

Concours : AGRÉGATION EXTERNE

Section : LETTRES CLASSIQUES

Session 2019

Rapport de jury présenté par Marie-Laure LEPETIT

Présidente du jury

SOMMAIRE

Déroulement des épreuves	p. 3
Liste des ouvrages mis généralement à la disposition des candidats dans les salles de préparation	p. 4
Rapport de la Présidente	p. 5
Épreuves écrites d'admissibilité	p. 6
Thème latin	p. 6
Thème grec	p. 11
Version latine	p. 15
Version grecque	p. 23
Dissertation française	p. 32
Épreuves orales d'admission	p. 46
Leçon	p. 46
Explication d'un texte français postérieur à 1500	p. 52
Épreuve de grammaire	p. 56
Explication d'un texte français antérieur à 1500	p. 64
Explication d'un texte latin	p. 67
Explication d'un texte grec	p. 71
Programme de la session 2020	p. 75

DEROULEMENT DES EPREUVES

Épreuves écrites d'admissibilité

1. Thème latin
Durée : 4 heures ; coefficient 6.
2. Thème grec
Durée : 4 heures ; coefficient 6.
3. Version latine
Durée : 4 heures ; coefficient 6.
4. Version grecque
Durée : 4 heures ; coefficient 6.
5. Dissertation française sur un sujet se rapportant à un programme d'œuvres
Durée : 7 heures ; coefficient 16.

Épreuves orales d'admission

1. Leçon portant sur les œuvres inscrites au programme, suivie d'un entretien avec le jury :
Durée de la préparation : 6 heures
Durée de l'épreuve : 55 minutes (dont 40 mn, au maximum, pour l'exercice, et 15 mn d'entretien, au maximum).
Coefficient : 11.
2. Explication d'un texte de français moderne tiré des œuvres au programme (textes postérieurs à 1500), suivie d'un exposé de grammaire portant sur le texte et d'un entretien avec le jury :
Durée de la préparation : 2 heures 30
Durée de l'épreuve : 1 heure (dont 45 mn, au maximum, pour l'explication de texte et l'exposé de grammaire, et 15 mn, au maximum, pour l'entretien avec le jury).
Coefficient : 9.
3. Explication d'un texte d'ancien ou de moyen français tiré de l'œuvre (ou des œuvres) au programme (texte antérieur à 1500), suivie d'un entretien avec le jury :
Durée de la préparation : 2 heures.
Durée de l'épreuve : 50 minutes (dont 35 mn d'explication, au maximum, et 15 mn d'entretien, au maximum).
Coefficient : 5.
4. Explication d'un texte latin, suivie d'un entretien avec le jury :
Durée de la préparation : 2 heures.
Durée de l'épreuve : 50 minutes (dont 35 mn d'explication, au maximum, et 15 mn d'entretien, au maximum).
Coefficient : 8.
5. Explication d'un texte grec, suivie d'un entretien avec le jury :
Durée de la préparation : 2 heures.
Durée de l'épreuve : 50 minutes (dont 35 mn d'explication, au maximum, et 15 mn d'entretien, au maximum).
Coefficient : 8.

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

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

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

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

Atlas de la Rome antique.

Atlas du monde grec.

Bible de Jérusalem.

Dictionnaire Grec-Français d'A. Bailly.

Dictionnaire culturel de la Bible.

Dictionnaire de la Bible.

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

Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine.

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

Dictionnaire de l'Antiquité.

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

Dictionnaire de rhétorique de G. Molinié.

Dictionnaire des lettres françaises, 5 volumes.

Dictionnaire étymologique de la langue française.

Dictionnaire Latin-Français de F. Gaffiot.

Dictionnaire Grand Robert.

Dictionnaire historique de la langue française, 2 volumes.

Dictionnaire Petit Robert 1 (noms communs).

Dictionnaire Petit Robert 2 (noms propres).

Éléments de métrique française de J. Mazaleyrat.

Gradus. Les procédés littéraires.

Guide grec antique.

Guide romain antique.

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

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

Histoire générale de l'Empire romain, 3 volumes.

Histoire grecque de Cl. Orrieux et P. Schmitt.

