toute foi, il n'est point d'esprit cultivé qui ait le droit de revendiquer une ignorance absolue en ce domaine. Sur quoi, une curiosité : Bernanos à l'Agrégation des Lettres ! Il eût été bien étonné de cette consécration académique, et j'entends d'ici son grand rire, ou l'éclat de sa colère. Bon tour joué au pourfendeur de tant d'imbéciles et de bien-pensants, de savants décorés et d'onctueux prélats, professeurs de Sorbonne et chanoines mondains, drapés, par peur, dans leur imposture et assassins de l'enfance ! Défi, inconscient sans doute, imprudent peut-être, au créateur de tant de figures évangéliques : douce, et forte, Chantal de Clergerie, prisonnière à jamais du Jardin où se glisse la trahison, pauvre abbé Chevance, ridicule « confesseur des bonnes », petit, et anonyme, curé d'Ambricourt, à qui la mort découvre que tout est grâce ! Reste à savoir si la réalité bernanosienne, ce combat que Bernanos décrit en traits de feu (visage dur du refus hanté d'un mauvais rêve, agonie de la charité qui se laisse couler à pic dans la déroutante Pitié), ce monde où, de toute éternité, ne se noue au fond qu'un seul drame, à un

seul Personnage, Prêtre et Victime – reste à savoir si cet univers *sacerdotal*, au-delà de toute psychologie et de toute psychanalyse, au-delà de Zola, au-delà de Mauriac, n'est pas pour le candidat indéchiffrable fantasmagorie... Passons. Ou plutôt, descendons : revenons à notre leçon.

Une leçon n'est qu'une dissertation orale. De la dissertation écrite elle a l'allure et la structure. L'« oralité » y ajoute quelques détails. Pour la commodité, puisqu'il s'agit d'un « discours », je classerai mes remarques sous des rubriques traditionnelles : invention, disposition, élocution, action.

À propos de l'invention, ou plus exactement de la position de l'« état de cause » (*status causae*), on attirera l'attention, après beaucoup d'autres, sur la forme canonique de toute introduction. Une Introduction, de toute nécessité, se déploie en trois points :

- Réflexion sur les termes du sujet, ou, quand il s'agit d'une étude littéraire, situation du texte et résumé au moins de son contenu (le « plan », si l'on veut, à mener sans raideur – observer, à ce propos, que l'étude de la structure peut le cas échéant faire l'objet d'un point plus ou moins subordonné du développement). C'est, si l'on veut, la *narratio*.
- À la lumière de cette *narratio*, position d'une question : la « problématique » comme l'on dit, pédantesquement. Équivalent de la *propositio*. J'y reviens tout de suite.
- Enfin, annonce du plan à suivre, dans ses grandes lignes. Ce qui répond, assez proprement, à la *diuisio*.

Pour la fameuse « problématique », d'absolue nécessité, je le redis (car sans elle tout s'effiloche), faut-il rappeler que sur un sujet comme « Langage et vérité dans Bernanos, *Sous le soleil de Satan* », ou « Pathétique et ironie dans le *De signis* », la conjonction *et* des titres impose que, au centre du problème, on mette le rapport entre les deux substantifs, ou les deux notions, au préalable définis ? Faut-il souligner que l'interrogation, directe ou indirecte, « (Nous allons voir) *comment*, etc. » fait craindre, d'entrée de jeu, que le candidat ne gauchisse, ou mutile, son exposé : car à côté du *quomodo*, il y a forcément le *quid* et le *qua re* ?

Un codicille, concernant surtout les « études littéraires ». Lesdites « études » sont souvent ce qu'il y a de moins « littéraire ». Trois des œuvres, dans chacune des trois langues, ressortissaient au genre théâtral : nous avons, sur Aristophane, Térence et Hugo, entendu des exposés où l'on ne devinait pas qu'ils eussent écrit pour la scène

– tant le mouvement, les gestes, le jeu (la présence, chez les deux premiers, du comique) y étaient oubliés. De manière analogue, une « étude littéraire » sur les pages où Quinte Curce rapporte la répression par Alexandre de la conjuration d'Hermolaüs – pages où deux discours en regard encadrent un récit – n'a pas cru devoir s'attacher à la structure rhétorique des discours, ni au caractère du récit : le candidat s'en est tenu à un recensement thématique. Autant il faut bannir les remarques bêtasses sur une phonétique prétendument signifiante (allitérations et autres jeux sonores) et sur les figures de style énumérées sans autre forme de procès (ébouriffants défauts qui touchent aussi, et surtout, les explications), autant il s'impose de tenir compte des procédés argumentatifs et des déterminations génériques.

**Disposition.** Le développement doit être équilibré. Trop souvent, la première partie occupe près de la moitié du temps imparti (18 minutes, dans un cas : j'ai chronométré) : ensuite, on court la poste, comme on peut, et de plus en plus vite. Le déséquilibre est un signe sûr de vice du plan. Lequel aussi doit être progressif : du descriptif à l'explicatif, ou, mieux, du plus perceptible au moins apparent. Et le candidat veillera, entre les parties, à ménager des transitions : transitions qui, bien sûr, n'auront jamais la forme : « Après avoir traité du troisième point de ma première partie, je passe au premier point de la seconde » ! (Là non plus, je n'exagère pas.) Il en va de la leçon d'agrégation comme de la poésie selon Boileau : tout est dans l'art de la transition.

**Élocution.** Je passerai sur les étrangetés linguistiques. L'auteur de ces lignes affirme avoir entendu un candidat parler d'*excursi* (sic!) : il aurait été intéressant de savoir quelle note ledit candidat avait obtenue en thème latin ! Plus sérieux : dans les leçons en langue ancienne, comment traiter les citations ? Trois règles minimales :

- Règle n°1 : Une citation n'est jamais longue (une ligne ou deux).
- Règle n° 2 : On lit d'abord le latin, ou le grec (jamais le français en premier : il ne s'agit pas d'un sermon de Bossuet, que diable !).
- Règle n°3 : On traduit avec fluidité et précision, de manière originale, sans exaspérer l'examineur par des hésitations et des approximations.

**Action.** Je veux parler du « style » adopté par le candidat dans sa prestation. Comprendons : sa manière de se tenir, d'articuler, etc. – bref, de s'adresser à son auditoire.

J'inclus ici la volonté, perceptible chez tel ou tel, d'éblouir par leur culture plus ou moins assimilée – plus ou moins opportunément introduite. Était-il par exemple utile, s'agissant de Quinte Curce, ou plutôt de la façon dont celui-ci présente dans son histoire les peuples d'Asie et leur culture, de citer le titre (je dis : le titre seulement !) d'un célèbre livre d'A. Momigliano, *Sagesses barbares* ? Ornement postiche, qu'il convenait, si on l'adoptait, de « placer » avec plus d'élégance. Était-il habile, s'agissant du même Quinte Curce, et du mélange, dans son œuvre, entre « roman » et « histoire », de convoquer P. Veyne et les pages paradoxales qu'il consacre, dans *Comment on écrit l'histoire*, aux affinités entre récit historiographique et récit de fiction ? À la vérité, le « clin d'œil » en l'espèce frisait le contre sens. Quoi qu'il en soit, qu'on en prenne bonne note : peu de pies se laissent abuser par ce grossier clinquant. Ce qu'aime le jury, c'est un ton convaincant, un ton d'autorité – pour débiter, bien sûr, des propos solides. On n'oubliera pas que, selon la fiction du concours, le candidat s'adresse à une « classe », qu'il s'agit de captiver (de quel niveau, la classe ? J'en toucherai un mot, en conclusion). Ce qui exclut autant d'en vouloir mettre plein la vue que de bredouiller assis sur le bord d'une chaise, la tête dans ses papiers. La moindre des satisfactions à donner au jury, dans la touffeur de juillet, c'est de le prendre par la main, de le conduire pas à pas, sans rien qui pèse ou qui pose, dans **une démarche ordonnée qui, partie de la position d'un problème, parvienne à sa résolution à travers une démonstration claire, informée et directe** – en un mot *rafraîchissante* d'intelligence, de science, et de loyale simplicité, d'aisance. Hélas ! ce plaisir même nous fut refusé...

Les réflexions qui précèdent sembleront à beaucoup moroses et grincheuses, amères épigrammes écrites par un vieux *kroumir* (j'évite, dans un rapport officiel, le monosyllabe polysémique qui en pareil contexte vient spontanément aux lèvres de tout locuteur français né de bonne mère) « avec un cure-dents trempé dans du vinaigre » (l'expression, comme on sait, est de Voltaire). C'est que l'expérience accumulée en quatre années de jury (celle-ci étant, à sa façon, comme un couronnement) me fait considérer d'un regard à la fois ironique et, malgré l'apparence, bienveillant, paternel, les efforts, mal récompensés (et pour cause), que l'on exige des candidats.

Je le dis comme je le pense, avec des phrases franches à dessein, dont je mesure le poids (le poids de malentendu, du fait de leur franchise) et qui n'engagent que moi – sans mépris, encore un coup, pour quiconque (sans défaitisme non plus, car le défaitisme consisterait à ne rien suggérer de neuf, et à s'envelopper avec délectation

dans la robe de Cassandre) : la leçon, clou de l'oral, exercice, normalement, de style et d'art oratoire, mais nourri de connaissances et de toute une culture, n'est plus, avouons-le tout net, à la portée du candidat moyen. À aller au fond des choses, c'est la nécessité de satisfaire à l'exercice pour devenir professeur du Second degré qui est en cause : le jeu en vaut-il la chandelle ? En langue naturelle, et plus largement (on tirerait des conclusions approchantes de l'épreuve « hors programme » en grec et latin), c'est l'adéquation de l'agrégation comme concours d'accès à l'enseignement secondaire sur quoi il conviendrait de s'interroger. L'auteur de ces lignes n'a pas, ici, à développer son point de vue, et motiver son avis : il se contentera de souligner que, parfois, cette année, l'oral auquel il a participé lui a paru un théâtre d'ombres – ou, si l'on préfère une autre image, plus cruelle, un foyer vacillant dont de bonnes volontés, et d'excellents esprits, s'appliquent, coûte que coûte, à tisonner les cendres.

## EXPLICATION D'UN TEXTE FRANÇAIS POSTÉRIEUR À 1500

Rapport établi par Nathalie DAUVOIS

On est d'emblée amené à s'étonner de la situation paradoxale d'un exercice que les étudiants pratiquent depuis longtemps et qui pourtant est un des plus malmenés du concours, traité tour à tour avec la myopie d'une analyse littérale qui prive le texte de son sens et de ses enjeux ou avec la liberté négligente d'une paraphrase interprétative qui oublie que la littérature est faite de mots, de sons, de formes et de genres, de tons et de registres.

Il s'agit pourtant là de l'exercice-roi, de la pierre de touche des *litterae humaniores* et d'une aptitude indispensable à tout professeur de lettres : rendre sensible à quel point justement la forme fait sens.

Nous avons entendu quelques belles explications et les remarques qui suivent voudraient montrer aux futurs candidats que la réussite est à leur portée. Si l'art est difficile, les principes sont simples et les attentes du jury modestes.

Nous rappellerons brièvement d'abord le déroulement de l'épreuve, qui comporte deux volets, l'explication d'un texte de littérature française postérieur à 1500, extrait d'une des œuvres au programme, et une question de grammaire portant sur le même passage (ou un extrait de ce passage). Le candidat dispose d'un temps de préparation de deux heures et demie pour la totalité de l'épreuve qui dure elle-même une heure, 45 mn d'exposé (à répartir comme bon lui semble, 35mn pour l'explication, 10mn pour la grammaire, par exemple, ou 30 mn et 15mn, dans l'ordre qu'il souhaite, mais dans tous les cas il lira le texte au préalable) et 15mn d'entretien avec le jury.

La procédure de l'explication est connue : situation, lecture, examen de la composition, projet de lecture, explication de détail (dite linéaire), conclusion. Il est théoriquement possible de choisir entre l'explication linéaire et le commentaire composé, mais ce dernier est plus difficile à réussir dans le temps imparti et risque de conduire, faute de temps et d'une analyse préalable suffisante, à une vague approche thématique. **Quelle que soit la méthode choisie, le candidat doit être capable de rendre compte des enjeux du passage, de son organisation d'ensemble, de ses procédés d'écriture.**

**SITUATION** : Il faut situer le texte dans l'ensemble de l'œuvre, en montrer à la fois l'enracinement et la singularité. S'il s'agit d'un roman, replacer exactement le passage dans le déroulement du récit. S'il s'agit d'un texte de théâtre, rappeler notamment ce que sait le spectateur à ce moment de la pièce et ce que peuvent être ses attentes. S'il s'agit d'un poème, sa place dans la composition d'ensemble, etc.

**LECTURE** : Elle constitue un moment préliminaire important qui témoigne de l'intelligence de la langue et du texte. La lecture d'un passage romanesque doit faire sentir les contrastes, les différences de plan, les intrusions par exemple de la voix narrative. Le texte de théâtre ne peut être joué mais il faut en rendre la vivacité, les effets, les ruptures, les stychomythies et ne pas oublier les didascalies. De façon générale les vers sont très largement massacrés non seulement au moment de la lecture préliminaire mais aussi au cours de l'explication. Les règles de la prosodie, la diérèse et la synérèse, la césure, le trimètre (chez Hugo !), la structure même du sonnet semblent d'ailleurs largement méconnues. La lecture doit restituer octosyllabes, décasyllabes ou alexandrins, accents et pauses... aussi bien que liaisons. Sans s'exercer en gonflant ses joues de cailloux, sans tomber dans le cabotinage, **il faut absolument s'entraîner à une diction claire, distincte, exacte.**

## **ÉTUDE DE COMPOSITION ET PROJET DE LECTURE**

Les différents éléments constitutifs de l'explication, le projet de lecture, l'étude de la composition du texte, l'analyse linéaire du passage apparaissent le plus souvent dans l'exposé qui est présenté au jury comme totalement autonomes. Ces points sont effectivement traités pour obéir aux recommandations des rapports, mais leur articulation est rarement pensée et accomplie. Très révélatrice est la façon dont un candidat sur deux présente la problématique (surgie de nulle part) avant l'étude du mouvement d'ensemble et n'en reparle plus jamais au cours de son explication.

Or **une analyse linéaire n'a de sens qu'organisée à partir d'une étude de la composition du texte** (de son point de départ et de son point d'arrivée, de sa dynamique spécifique dans le contexte propre qui est le sien) **autour d'une lecture, d'une interprétation, que chacun des moments de l'explication doit venir rappeler, expliciter et fonder.** Cela évitera de manière générale le ânonnement mot à mot ou vers à vers et permettra de dégager des unités de sens dans une démarche d'explication dynamique et ordonnée. Le projet de lecture enfin doit être

fondé sur l'étude du texte, de sa dynamique et de ses enjeux et non consister en un placage passe-partout d'idées préconçues et souvent vagues : toute nouvelle de Des Périers n'est pas une variation sur un schéma connu, tout poème de Théophile de Viau une série de vignettes disparates, tout passage de *Ruy Blas* ou *Hernani* un mélange de grotesque et de sublime. À chaque passage sa logique et sa problématique propres.

Nous avons entendu des projets de lecture convaincants et cette seule qualité a souvent valu la moyenne aux candidats. Ainsi une candidate, au sujet du portrait du curé de Luzarnes dans *Sous le soleil de Satan*, se propose d'examiner comment la mise en tension des regards et le jeu des voix énonciatives concourent à la dramatisation d'un moment de pause satirique dans la narration. Un candidat perçoit fort bien comment la visite de la chambre du saint de Lumbres, dans la deuxième partie du roman, donne lieu à la confrontation de deux mondes incompatibles, au cours de laquelle volent en éclats les masques langagiers.

Mais la validité du projet de lecture ne garantit pas à elle seule une entière réussite. Il faut savoir maintenir le cap lors de l'explication linéaire en évitant aussi bien la dilution pointilliste dans les remarques de détail (parfois fort justes mais non fédérées par une vision d'ensemble appropriée) que les à-peu-près ou le schématisme.

#### DÉMARCHE D'EXPLICATION

Pour éviter le mot à mot myope et le contresens, qui sont les écueils les plus fréquents de l'explication, pour lui donner à bon escient sens et profondeur, il faut d'abord :

##### - **S'assurer qu'on a compris le texte**

Faut-il rappeler qu'un texte a un sens, en général obvie, qu'une surinterprétation fantaisiste, à partir d'un mot isolé de son contexte, risque de faire oublier ? tout rapport entre les personnages ne renvoie pas chez Bonaventure des Périers à la relation du narrateur et du lecteur, les trois Normands de la nouvelle 20 sont d'abord des fils de famille qui ont pris du bon temps au lieu de se consacrer à leurs études, type bien connu... Inversement, l'ignorance d'indices patents dans le texte peut conduire tout aussi aisément à l'erreur. Le texte de Bernanos a souvent été lu au premier degré au risque du contresens. Par exemple, le rachat de Mouchette par Donissan est présenté comme un fait avéré alors que la seule allusion qui y soit faite se trouve sous la plume de l'évêque, manifestement tourné en dérision par le

romancier, sans que jamais le narrateur cautionne cette interprétation. De la même manière, le candidat expliquant le passage où Sabiroux, type du curé gagné par le matérialisme moderne et imbécile, s'écrie : « Vous êtes un saint ! » considère cette sainteté comme une évidence alors même que Donissan à la page suivante s'empporte contre Sabiroux et cette réputation qu'on veut lui faire et qui est rapportée par le texte à la rumeur publique et non reprise à son compte par le narrateur.

**C'est la nature même du texte qu'il s'agit de cerner correctement**, sans quoi l'on s'expose à des approximations qui, au fil de l'explication, dégénèrent en contresens. Ainsi, tel extrait d'un poème de Théophile (III, 3) n'est pas une description gratuite de son incarcération mais appartient à la narration faite à l'appui d'une requête qui vise un but précis. Tel passage du monologue de Don Carlos (à l'acte IV d'*Hernani*) est moins une réflexion qu'une vision. On inviterait volontiers les candidats à se représenter ce qu'ils lisent. Un texte n'est rien sans l'imaginaire du lecteur. Or on a souvent l'impression que les candidats ne voient rien, que l'*enargeia* propre au texte demeure lettre morte.

Souvent, enfin, un excès de prudence conduit sinon au contresens du moins à un considérable aplatissement du texte. Une fois que l'on pense avoir compris le texte, avoir perçu sa démarche et ses moyens propres, il faut au contraire approfondir, consolider, aller de l'avant. Pour être sûr de comprendre un texte il est indispensable de :

**- Contextualiser :**

\* dans le contexte immédiat bien sûr, narratif, dramatique, dans une série formelle, ou thématique (la série des élégies, la série des songes par exemple chez Théophile), dans un ensemble. Les articles du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire renvoient l'un à l'autre, s'éclairent mutuellement. Il faut au demeurant contextualiser à bon escient. On a pu, concernant les nouvelles de Bonaventure Des Périers, constater une tendance abusive au rapprochement gratuit (en forme de remplissage) au détriment d'une situation contextuelle éclairante. Est-il utile à propos de l'exclamation du prologue « ventre d'un petit poisson » de citer toutes les nouvelles où se rencontrent 1) des poissons, 2) des animaux ? Ne valait-il pas mieux se demander à la place de quel nom propre se trouvait ici poisson, les raisons de cette substitution et l'effet produit ? Un candidat expliquant la nouvelle 14 où il s'agit d'un procureur parlant latin à la chambrière qui lui apporte ses repas et que son clerc instruit « par le bas » aurait mieux fait de se demander quelle reprise particulière du triangle de la nouvelle 8 était là en œuvre plutôt que d'énumérer toutes les nouvelles

où l'on mange dans le recueil ! **Une bonne connaissance de l'œuvre est indispensable, une compréhension des enjeux spécifiques à chaque texte, que le contexte, par contraste ou complémentarité vient éclairer, doit lui être associée.**

**\* Il est tout aussi nécessaire de replacer le texte dans son contexte historique et culturel :**

On ne peut par exemple commenter l'article « Anthropophages » du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire de manière adéquate sans avoir aucune notion des référents historiques et géographiques du texte, sans savoir par exemple qu'Iroquois et Hurons pratiquaient effectivement le cannibalisme. On ne peut pas davantage commenter à bon escient ce même article sans avoir une idée des débats sur l'état de nature, sur le « mythe du bon sauvage », sans citer ni Montaigne ni Rousseau. Il faut se garder par ailleurs de tout jugement anachronique et prendre la mesure du contexte historique et social de chaque texte. Le mariage est dans la société d'ancien régime un sacrement et un lien juridique indissoluble, la convocation des parents dans la nouvelle 6 des *Nouvelles Récréations* a une valeur juridique précise à ne pas ignorer. De même les fous de la seconde nouvelle sont des fols bouffons de cour, de profession, non d'occasionnels farfelus, on pourrait multiplier les exemples.

La connaissance de la Bible (dont le candidat dispose en salle de préparation) ou du moins de ses passages et épisodes les plus connus est tout aussi indispensable. On ne peut pas parler du personnage de « Genèse » dans les *Nouvelles Recréations* sans se référer au livre du même nom de la Bible. On ne peut saisir l'intérêt du parti pris par Voltaire dans l'article « David » si on ne connaît pas l'histoire du personnage, qu'on ne connaît ni Urie ni Bethsabée, etc.

Une bonne connaissance du contexte historique de *Ruy Blas* a permis au contraire à certains candidats de comprendre et d'apprécier la part de réinvention propre à la pièce.

**\* L'histoire des formes est aussi importante que l'histoire des idées.** On peut s'étonner que des étudiants de lettres classiques mettent si peu à profit leur connaissance de la littérature grecque et latine pour comprendre une littérature française qui en est très largement inspirée. Pour les candidats qui expliquent une ode de Théophile de Viau, le seul modèle de l'ode avant Théophile est Malherbe et son ode encomiastique. Les *Carmina* d'Horace semblent ignorés aussi bien que les odes de Ronsard. C'était pourtant à partir de là, de l'ensemble des textes que le

poète avait étudiés et lus, que l'on pouvait pourtant comprendre la véritable originalité de son traitement de la forme. Certains candidats ont en revanche bien mis en valeur, à la faveur de l'étude de brefs poèmes insérés dans les nouvelles, par exemple dans la nouvelle 64 des *Nouvelles Récréations*, le rapport entre épigramme et nouvelle, l'art de la pointe qui les rapprochait, dans la lignée même de l'épigramme latine reprise et retravaillée à la Renaissance par les poètes contemporains de Des Périers, comme P. Laurens l'a montré dans *L'Abeille dans l'ambre*. En revanche se référer à Aristote, Pindare ou Marot, sans en tirer aucune analyse précise et sans véritable connaissance des textes allégués, est non seulement inutile mais risqué.

Il faut autant que possible, de manière plus générale, mettre en perspective les textes à étudier, se donner les moyens de le faire. On s'étonne que les candidats ne perçoivent pas, à propos de Victor Hugo notamment, ce que le drame doit à ce qui le précède, soit pour en prendre le contre-pied (*Hernani* est à bien des égards un anti-*Britannicus*), soit pour s'en inspirer (certaines scènes évoquent Beaumarchais). Pourquoi ne pas se demander à propos du dénouement de *Ruy Blas* quels autres personnages meurent empoisonnés sur scène dans le théâtre antérieur ? Pourtant, que tout texte se nourrisse d'autres textes, qu'ils s'éclaircissent les uns les autres, c'est ce à quoi des étudiants de Lettres Classiques ne devraient manquer d'être particulièrement sensibles.

### **Pour élaborer un projet de lecture éclairant et procéder à une analyse pertinente, il faut**

- d'abord se poser des questions à son sujet, **se demander systématiquement ce que l'auteur a voulu faire : quelle est la fonction du passage ?** Une nouvelle de Des Périers cherche à faire rire, comment s'y prend-elle ? Quel est l'enjeu du texte ? Quelle est sa tonalité ? Quel est le motif (par exemple chez Bernanos : scène de révélation, de meurtre), la technique qui l'organisent (focalisation par exemple) ? Quel effet cherche-t-il à produire sur le lecteur ?

- se donner les moyens de l'expliquer en tenant compte du genre littéraire, du ton, des registres.

\* **On ne peut expliquer un poème sans faire aucune remarque sur la prosodie, les sonorités, la forme poétique choisie** (ode, élégie, sonnet par exemple chez Théophile de Viau : le sonnet est propice à une construction dialectique, à un dépassement du parallélisme des quatrains par les tercets, parfois

achevés en pointe). Le traitement du vers par Victor Hugo offre également le plus souvent une riche matière.

\* **On ne peut expliquer un texte romanesque sans s'interroger sur les voix** (qui parle ? un narrateur ? un personnage ?), **la focalisation, le temps, l'espace, etc.**, autant d'outils d'analyse et de compréhension des moyens et des enjeux propres à chaque texte qui évitent de s'enfermer dans une vague étude empathique et psychologique des personnages. Devons-nous encore renvoyer le candidat aux *Figures III* de Genette alors que la narratologie est désormais largement vulgarisée ?

\* **On ne peut expliquer un texte de théâtre sans tenir compte de la représentation.** Que voit le spectateur ? Que nous apprennent les didascalies ? Les deux pièces de Victor Hugo au programme étaient particulièrement passionnantes à étudier de ce point de vue. Là encore un minimum de précision dans les connaissances est requis. Un aparté devient « une parenthèse faite à soi-même »... on confond monologue et tirade.

Ces différents points constituent autant d'entrées dans le texte, d'outils pour l'appréhender, le comprendre, rendre sensible ce qui fait la poésie, le roman, le théâtre...

**Tout aussi essentielle enfin est la connaissance des notions de base de l'analyse littéraire** : on est stupéfait par l'usage extrêmement lâche qui est fait de ces notions, la réalité n'est pas le réalisme, le fantastique doit être différencié du merveilleux dans la lignée des analyses devenues courantes de Todorov sur le sujet. La parodie doit être différenciée de la satire et identifiée comme telle. De même l'ensemble du jury s'est étonné, quand Voltaire était au programme, de voir l'ironie si méconnue. La lecture de l'excellent petit ouvrage de Philippe Hamon sur le sujet serait sûrement d'un grand secours. Si on ne perçoit pas l'ironie du romancier dans la lettre où l'évêque raconte la fin de Mouchette (voir *supra*) on passe à côté du sens du texte. Une révision générale des notions fondamentales qui permettent d'appréhender un texte littéraire dans sa spécificité est donc indispensable. Le présent rapporteur ne saurait trop recommander la lecture et la pratique d'un ouvrage comme celui de Jean Milly, *Poétique des textes* (Armand Colin) qui offre des principes et des exemples tout à fait éclairants.

En somme, une bonne connaissance de l'œuvre au programme, de son contexte, de ses enjeux, de son arrière-plan culturel, une bonne maîtrise des outils

élémentaires de l'analyse littéraire, une expression, précise, claire, correcte, doivent permettre à tout candidat de rendre au texte à analyser sa vie et son sens, de donner à comprendre ce qui fait cette vie et ce sens. Le jury n'en demande pas davantage.

## **EXPLICATION DE GRAMMAIRE**

**Rapport établi par Marie-Laure ELALOUF**

**avec la collaboration d'Annie KUYUMCUYAN et de Pierre LE GOFFIC**

Complémentaire de l'explication de texte, l'exposé de grammaire permet au candidat de montrer comment il mobilise ses connaissances sur le fonctionnement général de la langue pour appréhender des emplois en discours dans leur singularité. Il vérifie ainsi la capacité du futur enseignant de lettres à expliciter des règles que les locuteurs mettent en œuvre sans en avoir toujours conscience et à rendre compte de structures qui étayent l'interprétation.

Si cet exposé sollicite naturellement le sens de la langue que développent les études littéraires et l'étude des langues anciennes, il n'en exige pas moins une préparation spécifique. Le présent rapport s'inscrit dans le prolongement des recommandations déjà émises dans les précédents et propose des pistes de travail.

### **Liste des sujets posés**

En se reportant aux extraits mentionnés, le candidat pourra s'interroger sur les raisons qui ont conduit le jury à poser les questions. Parfois, la variété des emplois recouvre un fonctionnement grammatical (par exemple, la préposition « à ») ; parfois, la récurrence de certains faits de langue oriente l'interprétation du discours (par exemple, les modalités d'énonciation dans une scène de *Ruy Blas* ou la généricité dans un poème de Théophile de Viau), sans préjuger de toutes les combinaisons possibles.

Le candidat pourra choisir alors de commencer par l'explication de texte ou la question de grammaire (sans omettre de lire préalablement l'extrait), en veillant à une gestion rigoureuse de son temps de parole (dix minutes pour la question de grammaire suivie de cinq minutes lors de l'entretien). Quelle que soit l'option retenue, des liens pourront être établis, s'il y a lieu, entre les deux parties de l'épreuve, sans confondre pour autant chacune des approches. Il serait regrettable de cantonner l'étude de l'interrogation à la question de grammaire quand ses enjeux pragmatiques et rhétoriques sous-tendent l'argumentation d'un texte de Voltaire. Inversement,

l'étude des numéraux requiert un examen précis des formes que prend l'expression de la quantité, avant de s'interroger sur leur interprétation stricte ou hyperbolique.

### **Bonaventure des Périers, *Nouvelles récréations et joyeux devis***

1. p. 14, de « le plus gentil enseignement... quand il sera temps » : l'infinitif dans le texte.

1, pp. 15-16, de « Mais sçavez vous... » à « sont par deça » : les pronoms personnels.

2, pp. 21-22, de « À l'entrée de Rouan... » à « ... le plus grand malheur du monde » : l'attribut dans le texte.

5, pp. 32-33 de « quand il eut... » à « plus grande fortune » : les groupes infinitifs prépositionnels.

5, pp. 33-34, de « Si se pensa pourtant... » à « en mariage » : les mots subordonnants.

6, pp. 41-42, de « Cela ainsi appresté... » à « ... de bien et d'honneur » : les propositions subordonnées circonstancielles dans le texte.

11, p. 61-62 du début à « Brief, il ne s'y trouvait rien » : les propositions subordonnées dans le texte.

12 en entier, pp. 63-65: les pronoms compléments de « Et ne les sçaurait on mieux comparer... » p. 64 à « tous par terre » p. 65.

14, pp. 72-74, du début à « Car ils mirent la main en si bon lieu qu'il y parut » : le verbe faire dans le texte.

15, pp. 79-81, de « Or est il que le Reverendissime » à la fin de la nouvelle : adverbes et groupes adverbiaux de manière dans le texte.

19, pp. 96-97, de « Il ne fut onq veu... » à « ... sa melancholie avec ce pot. » : les temps de l'indicatif dans le texte.

20, pp. 98-99, de « À l'une des fois... » à la fin : infinitifs et participes.

20 en entier, p. 99-101 : le relatif dans le texte.

43, pp. 180-81 , de « À propos ... » à « ... luy vouloit donner » : « on » dans la nouvelle.

46, pp. 190-91, de « Aussi nostre tailleur... » à « descouvrit le pasté » : démonstratifs et possessifs.

63, pp. 235-36, de « Incontinent qu'ils furent en train » à « accablé le povre homme » : les propositions subordonnées jusqu'à « abominable », p. 236.

64, pp. 242-43, de « Estant en cest estat... » à « ...cautelles du temps passé. » : le verbe être dans le texte.

69, pp. 253-55, de « « il y ha... » à « ... trois fois bonnes et haultes » : le subjonctif.

83, pp. 291-93 en entier : « qui » et « que » dans le texte.

87, pp. 299-300, en entier : les propositions subordonnées dans le texte.

88, pp. 304-05, de « Conclusion, il demanda... » à « ... Escus abbatiaux. » : les verbes passifs, pronominaux et impersonnels dans le texte.

89, pp. 306-07, de « Somme, il fit tant ... » à «... Dieu merci et le singe » : « tant » et « si » dans l'extrait.

90, pp. 309-10, de « Mais sur quoy les excuserons-nous... » à « ... et le pensent estre. » : les degrés de l'adjectif et de l'adverbe dans le texte.

90, pp. 311-12 de « Ce valet fit tout ainsi que son maistre lui commanda... » à « ... ceux à qui le cas touche » : impersonnels et présentatifs dans le texte.

### **Théophile de Viau, *Oeuvres poétiques***

I, 5, pp. 28-29, Ode au Prince d'Orange, v.91-129 : les prépositions.

I, 10, pp. 50-51, Ode contre l'hiver, v. 33-64: les participes dans le texte.

I, 13 pp. 66-67, « Ode » : les temps de l'indicatif.

I-14, pp. 68-69, Ode, Sur une tempête, v. 1 à 40 : les infinitifs dans le texte.

I, 14, pp. 69-70, Ode, Sur une tempête, v.41-80 : modalités d'énonciation et valeurs modales des verbes.

I, 17, pp. 79-80, Ode (en entier) : la généricité (notamment à travers la détermination des noms et la valeur des temps).

I, 18, pp. 81-82, « À Philis. Stances » : « que » dans le poème.

I-27, pp. 100-01, « Désespoir amoureux . Stances » : le subjonctif.

I, 31, pp. 107-08, Stances (en entier) : v.1-24: types de noms, emploi des déterminants.

I, 34, p. 118, Élégie à une dame, v. 119-146 : la négation dans le texte.

I-36, pp. 124-25, v.1-30 : la préposition « à ».

I, 39, pp. 139-140, Satire 1<sup>e</sup>, v. 19-42 : attributs et épithètes dans le texte.

I, 49, p. 170, Ode : la construction des verbes dans le texte (présence/absence de compléments, introduits ou non par des prépositions — étude organisée).

I, 72, Les Nautoniers (entier) : phrase et vers.

II, 2, p. 208, Élégie, v. 1-24 : les propositions subordonnées dans le texte.

II, 8, p. 225, Sonnet : adjectifs et participes dans le texte.

II,10, p. 227, Sonnet : structure et emploi des groupes nominaux.

II, 14, pp. 235-236, Ode, v. 31-70 : les propositions subordonnées dans le texte.

II,15, p. 240, Elégie, v. 81-110 : les constructions verbales.

III, 1, p. 276, La plainte de Théophile à son ami Tircis, v. 107-142 : temps et modes.

III, 3, pp. 286-88, Requête de Théophile au roi, v. 71-110 : Les propositions subordonnées dans le texte.

III, 11, pp. 368-69, Lettre à son frère, v. 291-330 : Les modalités de phrase dans le texte.

### **Voltaire, *Dictionnaire philosophique***

Abbé, pp. 1-2 : le futur de l'indicatif.

Adam, p. 9 : la fonction complément du nom.

Anthropophages, p. 27, de « en 1725... » à « qui les a fait manger » : l'adjectif dans le second paragraphe de l'extrait.

Apocalypse, p. 32-33, du début à « Justin a vu. » : l'anaphore.

Athée II (en entier), p. 45 : « je/tu/il », personne et énonciation.

Convulsions, pp. 145-46, de « Les jansénistes » à la fin : les temps du passé.

Fanatisme, pp. 190-91, du début à « infectés » : la coordination.

Fausseté des vertus humaines (en entier), pp. 192-93 : « en » dans cet article.

Gloire (en entier), pp. 227-228 : l'inversion du sujet.

Guerre, pp. 221-22, de « les autres princes... » à «...les chansons nouvelles » : les pronoms indéfinis.

Guerre, pp. 222-23, de « La religion naturelle... » à « en mille morceaux! » : la fonction sujet.

Guerre, pp. 223-24, de « vous avez fait » à la fin : les numéraux.

Jephté (en entier), pp. 245-46 : les formes verbales composées.

Maître, pp. 278-79, du début à « on se mit en république » : la fonction attribut.

Méchant, p. 287, de « S'il y a un milliard » à la fin : la négation.

Persécution, pp. 321-22, de « Quel est le persécuteur? » à la fin : les subordonnées.

Secte, pp. 361-62, de « Ma secte est... » à « il n'eut rien » : interrogation et argumentation.

Superstition II, p. 371, de début à « une autre secte. » : emplois de « être », « sembler », « devenir ».

Torture, p. 383, de « Lorsque le chevalier... » à la fin : les constructions détachées (apposition et autres groupes séparés de la phrase par des virgules).

## **Hugo**

(Note importante : les questions de grammaire sur le texte théâtral s'entendent toutes, sauf précision contraire, didascalies incluses.)

### **Hernani**

I, 1, v.1-33 : les phrases non verbales.

I, 2, v. 199-216 : les pronoms, du début du texte jusqu'à « Que faire ? » v. 209.

I, 4, v. 381-414 : le participe présent.

II, 2, v. 518-547 : les systèmes hypothétiques.

II, 3, v. 557-602 : l'attribut dans le texte.

III, 4, v. 973-1004 : « tout » dans l'extrait.

III, 6, v. 1213-1246 : modalités d'énonciation et actes de langage.

III, 6, v. 1229-1246 [avec la didascalie qui suit] : les compléments du verbe, du début jusqu'à « Elle lui donne la main et se dispose à le suivre » inclusivement, 1<sup>ère</sup> didascalie de la p. 126.

IV, 2, V.1536-1567 : les modes verbaux.

V, 6, v. 2119-2154 : les démonstratifs dans le texte (constituant de présentatif inclus).

### **Ruy Blas**

I, 2, v. 141-168 : les temps du passé.

I, 3 v. 447-467 didascalie comprise : les phrases averbales (dans les propos des personnages et les didascalies).

I, 3, v. 425-449 : les modalités d'énonciation.

II, 2, v. 717-752 : les déterminants définis dans les propos des personnages, du début (chanson des lavandières exceptée) jusqu'au v. 742 : « ... les voir ».

II, 2, V. 753-786 : infinitifs et participes.

III, 2, v. 1131-1158 : les constructions pronominales.

III, 2, v. 1139-1168 : structure et emploi des Groupes Nominaux (jusque v. 1158).

III, 4, v. 1276-1309 : Les Groupes Prépositionnels (dans les vers et les didascalies).

III, 5 v. 1308-1345 + didascalie suivante : adjectifs et participes du début jusqu'au v. 1318, « C'est possible » (inclus), didascalies comprises.

IV, 5, v. 1875- 1920, didascalie suivante incluse : les propositions subordonnées dans le texte.

V, 1, v. 2017-2045 : la négation dans le texte.

V, 3, v. 2143-2173 : valeurs des temps verbaux (dans les vers et les didascalies).

V, 4, v. 2223-2252 : l'apostrophe.

**Bernanos, *Sous le soleil de Satan*** (pagination de l'édition Pocket)

Prologue, ch. II, pp. 27-28, de « Un profond silence... » à « Elle était partie » : l'adjectif qualificatif dans le texte.

Prologue, ch. III, pp. 35-36, de « Avoir, une heure plus tôt... » à « semblait doux à respirer » : les compléments des verbes jusqu'à « l'esprit » (fin du 1<sup>er</sup> § p. 36).

Prologue, ch. III, pp. 35-36, de « Avoir, une heure plus tôt... » à « semblait doux à respirer » : étude syntaxique, de l. 7 à l. 17.

Prologue, ch. III, pp. 37-38, « elle se raidissait »... « dans un éclair et gémit » : l'infinitif.

Prologue, ch. IV, pp. 57-58, « - Ne me laisse pas » ... « le grand homme de Campagne » : « c'est » dans l'extrait : les compléments indirects.

Première partie, ch. II, p. 97, de « Là où Dieu... » à « sur son front » : étude syntaxique, de l. 7 à l. 19.

Première partie, ch. II, p. 99, « Et tout à coup » jusqu'aux pointillés : la négation.

Première partie, ch. II, pp. 100-101, de « L'angoisse évanouie... » à « sans mourir » : les constructions des verbes (l. 1 à 23).

Première partie, ch. II, pp. 101-102, de « Mais à quoi bon rêver.. ; » à « cette joie » : les constructions des verbes (l. 1 à 23).

Première partie, ch. III, pp. 111-112, de « Il allait, sous une pluie... » à « ...sapins noirs » : les compléments circonstanciels jusqu'à « les hommes » (p. 112).

Première partie, ch. III, pp. 126-127, de « Il étend par terre... » à « ... et pesamment retomba. » : Les adverbes et les groupes adverbiaux, adverbes de négation exceptés, du début jusqu'à « main tendue » (p. 127).

Première partie, ch. III, pp. 128-129, de « C'est alors... » à « le port et le style épiques » : les démonstratifs.

Première partie, ch. III, pp. 135-136, de « Et le vicaire de campagne... » à « Puis tout disparut » : les propositions subordonnées dans le texte.

Première partie, ch. III, pp. 146-7, « Ah ! l'homme »... « êtes-vous donc revenu, enfin ? ».

Première partie, ch. III, p. 147, de « Il n'oubliera pas... » à « ... de cette inoubliable nuit » : les compléments introduits par de dans le texte.

Première partie, ch. IV, pp. 188-189, de « J'accorde que ce qui... » à « ... en rapport avec ses capacités » : le passif dans le texte.

Deuxième partie, ch. 1, p. 197, de « Nul remords... » à « ... son repos » : les relatives.

Deuxième partie, ch. III, pp. 203-204, de « M. le curé de Luzarnes... » à « le drap de sa soutane, gris d'usure » : syntaxe de l'exclamation et de l'interrogation dans le texte.

Deuxième partie, ch. III, p. 205, de « car cet homme étrange » à la fin : les subordonnées relatives.

Deuxième partie, ch. VI, p. 226, de « Comment reproduire de sang-froid » à « Vous êtes un saint ! » : les constructions détachées (apposition et autres groupes séparés de la phrase par des virgules).

Deuxième partie, ch. XII, pp. 261-262, de « — Nous sommes ici... » jusqu'à « ...la risée des impies » : les propositions subordonnées dans le texte.

Deuxième partie, ch. XV, p. 282, de « L'hésitation a suivi... » à « met debout » : les types de phrase.

#### **Typologie des sujets posés**

- **Un morphème particulier** (éventuellement plus) : par exemple « tout » dans l'extrait, « en », les emplois de « être », « sembler », « devenir », « que », « à », « tant » et « si », « on », « faire », « qui » et « que ».

- **Une classe ou sous-classe grammaticale** (éventuellement plus) : par exemple les pronoms, les pronoms personnels, les démonstratifs, l'adjectif qualificatif, les déterminants définis, les numéraux, les prépositions, les mots subordonnants.

- **Un paradigme de formes verbales** (éventuellement plus) : par exemple l'infinitif, le participe présent, le subjonctif, les formes verbales composées, le futur de l'indicatif, temps et modes.

- **Une construction verbale** : par exemple la construction des verbes dans le texte (présence/absence de compléments, introduits ou non par des prépositions — étude organisée), les constructions pronominales.

- **Un syntagme type** : par exemple les Groupes Nominaux (structure et emploi), les Groupes Prépositionnels, les Groupes Infinitifs Prépositionnels.

- **Une fonction syntaxique** : par exemple la fonction sujet, les compléments du verbe, l'attribut, les compléments indirects, les compléments circonstanciels, les compléments introduits par de dans le texte, la fonction complément du nom.

- **Une construction phrastique** (éventuellement plus) : par exemple les propositions subordonnées, les relatives, les constructions détachées (apposition et autres groupes séparés de la phrase par des virgules), le passif dans le texte, les

phrases averbales, les systèmes hypothétiques, la coordination, l'inversion du sujet, les types de phrase.

- **Une étude syntaxique** : portant par exemple sur un paragraphe, une strophe, une courte pièce poétique.

- **Un fait de linguistique textuelle** : par exemple l'anaphore.

- **Un fait de linguistique de l'énonciation** : par exemple l'apostrophe, les modalités d'énonciation ou les modalités de phrase.

- **Une catégorie sémantique** : par exemple la négation, la généricité (notamment à travers la détermination des noms et la valeur des temps), les degrés de l'adjectif et de l'adverbe.

- **Un fait de langue à étudier sous deux angles complémentaires** : par exemple modalités d'énonciation et actes de langage, interrogation et argumentation, je/tu/il personne et énonciation.

- **Deux (ou éventuellement plusieurs) faits de langue à mettre en relation** : par exemple syntaxe de l'exclamation et de l'interrogation dans le texte, infinitifs et participes, types de noms et emploi des déterminants, adverbes et groupes adverbiaux, attributs et épithètes, impersonnels et présentatifs, les temps de l'indicatif dans le texte, les temps du passé, les verbes passifs, pronominaux et impersonnels, les modes verbaux, valeurs des temps verbaux.

Ce second classement doit aider le candidat à mieux cerner les attentes du jury selon le sujet posé. Cette typologie n'est pas exhaustive, car il faut tenir compte des aléas des tirages et de la singularité des textes au programme, mais elle recoupe très largement celle des années précédentes. Elle permet au candidat d'identifier le niveau d'analyse dont relève le fait de langue à étudier et de proposer un parcours d'étude cohérent avec ce point de départ. Par exemple, une question sur le futur de l'indicatif ne peut être confondue avec l'expression de l'avenir : elle relève de la morphologie verbale et exige l'étude des formes (radicaux et désinences), elle appelle l'examen des structures syntaxiques dans lesquelles le futur est employé et de ses valeurs temporelles ou modales en liaison avec l'énonciation. Inversement, **une question sur la négation ne saurait se réduire à la négation syntaxique** (sauf limitation explicite dans le libellé du sujet), **elle devrait** si l'extrait s'y prête – et c'était le cas chez Hugo – **inclure des remarques sur la morphologie lexicale (les préfixes négatifs) et l'antonymie.**

Cette typologie permet aussi de vérifier que les termes utilisés sont des termes qui doivent être connus d'un étudiant de Lettres au terme de sa Licence.

Le candidat a toute latitude de porter un regard critique sur certains choix terminologiques et sur les analyses qu'ils présupposent, à condition toutefois de se situer explicitement dans un cadre théorique qu'il maîtrise bien. On recommandera par exemple de n'utiliser la terminologie guillaumienne qu'une fois avoir assimilé au moins le *Que sais-je* d'Olivier Soutet, *Syntaxe du français* ou de ne pas faire référence aux théories du texte et de l'énonciation sans s'être approprié un ouvrage de base comme *L'énonciation en grammaire de texte* de Michèle Perret.

Pour travailler chacun de ces types de sujet, le candidat pourra se référer à la table des matières et à l'index de la *Grammaire méthodique du français* de M. Riégel, R. Rioul et J.-M. Pellat (PUF), ouvrage de référence actualisé, cité dans plusieurs rapports consécutifs. Selon les sujets, il pourra élargir son information en utilisant par exemple la *Grammaire de la Phrase Française* de P. Le Goffic (Hachette), *100 fiches pour comprendre les notions de grammaire* de G. Siouffi et D. Van Raemdonck, *Pour enseigner la grammaire* de R. Tomassone (Delagrave) ou *Grands repères pour l'étude d'une langue, le français* (R. Tomassone et al., Hachette). Il n'omettra pas l'histoire de la langue en se référant notamment à la *Grammaire du français classique* de N. Fournier (Belin).

Certaines questions requièrent une attention particulière, au regard des défaillances constatées, notamment dans l'articulation entre morphologie verbale et syntaxe (verbes pronominaux et constructions pronominales ; verbes impersonnels et constructions impersonnelles) ; entre syntaxe et organisation de l'énoncé en thème et propos (le passif, l'apposition et les constructions détachées, le clivage) ; entre langue et discours (les constructions du verbe ne se limitant pas aux compléments directs et indirects mais incluant la construction absolue et les compléments dont le rattachement au verbe ou à la phrase doit être finement apprécié selon le contexte). Le candidat veillera à employer avec rigueur les verbes décrivant les grandes opérations sémantico-référentielles, telles que « désigner », « déterminer », « caractériser », « prédiquer ».

### **Conseils de méthode pour l'exposé**

Le jury attend une introduction substantielle, dans laquelle le candidat définisse la notion ou le fait de langue à observer. La définition scolaire traditionnelle peut être un point de départ, mais elle doit être interrogée et enrichie en convoquant les connaissances que le candidat a acquises en pratiquant une grammaire universitaire actualisée et en les confrontant aux occurrences présentes dans le texte et éventuellement à d'autres occurrences (exemples mémorisés, emplois non représentés dans le texte). Un retour sur sa définition initiale au vu des emplois relevés aurait permis à un candidat de ne pas définir la relative exclusivement comme une expansion du nom.

**Une définition ainsi problématisée permet au candidat de justifier la façon dont il délimite le sujet, en excluant au besoin certaines occurrences ou en signalant des cas délicats.** Elle lui permet aussi de rendre compte du classement choisi et des niveaux d'analyse jugés pertinents. Par exemple, si l'apposition est traitée comme une construction détachée porteuse d'une prédication seconde, le candidat sera en droit d'exclure en français des constructions telles que la ville de Londres. Il pourra organiser son propos en étudiant la construction des syntagmes en apposition, leur position dans la phrase en relation avec la coréférence à un terme de la prédication principale et leur rôle dans la hiérarchisation de l'information.

**Les ressources** dont dispose le candidat pour nourrir le commentaire des occurrences dans son développement sont nombreuses. D'abord, **les tests que pratiquent les grammairiens : commutation, déplacement, effacement, expansion, réduction, notamment.** Il importera de toujours s'interroger sur le choix de la manipulation, l'élément sur lequel elle porte, la conclusion qu'elle permet d'établir et les incidences qu'elle a sur le sens de l'énoncé.

Ensuite **la connaissance d'autres langues, anciennes ou modernes, peut être mise à profit** pour cerner des fonctionnements communs et des spécificités (par exemple, la diathèse verbale qui en latin est marquée par une désinence verbale et en français par une construction morphosyntaxique proche de la construction attributive).

**Un usage averti du dictionnaire est nécessaire** : on n'y trouvera que le sens courant des termes, non leur définition linguistique et les classements des lexicographes sont parfois discutables. Mais les exemples proposés dans les articles du dictionnaire peuvent être utilement confrontés aux occurrences du texte (pour l'étude des constructions d'un verbe comme « répondre » ou les valeurs d'une

préposition telle que « pour »). Le dictionnaire peut aussi aider le candidat à trancher entre un fait d'histoire de la langue, un trait stylistique et un fonctionnement plus régulier (ce qui aurait évité à un candidat de voir dans un complément d'agent introduit par « de » une licence poétique).

Dans sa conclusion, le candidat peut revenir sur la définition initiale pour évaluer le parcours effectué, les notions connexes qu'il a dû convoquer, les cas délicats sur lesquels il n'a pas forcément tranché. Une préparation régulière tout au long de l'année, avec un ouvrage de référence qui restera celui du professeur titulaire, est un gage de réussite.

## EXPLICATION D'UN TEXTE ANTÉRIEUR À 1500

### Rapport établi par Didier LECHAT

Le programme consistait cette année en trois œuvres dramatiques du XIII<sup>e</sup> siècle : *Le Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel d'une part, *Le Jeu de Robin et Marion* et *Le Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle d'autre part. Chacun de ces trois textes a fourni des sujets d'explication portant sur des passages d'environ 35 à 40 vers, à l'intérieur desquels était délimité un extrait à traduire d'à peu près 25 vers. Chacune des œuvres était à replacer dans un contexte littéraire différent et nécessitait, pour être correctement expliquée, le recours à des connaissances bien spécifiques. Il était, par exemple, indispensable de discerner l'intertextualité épique et la représentation codifiée des païens qui sont à l'arrière-plan du *Jeu de saint Nicolas*, de démêler les rapports qu'entretient *Le Jeu de Robin et Marion* avec les genres de la pastourelle et de la bergerie, ou bien encore de percevoir les liens qui peuvent exister entre certains passages du *Jeu de la Feuillée* et la poésie des « congés ». Dans tous les cas, puisqu'il s'agissait d'œuvres faites pour la représentation dramatique, il fallait s'interroger sur les possibilités de jeu scénique, de gestuelle, d'utilisation des objets que renfermaient les extraits proposés, sans pour autant faire du questionnement dramaturgique une problématique passe-partout.

Les conseils donnés dans les rapports des années précédentes ont souvent été suivis avec profit. Les très mauvaises traductions restent l'exception, même si l'on entend encore parfois commettre des erreurs que devrait éviter tout étudiant qui s'est sérieusement familiarisé avec l'ancien français. La méthode de l'explication de texte linéaire est à juste titre adoptée par tous les candidats bien que la démarche, quand elle est utilisée de manière quelque peu mécanique, ne soit pas toujours efficace et n'aboutisse pas dans tous les cas à une interprétation satisfaisante et rigoureuse. La moyenne de l'épreuve se situe aux alentours de 7,4, elle est inférieure à celle de l'année dernière, mais elle ne présente pas d'écart significatif avec celles des années antérieures. Environ 25% des candidats obtiennent une note supérieure ou égale à 10. Ces résultats plutôt encourageants démontrent que l'application de quelques conseils simples doit permettre la maîtrise de l'exercice. C'est au rappel de certaines de ces consignes que s'appliquent les lignes qui vont suivre.

Rappelons tout d'abord que l'épreuve, affectée du coefficient 5, dure en tout 50 minutes subdivisées de la manière suivante : 35 minutes pour l'explication, lecture et traduction comprises, et 15 minutes d'entretien.

### **L'INTRODUCTION**

Celle-ci consiste essentiellement à situer le passage. Situer ne veut pas dire résumer tout ce qui précède. Il s'agit seulement de **rappeler les éléments nécessaires à la bonne compréhension du texte**. Dans une pièce de théâtre — expression que nous utilisons par commodité, bien qu'elle soit anachronique — il peut être utile de mettre en relation certains personnages avec les passages précédents où ils apparaissent ou les occurrences dans lesquelles ils sont mentionnés. Le fait de situer un texte n'est pas une formalité, c'est une phase de l'explication étroitement articulée aux questionnements sur le sens du passage, qui doivent apparaître dès cette phase d'introduction, et à la définition du projet de lecture.

### **LA LECTURE**

La lecture doit être la plus naturelle possible. On se souviendra que la graphie *x* en fin de mot est à lire comme l'équivalent du digramme *-us* (dans *Diex* ou *miex*, par exemple, à prononcer comme *\*Dieus* ou *\*mieus*). Ajoutons un point essentiel qui sera encore à respecter à la session suivante pour l'œuvre de Chrétien de Troyes : **un texte en vers doit être lu en respectant les règles élémentaires de la métrique qui ont présidé à sa composition**. Ces règles sont les mêmes qu'en français moderne : la prononciation ou non du *e* caduc dans le décompte syllabique, par exemple, ne devrait poser aucun problème particulier. Les cas de diérèse sont généralement indiqués par les éditeurs modernes des textes à l'aide d'un tréma sur la voyelle concernée. Les enjambements de vers doivent être pris en compte à la lecture, il est parfois déconcertant d'entendre un candidat marquer un silence ou laisser tomber la voix en fin de vers alors que la syntaxe oblige à lire celui-ci en continuité avec le suivant.

Cette étape de la lecture ne doit en aucun cas apparaître comme un piège. Mais il est vrai qu'une lecture ânonnée ne laisse pas prévoir une compréhension correcte ni une explication brillante du texte. On remédie facilement à ce problème en s'entraînant à la lecture à voix haute.

## LA TRADUCTION

On doit traduire en reprenant les groupes de mots du texte, comme on le fait en langues anciennes. Les candidats ne disposent pas d'un dictionnaire d'ancien français en salle de préparation. Ils pouvaient en revanche se servir des glossaires des éditions au programme. Le jury s'est parfois étonné d'entendre commettre de lourds contresens sur des mots qui figuraient dans le glossaire. Bon nombre de traductions recouraient exagérément au calque, alors que certains mots n'ont plus le même sens aujourd'hui qu'en ancien français (*desconseillé*, par exemple). Les hypocoristiques « beau / belle » et « doux / douce », dans « doux ami » ou « douce pucelle » notamment, gagnent à ne pas être conservés tels quels. Une expression comme « c'est grand merveille » ne peut pas non plus être reprise sans traduction en français moderne. Il fallait se méfier de certains termes qui existent encore en français moderne, et dont le sens semble se laisser saisir immédiatement, mais qui nécessitent une transposition pour restituer fidèlement l'acception dans laquelle ils sont employés (*ennemi* au sens de *diable*, *image* au sens de *statue*). Certaines expressions ou certains mots, même s'ils existent encore en français moderne, donnent une impression d'archaïsme qu'il vaut mieux éviter en traduction : il est préférable de les remplacer par un équivalent moderne (exemples : « *oïez, oïez* », *occire*). Par ailleurs des notions liées à la religion, au système féodal ou à la civilisation médiévale ne sont pas toujours correctement cernées. C'est un aspect par lequel la traduction touche à l'explication du texte : ne pas connaître le sens du mot *juïse* (« jugement dernier ») expose celui ou celle qui commente le texte à passer sous silence certaines implications essentielles du *Jeu de saint Nicolas*. Si l'on demande au candidat, lors de l'entretien qui suit sa prestation, de préciser les différentes significations que peut recouvrir le terme de *preudomme* en ancien français, c'est aussi pour l'inciter à enrichir son commentaire.

Comme le montrent les remarques qui précèdent, **la traduction n'est pas une pratique qui peut s'improviser le jour de l'épreuve. Elle nécessite un entraînement tout au long de l'année** de préparation du concours et ne doit pas être abordée tardivement sous prétexte qu'elle n'est utile qu'au moment des épreuves orales. Il ne s'agit pas seulement d'acquérir un vernis de linguistique médiévale, mais d'associer la connaissance de l'ancien français à celle d'une culture.

## L'EXPLICATION

Il n'y a pas de différence de méthode entre l'explication d'un texte médiéval et celle d'un passage extrait d'une œuvre plus récente : il faut dans tous les cas partir d'hypothèses de lecture précises, et ne pas hésiter à utiliser les moyens d'analyse

contemporains. Aucune approche n'est réellement opératoire, toutefois, si elle reste approximative. On ne saurait trop insister sur la nécessité d'une démarche ferme, reposant sur des définitions rigoureuses des notions. Le pastiche n'est pas la parodie, le burlesque n'est pas le grotesque, la caricature n'est pas la satire. Si le candidat recourt à l'un ou à plusieurs de ces termes, il faut qu'il s'attende à ce qu'on lui en demande la définition s'il ne l'a pas fournie par lui-même, non pas pour le prendre en défaut mais pour en vérifier l'adéquation avec les phénomènes qu'il observe. L'exercice ne consiste pas à plaquer coûte que coûte des étiquettes sur un texte mais à s'interroger sur les moyens et registres mis en œuvre par l'auteur, et sur les effets de sens que ceux-ci produisent. Le commentaire doit donc s'appuyer sur une terminologie très sûre. Le jury s'étonne souvent des impropriétés qu'il entend au fil de l'exposé (*prosaïque* pour *profane* par exemple), qui ne sont pas toutes, ou pas seulement, la conséquence d'une perte de moyens due à la situation de l'oral de concours. Mieux vaut aussi éviter le flou : il est arrivé trop souvent qu'un passage soit qualifié d'« assez comique », ou d'« un peu comique » par des candidats hésitants, qui semblent guetter une marque d'approbation du jury avant de se montrer franchement affirmatifs.

Rappelons quelques éléments souvent répétés de rapport en rapport, mais qui restent des critères prépondérants d'évaluation d'une explication. Le temps imparti au candidat est de 35 minutes. Nul ne doit dépasser cette durée — mais le cas ne s'est présenté que très exceptionnellement — au risque de se voir interrompre par le jury sans avoir le temps de conclure. Il n'est pas bon non plus de se montrer exagérément bref : une prestation de 20 minutes, comme il s'en est présenté plusieurs, a peu de chance d'avoir fait le tour d'un texte ou d'être assez entré dans ses détails. L'entretien qui suit l'explication ne sera pas plus long si l'intervention initiale du candidat n'occupe pas tout le temps qui lui est accordé. Le fait de respecter son temps de parole n'est pas qu'une démonstration d'habileté oratoire, bien que cela fasse aussi partie des qualités d'aisance qu'on est en droit d'attendre d'un futur enseignant. C'est surtout, **dans les cas où l'explication est bien réussie**, la marque d'un **va-et-vient équilibré entre remarques de détail et perspectives générales, entre l'observation fine du texte et une interprétation globale qui suit des orientations nettes**. L'excellence dans ce domaine, comme pour les autres épreuves de l'Agrégation, ne peut résulter que d'un entraînement dans des conditions aussi proches que possible de celles du concours. On ne soulignera jamais assez l'importance du **projet de lecture** pour bien réussir l'explication. C'est à ce questionnement initial que doivent se rattacher ensuite les observations de détail.

Chaque extrait appelle des questions spécifiques, il n'y en a pas de toutes faites qui puissent servir indifféremment sur n'importe quel passage de telle ou telle œuvre, et c'est au candidat de construire sa problématique propre à partir de la situation et de la caractérisation du texte.

Nous regrouperons les remarques et conseils qui suivent en mettant l'accent sur deux aspects principaux : **l'utilisation de la culture littéraire et les méthodes d'analyse des textes.**

Nous rappelons en commençant cette rubrique que l'explication d'un texte médiéval ne présentait pas de différences de méthode par rapport à celle d'un texte plus récent. Il faut ajouter une nuance à ce propos, même si elle va de soi : les points de comparaison (pour un personnage-type, un thème, une situation) et toutes les références à l'histoire littéraire nécessitent une **connaissance précise**, et si possible de première main, **du contexte médiéval**. Le jury comprend que la culture d'un agrégatif de Lettres Classiques soit nourrie d'auteurs latins et grecs. Cela ne doit pas amener les candidats à n'importe quel rapprochement, au gré de leurs associations d'esprit. La comparaison du prologue du *Jeu de saint Nicolas* aux prologues polémiques de Térence, ou telle autre référence à la tragédie grecque, ne seraient pertinentes que si Jean Bodel et Adam de la Halle avaient eu accès à ces modèles. Or le prologue de théâtre au Moyen Âge ne puise pas prioritairement son inspiration chez les auteurs anciens, et le théâtre de l'Antiquité n'est pas connu des auteurs médiévaux. Mieux valait penser, dans le cas du *Jeu de saint Nicolas*, aux prologues de chansons de geste (Jean Bodel en a composé une, intitulée *Les Saisnes*), ainsi qu'aux modèles fournis par les hagiographies. Sans doute fallait-il aussi s'interroger sur les fonctions métopoétiques que revêt le prologue dans différents genres littéraires, au Moyen Âge comme à bien d'autres époques. L'anachronisme joue parfois en sens inverse, avec une maladresse regrettable, quand un candidat songe à rapprocher la naïveté de Marion de celle de Perceval dans le film d'Eric Rohmer, *Perceval le Gallois*. Citer *Le Conte du Graal* à propos de la scène du *Jeu de Robin et Marion* où la bergère montre son ignorance de la chevalerie n'était pas une mauvaise idée, à condition de mentionner l'œuvre de Chrétien de Troyes d'abord. **L'histoire littéraire du Moyen Âge est trop souvent ignorée.** Dire que le début du *Jeu de Robin et Marion* adapte le genre de la pastourelle ne saurait suffire à donner une piste de commentaire. Quelles sont les caractéristiques essentielles d'une pastourelle ? À quand remontent les origines de cette forme ? Quelles transformations Adam de la Halle apporte-t-il à un genre lyrique pour le transposer à la scène ? Telles sont les interrogations auxquelles le candidat doit s'efforcer de

répondre pour expliquer de manière satisfaisante l'incipit de l'œuvre. Autre exemple : le portrait de Maroie dans *Le Jeu de la Feuillée*. Le candidat qui devait traiter le passage s'est contenté de le rattacher à une « tradition courtoise et lyrique » sans apporter davantage de précisions. L'organisation du portrait aurait pourtant, parmi d'autres détails, dû être rapprochée des recommandations données par les arts de versifier médiévaux. Les références à la chanson de geste, qui étaient utiles à la compréhension du *Jeu de saint Nicolas*, ont à plus d'une reprise été maniées très approximativement, voire de manière erronée. Dire que l'attaque des Sarrasins par les Chrétiens annoncée par Aubéron au début du jeu inverse le schéma épique habituel est une observation qui perd de son efficacité si l'on ne dispose d'aucun exemple de chansons de geste dans lesquelles est rapporté le cas contraire. Le même genre de remarques s'applique aux personnages ou aux situations que l'on identifie comme typiques de la chanson de geste. S'il existe des modèles aux personnages du géant ou du sénéchal, qui peuvent d'ailleurs ne pas être seulement des modèles tirés des chansons de geste, encore faut-il pouvoir citer quelques noms ou quelques titres de la littérature médiévale. On a regretté le même défaut chez la candidate qui reconnaissait dans la conversion de païens à la fin d'une œuvre un motif répandu mais qui ne savait pas donner d'exemples. Pourtant ces remarques incomplètes de la part des candidats révèlent qu'ils ont eu connaissance, grâce aux cours qu'ils ont reçus ou à leurs lectures critiques, de points de contact entre une des œuvres au programme et d'autres textes du Moyen Âge. Mais ils n'en ont retenu que des notions vagues. Le remède à ce défaut consiste à se reporter par soi-même aux œuvres mentionnées dans les cours, ne serait-ce qu'en lisant quelques extraits. **Il faudrait aussi prendre l'habitude de consulter une histoire littéraire si l'on ne se fait pas une idée précise des genres, des formes et des auteurs qui constituent le contexte des œuvres au programme.** Aucun cours, aussi complet qu'il puisse être, ne saurait dispenser de cette appropriation personnelle des notions fondamentales d'histoire littéraire. **Il serait utile aux candidats de la prochaine session, par exemple, de compléter leur étude d'*Erec et Énide* par la connaissance d'au moins un autre roman de Chrétien de Troyes, et d'être en mesure d'éclairer certains motifs, comme la chasse au blanc cerf, ou certains thèmes, comme la *recréantise*, par des lectures complémentaires.** La lecture d'une synthèse sur le roman médiéval serait également bienvenue (par exemple les chapitres consacrés au roman dans le *Précis de littérature française du Moyen Age* publié en 1983 aux PUF sous la direction de Daniel Poirion, ou dans *L'Histoire de la France littéraire, Naissances, Renaissances*

paru aux PUF en 2006 sous la direction de Frank Lestringant et Michel Zink ; ou bien encore l'ouvrage d'Emmanuèle Baumgartner, *Le récit médiéval*, paru chez Hachette en 1995).

Quelques conseils enfin du point de vue des méthodes d'analyse des textes. Rappelons d'abord que l'objectif de l'explication est d'aboutir à une interprétation étayée du sens du passage et des effets esthétiques qu'il produit, sans séparer l'un de l'autre. Cela suppose dans certains cas des connaissances spécifiques à la littérature médiévale, par exemple lorsque se trouve repris un schéma qui ressemble à celui des laisses similaires au fil d'une succession de répliques des émirs dans *Le Jeu de saint Nicolas*. Mais, dans beaucoup de cas, **les instruments d'analyse sont les mêmes que pour un texte moderne**. Les remarques formelles à propos d'un texte versifié doivent bien sûr s'appuyer sur une bonne connaissance de la métrique française, des différents types de vers et des effets que peut produire leur emploi, des modes de structuration d'une strophe, des divers genres de rimes qu'on peut rencontrer. Il est nécessaire de s'interroger, face à un texte dramatique, sur les ressources et le langage spécifique qu'il met en œuvre (gestuelle, utilisation d'accessoires, interpénétration du chant et du discours...). **Il peut être utile de recourir aux travaux critiques contemporains, comme ceux de Philippe Hamon, par exemple, pour aborder un passage descriptif. On comprend mal, en tout cas, comment une description littéraire peut être étudiée sans qu'on prononce les mots de focalisation ou de point de vue. On aurait tout à gagner, quand on explique l'incipit d'un texte, à avoir en tête quelques unes des pistes de réflexions ouvertes par Gérard Genette dans son ouvrage intitulé *Seuils***. Un équilibre doit être trouvé : sans écraser les textes sous un jargon obscur, il serait regrettable de se priver des acquis de la critique la plus récente. Le passage à expliquer ne doit pas devenir le prétexte à illustrer une théorie, qui deviendrait forcément simplificatrice, mais il peut être éclairé utilement par des notions de poétique, pourvu que le candidat sache les mobiliser à bon escient.

#### **LA CONCLUSION**

Celle-ci doit récapituler les acquis de l'explication et répondre aux hypothèses de lecture formées en introduction. Il s'agit de montrer les spécificités du passage, de mettre en évidence la façon dont l'auteur répond aux enjeux d'une situation, la manière dont il peut jouer des registres, de l'allusion à d'autres textes, des attentes du public... La concision et la fermeté de la conclusion sont essentielles à la clarté de l'explication. On doit éviter dans ces derniers instants de l'exercice de tomber dans

des généralités sur l'œuvre, de se mettre à réciter un morceau de cours, ou de recourir tout d'un coup à une notion historique que l'on n'avait pas mentionnée dans l'étude de détail, au risque d'ajouter un contresens ou d'obscurcir son propos.

### **L'ENTRETIEN**

Les 15 minutes d'entretien commencent par une reprise de la traduction, dans le cas où certains points sont à corriger ou à vérifier. Il peut s'agir d'une simple demande d'éclaircissement, le candidat ne doit pas se sentir désarçonné si on lui demande d'expliquer, par une brève analyse, comment il est passé du texte d'ancien français à sa transposition en français moderne. Dans un second temps, les membres du jury interrogent le candidat sur son explication du texte. Les questions peuvent être globales et très ouvertes, sur l'interprétation générale du passage ou sur les axes retenus pendant l'explication, mais elles peuvent aussi porter sur des points de détail, commentaire d'un vers spécifique, voire d'un mot. Ces questions ne signifient pas obligatoirement que l'interprétation proposée par le candidat était erronée, mais le jury n'a pas à préciser à chaque fois si le point sur lequel il revient a fait ou non l'objet d'un contresens. C'est au candidat de garder intacte sa capacité de réaction face au texte. Il ne doit pas se demander ce que le jury attend comme réponse, mais plutôt ce que le texte lui procure comme éléments permettant d'affiner ou de compléter ce qu'il a déjà dit. **L'impression produite pendant cet entretien peut avoir une certaine importance dans l'évaluation finale de la prestation.** C'est souvent un moment de vérité, au cours duquel un manque de solidité peut apparaître derrière un brillant de surface, mais où il arrive aussi que la réelle compréhension du texte gagne en pertinence et en profondeur.

## **EXPLICATION D'UN TEXTE LATIN**

### **Rapport établi par Mireille ARMISEN-MARCHETTI**

Précisons bien avant de commencer que le rapport qui va suivre n'a pour but que d'aider les candidats aux futures sessions en orientant leur préparation et en donnant des conseils de présentation le jour venu, mais en aucun cas d'établir des exigences formelles intangibles qui constitueraient un carcan et effaceraient toute originalité. Lors de la session 2009 le jury a eu à déplorer, bien entendu, ignorances et erreurs, mais aussi parfois un « formatage » des candidats qui dissimulait leur perception des textes. L'explication latine n'est pas un rituel *ne uarietur* à respecter dans le plus menu détail. Elle doit être une démonstration de savoir, certes, mais aussi de sensibilité et, tout simplement, de bon sens.

### **Qu'est-ce que l'explication d'un texte latin ?**

Le terme parle de lui-même : le moment important de l'exercice est censé être celui du commentaire, dans lequel on s'efforce de « déployer » le texte (*explicare*). Mais cette affirmation demande aussitôt à être nuancée, d'abord parce qu'un commentaire réussi suppose une compréhension totale du texte, c'est-à-dire une traduction qui non seulement soit juste mais ait perçu toutes les finesses du sens. Par ailleurs, les textes proposés sont soit tirés du programme, soit hors programme, et il est bien évident que les exigences ne pourront être les mêmes dans les deux cas. Pour les textes au programme, que les candidats ont en principe étudiés de façon précise pendant l'année, la traduction est considérée comme acquise et les fautes sont lourdement sanctionnées ; l'intérêt du jury — et la note — s'attachent prioritairement au commentaire, dont on peut attendre qu'il soit bien documenté, voire savant. En revanche, pour les textes hors programme devant lesquels le candidat est livré à lui-même, la traduction constitue un exercice plus difficile et elle est accueillie avec davantage d'indulgence ; quant au commentaire, pour lequel le candidat ne dispose pas d'un bagage préalable, sa part dans la note finale est moins importante que pour les textes au programme. En 2009, les textes hors programme étaient empruntés à César, *Guerre des Gaules*; Ovide, *Fastes* ; Sénèque, *Lettres à Lucilius*, livres I-IV.

## La présentation de l'explication

Elle obéit à des habitudes plus qu'à des règles irréfragables, habitudes qui, une fois de plus, relèvent du bon sens et peuvent être bousculées si on le juge utile. Les *partes orationis* les plus courantes sont les suivantes : introduction, lecture, traduction, plan du texte, commentaire, conclusion, tout cela en 35 minutes au maximum, le jury ayant pour devoir d'interrompre le candidat qui ne respecterait pas cette limite. Cette année cela ne s'est pas produit, mais ce qui en revanche a été fréquent, ce sont les mauvaises gestions du temps, avec des explications très lentes au début puis bâclées vers la fin, lorsque le candidat se rend compte qu'il ne lui reste que quelques minutes. À chacun de se connaître et de savoir combien de temps il lui faut à peu près pour mettre en oeuvre, par exemple, une page de ses notes : et pour cela, le seul conseil que l'on puisse donner est de s'entraîner suffisamment pendant l'année de préparation. Il peut arriver aussi que le candidat n'ait pas assez de matière pour occuper ses 35 minutes. L'erreur alors est vouloir les remplir à toute force, en se répétant ou en se réfugiant dans des remarques superficielles dépourvues d'intérêt. Cela ne trompe pas le jury, cela l'ennuie. Mieux vaut donc jouer la franchise et s'en tenir à ce qu'on a vraiment à dire.

**L'introduction.** Elle a pour fonction de situer le texte et rien que le texte : pas l'auteur ni l'oeuvre, toute prolixité venant en soustraction du temps disponible pour le véritable commentaire. Pour les textes hors programme, le billet sur lequel est noté le sujet comporte un titre qui peut aider le candidat, voire si nécessaire une ou des notes explicatives ; en revanche, pas de titre ni de notes pour les sujets relevant du programme. Cela étant, le jury constate parfois, surtout pour les textes hors programme, que les introductions n'introduisent rien du tout et proposent une notice stéréotypée, puisée dans les usuels mis à la disposition des candidats dans la salle de préparation et déconnectée du texte qui va suivre : à quoi bon rappeler que César s'est appuyé sur les comices tributes pour situer le passage de la *Guerre des Gaules* où l'auteur décrit la faune de la forêt hercynienne ? Autre conséquence de ce défaut de méthode : on voit plusieurs candidats à la suite proposer des introductions quasi-semblables, parce que toutes issues des mêmes usuels.

**La lecture.** Elle peut sembler anodine, et pourtant elle indique déjà si le texte a été compris, tant dans son sens (attention aux mots mal groupés !) que dans sa tonalité.

Le jury n'attend pas d'un candidat stressé qu'il manifeste l'aisance d'un vieux comédien. Mais il est quand même fâcheux qu'un texte spirituel d'Ovide ou une scène de Térence soient lus d'une voix lugubre, monotone, hésitante même. Seule prévention possible, **s'entraîner au cours de l'année à la lecture du latin à haute voix**, ce en quoi on ne fera finalement que s'aligner sur les pratiques des Anciens eux-mêmes. Une question récurrente enfin : faut-il en poésie marquer les élisions ? Si le candidat y parvient sans trop de mal et sans oublier que les finales en *-m* s'élident aussi, c'est parfait. Mais quand l'exercice devient trop difficile (on pense ici au texte de Térence, si riche en élisions qu'il a donné lieu, pour les candidats qui s'y essayaient, à des lectures hachées, voire trébuchantes), mieux vaut y renoncer.

**La traduction.** Elle est évidemment un moment important de l'épreuve, voire, dans le cas des textes hors programme, le moment le plus important. C'est aussi l'exercice le plus pratiqué par les candidats au cours de leurs études. Que dire donc qu'ils ne sachent déjà ? Tous savent que l'on traduit en relisant le texte latin groupes de mots par groupes de mots. Mais qu'est-ce qu'un groupe de mots ? La définition ici n'est ni grammaticale ni stylistique, mais empirique et de bon sens. Il s'agit de permettre au jury de suivre la traduction, c'est-à-dire de bien comprendre ce que le candidat traduit et comment il le traduit. **On s'abstiendra** — c'est le défaut le plus courant — **de reprendre des phrases entières, tout comme on évitera de hacher le texte** en séparant, par exemple, le complément de nom du substantif dont il dépend, l'adjectif épithète du mot qu'il complète. Attention aussi à la faute qui consiste à commencer par lire et traduire un enclitique comme *autem* en l'extrayant de la phrase ! **L'idéal est de traduire en respectant l'ordre du texte latin**, et cette année les candidats y ont été la plupart du temps très attentifs, parfois trop attentifs lorsque cela les conduisait en français à violer les habitudes de la langue ou tout simplement à perdre le fil de la phrase (cela est s'est produit en particulier avec les périodes du *De signis*). Une fois de plus on n'imposera pas de règle contraignante : au traducteur d'adapter sa pratique au texte. Le rythme de la traduction doit lui aussi être raisonnable : trop lent, il devient soporifique et empiète de façon déraisonnable sur le temps dévolu au commentaire ; trop rapide, il ne permet pas au jury de prendre convenablement des notes et l'oblige à des vérifications complémentaires au moment de l'entretien. Enfin et surtout la traduction doit être juste. Comment éviter contre-sens et autres fautes ? On aimerait pouvoir révéler ici une recette radicale, mais chacun sait qu'il n'en existe pas d'autre que la connaissance du latin. Ce que l'on peut dire au moins, c'est qu'**une bonne traduction résulte d'un entraînement**

**intensif tout au long de l'année**, et qu'au moment de l'épreuve il convient d'éviter au moins quelques erreurs pratiques : l'affolement, qui conduit à confondre des termes morphologiquement proches ou à commettre des barbarismes si grossiers qu'ils ne peuvent s'expliquer que par la panique ; le mauvais usage du dictionnaire, soit qu'on perde un temps précieux dans une consultation systématique, soit au contraire que faute d'avoir vérifié la construction de tel verbe ou adjectif, on passe à côté d'une solution explicitement mentionnée dans le Gaffiot ; l'insensibilité au mouvement de la phrase, qui rend aveugle aux symétries de construction ou aux corrélations : ainsi le candidat qui traduit *scite* par « sachez que », sans s'apercevoir que le terme s'inscrit dans un balancement stylistique (*ita scite... ita apte*) révélant clairement qu'il s'agit d'un adverbe. Lors des deux heures de préparation, on conseillera donc aux candidats, surtout lorsqu'ils affrontent une page inconnue d'eux, de procéder comme ils le feraient pour une version : commencer par lire et relire le texte à plusieurs reprises, attentivement et calmement, afin de s'imprégner de son rythme et d'en percevoir le déroulement syntaxique, avant d'en venir à la traduction proprement dite.

**Le commentaire. C'est après que l'on a pris connaissance du texte grâce à la lecture et à la traduction**, au début du commentaire, **qu'il convient d'analyser la structure du texte** et d'indiquer en une brève formule quel sera le fil directeur du commentaire. Dans certains cas le texte est fortement charpenté et son plan est évident, mais dans d'autres cas les choses sont moins nettes et plusieurs interprétations sont possibles. L'important, c'est que la réflexion sur la structure anticipe déjà sur la compréhension du texte, sans *a priori*. Ainsi on ne s'obstinera pas à découvrir à toute force trois parties au sein d'une page descriptive ou argumentative qui progresse de façon linéaire, alors qu'il serait beaucoup plus éclairant de définir en quelques mots le genre ou la tonalité du texte.

Vient alors le commentaire. Quel en est l'enjeu, et, question qui semble embarrasser souvent les candidats, à quel niveau de détail doit-il s'attacher ? La réponse est simple, surtout si l'on se souvient que l'Agrégation est un concours destiné à recruter des enseignants : **commenter, c'est apporter à l'auditeur les éléments qui lui permettront de comprendre et de goûter le texte**. De le comprendre : le commentaire élucidera les intentions du texte, son projet directeur, la façon dont il s'inscrit dans une culture, dans un genre littéraire, dans une histoire, les moyens qu'il utilise pour arriver à ses fins ; et s'agissant de textes antiques, c'est-à-dire exotiques, il est souvent nécessaire d'éclairer les *realia* qui y sont impliqués. Le

commentaire se propose aussi de faire goûter le texte : cela ne signifie pas de verser par principe dans une admiration ou une approbation béates, même si l'on peut supposer que le jury ne pousse pas la perversité jusqu'à choisir des textes qu'il sait inintéressants. Mais enfin, le candidat est autorisé et même vivement incité à faire connaître son propre jugement, fût-il sévère, dans la mesure où il appuie sa position sur une argumentation recevable. Ainsi, dans la description de la faune hercynienne, pourquoi craindre de dire que César écrit des bêtises, que certains des animaux qu'il prétend décrire n'ont jamais existé, qu'il s'appuie sur une documentation non vérifiée ? Cette franchise, outre qu'elle manifesterait une rassurante liberté d'esprit, conduirait tout droit à une réflexion sur les principes, les sources et le pourquoi de la zoologie, de l'ethnographie et de la géographie césariennes. D'autres textes sont tellement lisses qu'ils donnent une impression d'évidence et que l'on a du mal à y accrocher un commentaire, surtout en « hors programme ». Que le candidat se demande alors d'où vient cette impression, qu'il se rappelle que l'évidence est un procédé rhétorique et résulte d'une recherche artistique, et cela suffira souvent à lui donner le point de départ de son commentaire.

Commentaire suivi ou commentaire composé ? La première formule est presque toujours choisie, mais la seconde n'est pas non plus interdite. L'une et l'autre ont leurs périls. Le commentaire suivi, qui rassure car il donne l'impression qu'on ne va « rien oublier », qui permet aussi d'insérer aisément les remarques stylistiques, conduit facilement à perdre de vue les traits saillants du texte et sa signification d'ensemble. Inversement, le commentaire composé demande un effort de synthèse supplémentaire et court le risque de prendre le texte de trop haut, mais il en met mieux en valeur les caractéristiques. C'est donc sur le moment et en fonction de la nature du sujet qu'il a tiré que le candidat doit se décider. Quant à la difficulté intrinsèque du texte, elle est trompeuse. Ainsi les panégyriques de Sidoine Apollinaire, qui sont d'une langue difficile et demandent un bagage historique et littéraire spécifique, ont donné lieu parfois à de très mauvaises explications, parfois aussi à d'autres proches de la perfection. En revanche diverses pages de Cicéron et de Quinte Curce, avec leurs narrations faussement limpides et leurs enjeux trop évidents, ont laissé cois des candidats qui n'avaient pas suffisamment travaillé sur ces oeuvres tenues sans doute pour faciles et devant lesquelles, livrés à leurs propres ressources, ils n'ont su trouver des portes d'entrée.

**Les commentaires réussis sont ceux qui ont donné au jury la certitude que le candidat était non seulement savant et sensible au texte, mais qu'il savait aussi communiquer cette compréhension en termes clairs et convaincants :**

redisons-le, l'Agrégation recrute des enseignants. Quant aux commentaires manqués, ce sont ceux qui s'en tiennent à une paraphrase morne et myope, se croient tenus de faire un sort à chaque mot sans distinguer l'essentiel de l'accessoire, ne perçoivent pas les lignes de force ni les fonctions du texte, et complètent une inspiration à l'évidence insuffisante par des remarques formelles insipides. Que de relevés d'allitérations, de polyptotes et d'homéoteutes (ces derniers d'ailleurs inévitables dans une langue à déclinaisons), qui ne vont pas au-delà de la constatation mécanique ! Autre défaut, sans doute lié lui aussi au manque de matière : le placage sur le texte de généralités et de lieux communs qui n'expliquent rien ou même gauchissent le sens du texte. Cela est vrai tant pour les textes du programme, où le jury à l'oreille entraînée identifie les pages de cours que l'étudiant respectueux de ses maîtres se croit obligé de « placer », que pour le hors programme, où l'on se réfugie dans des *topoi* parfois malencontreux : ainsi l'âge d'or, convoqué à contretemps et confondu avec la période archaïque de Rome. On se défiera aussi des considérations platement psychologisantes qui méconnaissent les véritables enjeux du texte et servent aussi bien à justifier les décisions stratégiques et politiques de César que les prises de position philosophiques de Sénèque ou la construction des personnages chez Térence ou Sidoine Apollinaire.

**La conclusion.** C'est le moment du soulagement pour le candidat, mais elle ne doit pas pour autant être bâclée, bien au contraire. Sa fonction est synthétique : il est trop tard pour dégager un nouvel axe de commentaire ou donner des explications historiques qui auraient été utiles plus tôt. En revanche, elle est l'occasion de dégager fermement l'apport du commentaire, et il est arrivé qu'une conclusion concise et nette corrige quelque peu un exposé trop diffus.

### **L'entretien avec le jury**

Les quinze minutes d'entretien qui suivent sont souvent redoutées par les candidats qui ont, bien à tort, le sentiment qu'ils vont être mis à la question par un tribunal d'inquisiteurs. C'en est au point que l'on en voit certains se murer dans la méfiance ou se tétaniser d'épouvante. Ils se trompent. En fait l'entretien est une chance supplémentaire offerte au candidat. Le jury va lui faire reprendre des éléments de sa traduction, soit pour un simple complément d'information — s'assurer qu'il a bien compris ce que voulait dire le traducteur, vérifier une construction —, soit pour lui faire corriger une faute en le guidant par des questions. Il va aussi lui faire préciser

des éléments du commentaire, l'amener à insister sur des points insuffisamment approfondis, à ouvrir des pistes qu'il n'avait pas aperçues de lui-même. En aucun cas il ne s'agit de mettre délibérément le candidat en difficulté, mais d'ouvrir avec lui un dialogue constructif qui va permettre d'améliorer la prestation et donc la note.

## Conseils aux agrégatifs

On conclura par des conseils aux futurs candidats. Comment se préparer à l'explication d'un texte latin ? D'abord, il faut avoir conscience qu'un excellent niveau en langue ne s'acquiert pas en un an, et que l'Agrégation n'est que l'aboutissement du travail accompli tout au long des études. Par ailleurs l'explication latine n'est pas une épreuve fermée sur elle-même, et les méthodes acquises en grec et en français, les exercices pratiqués lors d'une préparation au CAPES y trouvent aussi leur application. **Le premier conseil sera de travailler sur tous les textes au programme, aussi bien sur ceux que l'on juge difficiles que sur ceux qui paraissent limpides** et allant de soi (quelle illusion !). Et si l'on laisse un auteur de côté, que ce soit avec la pleine conscience de prendre un risque lourd. L'épreuve hors programme, quant à elle, exige un entraînement quasi quotidien à la traduction improvisée. Les candidats admissibles à un concours comme l'Agrégation savent forcément déjà beaucoup de choses, mais il peut arriver que par manque de pratique ils ne disposent pas des réflexes linguistiques nécessaires pour l'oral. **On traduira donc, chaque jour ou presque, une page de latin, sans dictionnaire**, et on sera rapidement surpris de l'aisance qu'on en retirera. Répétons aussi la nécessité d'une acquisition systématique, tout au long de l'année, d'une culture littéraire et historique. **On lira et relira un ou plutôt deux manuels de littérature latine, répertoriant les auteurs l'un de façon chronologique, l'autre par genres littéraires**, et l'on fera l'effort de retenir quelques dates repères ; **même chose pour l'histoire romaine et pour les *realia***. Il s'agit là d'un patient travail de fond qui ne doit pas être effacé par l'urgence de l'étude du programme, et dont le bénéfice apparaîtra très rapidement tant il modifie l'éclairage et la compréhension des textes. Et enfin, chose fondamentale, on aura suffisamment confiance en soi et en l'amour que l'on porte à la littérature latine pour conserver sensibilité, personnalité et liberté intellectuelle, et pour les laisser transparaître le jour venu.

## **EXPLICATION D'UN TEXTE GREC**

### **Rapport établi par Michel BRIAND**

#### **La session 2009 : des résultats habituels, explicables, encourageants**

Les résultats obtenus en 2009 à l'épreuve d'explication d'un texte grec sont conformes au niveau des années précédentes, répartis sur toute l'échelle possible des notes (cette année, de 1 à 18,5) et sans grande différence suivant les auteurs proposés. Pour l'épreuve hors programme, la moyenne générale est de 10,85 (Eschine : 10,5, Eschyle : 11,3, Platon : 10,75), et, pour l'épreuve sur programme, un peu plus faible, elle est de 9,84 (Hésiode : 9,46, Aristophane : 9,5, Isocrate : 10,25, Justin : 10,15). Les résultats les moins bons, inférieurs à 5 par exemple, s'expliquent toujours : manque de connaissances (en langue, littérature, civilisation ...), de préparation, de méthode, voire d'engagement, et, le plus souvent, un peu de tout cela à la fois. **Et les meilleures prestations s'expliquent tout autant, résultant d'un travail de longue haleine, et alliant précision, rigueur, mais aussi sens pédagogique et fluidité de l'exposé.** L'épreuve d'explication de texte est déterminante, dans le concours : il s'agit, pour le jury, de participer au recrutement de futur(e)s enseignant(e)s à la fois compétent(e)s, sur le plan du savoir, et très efficaces, pour la transmission de ce savoir à un public qu'il faudra au moins pouvoir intéresser, tout en le guidant au mieux.

#### **Le déroulement général de l'épreuve : un *agenda* défini à respecter**

L'épreuve suit le même processus, qu'il s'agisse d'un improvisé ou d'une interrogation sur programme. Après un temps de préparation assez bref, deux heures qu'il faut avoir appris à bien organiser, notamment en laissant toute sa place au travail de commentaire, les candidat(e) disposent de 35 minutes, qu'il est conseillé d'utiliser entièrement, pour présenter, traduire et commenter le texte, avant précisément dix minutes d'interrogation, dont le but principal est d'améliorer l'ensemble de la prestation et donc de corriger les erreurs commises. Seule une préparation réelle et régulière à cette épreuve, particulière mais finalement très classique, permettra une utilisation efficace du temps, qui donne des difficultés sérieuses à beaucoup, en particulier pour l'improvisé.

## Présenter et lire

Le début de l'épreuve est déterminant, souvent confirmé par la suite. L'introduction, ni laconique ni trop longue, doit situer le passage dans l'œuvre et présenter succinctement, en rapport étroit avec le texte étudié et une rapide esquisse de problématique, l'auteur, le genre, voire l'époque considérée, selon le cas : ces points sont indispensables pour les textes au programme, mais les auteurs proposés pour l'épreuve hors programme (cette année, Eschine - *Contre Timarque* et *Sur l'ambassade infidèle* ; Eschyle - *L'Orestie* ; Platon - *Ion*, *Ménexène*, *Euthydème*) sont tous de grandes figures de la littérature grecque (archaïque, classique ou plus tardive aussi) et un agrégatif doit être prêt à toute éventualité.

La lecture aussi est très importante : elle doit être à la fois exacte (sans hésitation ni erreurs de phonèmes, bien sûr, mais aussi précise pour le rattachement des enclitiques à leur support, par exemple, et en aucun cas précipitée), utile pour la compréhension, la traduction et le commentaire (les syntagmes doivent être distincts, selon la construction logique des phrases, notamment), et, ce qui est très souvent oublié, adaptée au contenu et au registre du texte ainsi mis en voix : un dialogue comique, un récit historique, une lamentation tragique, un plaidoyer ou une argumentation philosophique ne sauraient donner lieu aux mêmes tonalités et rythmes, et, en une trentaine de lignes ou vers, il est fort probable qu'un texte présente des variations expressives, sur ce point comme sur d'autres. Et tout cela est encore une question d'entraînement. La lecture est une étape de l'épreuve, et, en tant que telle, elle prépare à la fois la traduction et le commentaire.

## Traduire

L'étape de la traduction ne doit surtout pas devenir une lecture de notes illustrées par la relecture désordonnée du texte grec, ce qui arrive assez souvent, pourtant : procédant par groupes de mots, c'est au texte qu'elle doit s'adapter, aussi bien que possible, puisque c'est le texte qu'il s'agit de rendre au mieux, à la fois avec précision et exhaustivité, en particulier en tenant compte de tous les aspects formels (temps et modes des verbes, nuances des particules, adverbess et

prépositions, nombre des noms et pronoms, tous les déterminants, etc ...).

Lors de l'interrogation, une grande partie des questions portent sur ce type d'erreurs, souvent liées à une analyse trop superficielle : un entraînement intense, par exemple un travail collectif en « petit grec », utile aussi pour la version et le thème, devrait pourtant amener à pouvoir identifier directement, et pratiquement sans réflexion, la forme et la fonction de la très grande majorité des mots ; dans cette épreuve, surtout pour l'improvisé, le temps est plus que compté et les candidat(e)s doivent se fier surtout à leur mémoire, qu'ils auront donc enrichie au préalable, de manière active, pour la grammaire comme pour le vocabulaire. Et pour ce qui concerne les textes au programme, le jury, considérant qu'ils ont été normalement traduits pendant l'année de préparation, est parfaitement exigeant : il n'est question ici ni de donner l'impression d'avoir improvisé, ni, à l'inverse, de restituer une traduction, parfois apprise, qu'on semble ne pas avoir bien compris dans le détail.

Enfin, on sait qu'une traduction d'une langue étrangère, ancienne ou vivante, est en réalité aussi une épreuve de français : la langue doit être parfaitement correcte, comme dans le commentaire, ce qui devrait être évident pour de futur(e)s enseignant(e)s de français, et en même temps en adéquation précise avec le style ou le registre du texte dont on essaie de rendre le contenu mais aussi l'intérêt littéraire et le déroulement détaillé : Eschine et Eschyle, Aristophane ou Justin, ne parlent pas un même grec neutre, indifférent, et le style à rendre peut varier dans un même texte, selon le personnage qui s'exprime, par exemple, ou, plus largement, les effets recherchés par le locuteur.

## **Commenter**

Pour l'explication hors programme, il arrive souvent que le commentaire n'ait pas été suffisamment préparé, faute de temps : c'est alors un entraînement incomplet à la traduction qu'il faut incriminer, et, par ailleurs, même une bonne traduction, qui ne serait pas soutenue par un commentaire de niveau équivalent, ne peut aboutir qu'à une note globale moyenne. Pour les œuvres au programme, la traduction, nous l'avons dit, doit être aussi juste que possible, puisqu'elle a été travaillée préalablement dans l'année, et le commentaire, lui aussi tout sauf improvisé, tient la première place pour l'établissement de la note finale.

Face aux deux types de texte, au programme ou non, apparaissent deux écueils principaux, que nous caricaturons ici, par souci de clarté : d'une part, la paraphrase myope, linéaire, littérale et répétitive, qui consiste surtout à reprendre la traduction, en la glosant pas à pas ; d'autre part, le survol hors-sujet, généralisant, éloigné du texte, souvent fondé sur l'application de grilles de lectures figées, pour un auteur ou un genre, par exemple.

Et, puisqu'il s'agit à la fois d'intéresser vivement l'auditoire et de rendre justice à tout le texte, à ses beautés et à son sens, indissociables d'ailleurs, voici encore quelques conseils, que l'on complètera, comme pour la traduction, par les rapports des années précédentes :

- les observations doivent être organisées, construites, et suivre une progression, d'une introduction à une conclusion véritables.
- à la fois la langue, le style (y compris la prosodie) et le sens (historique, philosophique, anthropologique ...) doivent être étudiés, en relation constante.
- **une attention particulière doit être accordée au type de texte et à ses modalités d'énonciation** (qui parle ? à qui ? dans quel but ? et comment ?) : un dialogue de théâtre, ou même un dialogue philosophique, devrait entraîner des remarques sur la dramaturgie, les phénomènes de double énonciation, la gestualité ; un discours rhétorique, sur l'*actio*, la relation avec le public et l'adversaire, les procédés rhétoriques et leur valeur éthique ; un récit historique, sur l'écriture de l'histoire... Mais toujours avec des exemples précis issus du texte étudié.
- le vocabulaire critique doit être rigoureux et adéquat : par exemple, tragique, dramatique, et pathétique ne sont pas des termes synonymes ; l'auteur n'est pas nécessairement le locuteur ; l'humour et l'ironie peuvent répondre à des enjeux différents ; le qualificatif « poétique » est en général trop vague pour exprimer un réel jugement esthétique ... Certains clichés peuvent finir par agacer le jury : cette année, dans une grande partie des exposés étaient employés à plusieurs reprises les termes « topique » ou « convoquer », ou l'expression « le texte mime (telle ou telle situation) », sans nécessité réelle.
- **l'épreuve hors programme nécessite une préparation complète : les principaux auteurs et les plus grands textes de la littérature grecque, d'Homère à Lucien, par exemple, doivent être connus, ainsi que leur contexte.** Il s'agit ici de montrer une connaissance réelle de la culture grecque,

qu'en cas de succès au concours on sera amené à transmettre à un large public.

- l'épreuve sur programme n'autorise aucune « impasse », notamment pas pour les auteurs moins classiques, mais en fait pour tous : d'une part, on ne peut pas improviser l'explication d'un texte de Justin, par exemple, d'autre part, s'agissant d'auteurs plus connus comme Hésiode, Aristophane ou Isocrate, le jury ne se contentera pas de remarques scolaires, générales ou impressionnistes. Les chercheurs contemporains étudient ces œuvres encore et des candidat(e)s à l'agrégation doivent connaître assez bien l'état actuel de cette recherche.

- l'entretien avec le jury est aussi très important : il vise surtout à améliorer la note donnée à la prestation d'ensemble, et certains candidats ont su bien corriger leurs erreurs de traduction ou de commentaire, avec vivacité, alors que d'autres s'en tiennent fermement, et à tort, à ce qu'ils ont dit précédemment, bien que le jury les engage à le reconsidérer. La relation avec le public que constitue le jury est d'ailleurs très importante, tout au long de l'exposé : il s'agit de donner voix et force à un texte qui représente une culture encore vivante.

### **Pour finir, encore des encouragements**

Nous achèverons ce rapport rapide par des encouragements. Il n'y a guère d'aléatoire dans les résultats obtenus à cette épreuve, dont nous pensons vraiment qu'elle permet à certain(e)s candidat(e)s de « faire la différence ». Cette année, nous avons pu entendre de très bonnes explications, en improvisé sur l'*Agamemnon* d'Eschyle ou le *Contre Timarque* d'Eschine, ainsi que sur Justin ou Hésiode, par exemple. Il s'agissait de candidats à la fois cultivés, méthodiques, sérieux et de fait visiblement passionnés par leurs études. Ce seront certainement des enseignants tout aussi passionnés par leur nouveau métier.

## PROGRAMME 2010

### Auteurs grecs

Aristophane, *Les Nuées* (CUF)

Justin, *Apologie pour les chrétiens*, I et II, éd. Ch. Munier, Paris, éd. du Cerf (Sources Chrétiennes n° 507), 2006.

Homère, *Odyssée* (CUF) tome 1, chants III-IV.

Hérodote, *Histoires* (CUF) tome 2, livre II.

### Auteurs latins

Quinte-Curce, *Histoires* (CUF) tome II, livres VIII-X.

Sidoine Apollinaire, *Poèmes : Panégyriques* (CUF) tome I, Carmina I-VIII.

Plaute, *Comédies* (CUF) tome 6, *Rudens*.

Pétrone, *Le Satiricon* (CUF) c.I-XC.

### Auteurs français

Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, éd. M. Roques, Paris, 1952, Champion (CFMA).

Ronsard, *Discours des misères de ce temps*, in *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, t. XI, Paris, 1946, S.T.F.M.

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, Classiques Garnier.

Marivaux, *La Surprise de l'amour, La Seconde surprise de l'amour, Le Jeu de l'amour et du hasard*, Gallimard, collection Folio Théâtre.

Rimbaud, *Poésies, Une Saison en enfer*, Gallimard, collection Poésie.

S. Beckett, *En attendant Godot, Oh ! les beaux jours*, éditions de Minuit.

## INFORMATIONS PRATIQUES

Une brochure destinée **aux concours de recrutements des personnels enseignants** est éditée chaque année par le ministère de l'Éducation nationale.

Elle est disponible début septembre :

dans les rectorats d'académie ;

dans les instituts universitaires de formation des maîtres (IUFM) ;

dans les services communs d'information et d'orientation des universités (SCUIO) ;

à la Direction générale des Ressources humaines :

72, rue Regnault 75243 PARIS CEDEX 13

Cette brochure succincte rappelle les conditions requises pour vous inscrire au concours et donne des conseils pratiques :

- Où et comment vous inscrire ?
- Comment se préparer au concours ?
- Que se passe-t-il après la réussite aux épreuves ?
- La carrière, les rémunérations ...

## POUR EN SAVOIR PLUS

Vous pouvez consulter le Système d'information et d'aide aux concours SIAC sur internet

<http://www.education.gouv.fr/siac>

SIAC est un site dédié aux concours de recrutement des personnels enseignants, d'éducation et d'orientation (second degré) et de professeurs des écoles (premier degré).

Il regroupe les informations utiles pour répondre à vos questions :

- Les textes officiels publiés au BO (programmes annuels, notes de service...)
- Les postes offerts dès leur publication au journal officiel ;
- Des informations pratiques relatives à certains concours ;
- Un guide qui présente le déroulement des concours, les conditions d'inscription, les statistiques de la session précédente, la nature des épreuves, les nouveautés réglementaires ;
- Où vous préparer aux concours ?
- Comment vous procurer les rapports de jury ?
- Comment obtenir les photocopies de vos copies ?
- En cas de réussite au concours comment serez-vous affecté en qualité de stagiaire ;
- Un vagemestre pour répondre à vos questions.

SIAC vous permet également, pendant la période d'ouverture des serveurs, de procéder à votre inscription au concours de votre choix.