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

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

Naissance de la chrétienté.

Précis de littérature grecque de J. de Romilly.

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

Rome et la conquête du monde méditerranéen, 2 volumes.

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

Septuaginta, id est Vetus Testamentum graecum.

RAPPORT DE LA PRÉSIDENTE

en collaboration avec Bruno Bureau, Vice-Président

Comme pour la session 2018, le nombre des postes était, cette année, de 71. Il était de 87 en 2017 et 2016, 85 en 2015, de 75 en 2014 et 2013, de 60 en 2012, de 50 en 2011, de 46 en 2010, de 40 en 2009, 2008, 2007 et 2006, de 60 en 2005, de 53 en 2004 et de 62 en 2003.

Une nouvelle diminution notable du nombre des inscrits (287 inscrits contre 309 en 2018, 376 en 2017 et 381 en 2016) implique un nombre encore bien plus faible de candidats présents à toutes les épreuves : 151 candidats ont composé contre 169 en 2018, 221 en 2017, 230 en 2016 et 240 en 2015.

101 candidats ont été déclarés admissibles contre 119 lors de la session précédente et 161 en 2017. 95 candidats ont passé l'ensemble des épreuves orales contre 111 en 2018.

La barre d'admission a été fixée à 8,08/20 contre 8, 37/20 en 2018 et 7, 28/20 en 2017 ; elle se trouvait à 8, 03 en 2016, à 8, 34 en 2015, à 8, 36 en 2014 et 8, 27 en 2013.

54 postes ont été pourvus contre 53 l'an passé.

Parmi les admissibles, on compte 2 titulaires d'un doctorat, 83 titulaires d'un master et 4 d'un grade de master, et 10 enseignants titulaires. 52 admissibles sont des étudiants hors ESPE et 25 admissibles sont certifiés. 14 étudiants des ENS étaient inscrits, 13 ont été admissibles.

Parmi les admis, 12 sont étudiants d'une ENS, 7 sont certifiés, 1 des titulaires du doctorat a été admis, et 51 titulaires du master ou du grade de master. Parmi les étudiants hors ESPE, 31 ont été admis.

Les candidats reçus sont tous de grande valeur voire de très grande valeur, avec une très belle tête de concours qui n'est pas uniquement constituée de normaliens. Nous tenons, par ailleurs, à souligner que, pour cette session 2019, cette tête de concours est particulièrement excellente et nombreuse –ce que nous avons remarqué à l'écrit et qui s'est vu confirmé à l'oral : 43 candidats admis ont au-dessus de 9/20 ; le 38^{ème} admis à 9,99 ; à l'écrit, le 41^{ème} admissible avait obtenu 10 et 53 admissibles avaient au-dessus de 9/20.

Les notes s'étagent de 0,5 à 20. Comme les années précédentes, le jury n'a pas hésité à attribuer les notes de 19 et de 20, considérant que le niveau atteint par la copie ou par l'exercice oral était digne des plus grands éloges.

Cette année encore l'oral a été très « ouvert » : un certain nombre de candidats mal classés à l'issue de l'écrit ont été reçus dans un bon rang. Néanmoins, on déplore toujours le fait que de trop nombreux candidats se présentent à l'oral sans avoir travaillé les textes au programme.

L'agrégation est un concours de recrutement de futurs enseignants : il a certes pour fonction d'évaluer des connaissances, mais il permet également de mesurer les capacités des candidats à faire acquérir des compétences et transmettre des savoirs. Les membres du jury y sont extrêmement sensibles et intègrent cette dimension dans leur évaluation.

Enfin, on rappellera ce qui semble une évidence : clarté de la pensée, correction de l'expression, capacité à intéresser son auditoire et à montrer du goût pour les textes littéraires expliqués sont essentielles.

Les rapports présentés dans les pages qui suivent sont avant tout des « guides » pour aider les futurs candidats à acquérir ou confirmer une méthode. Les conseils scientifiques comme pédagogiques qu'ils contiennent sont précieux : il convient de les lire et relire régulièrement tout au long de l'année.

Nous souhaitons aux futurs candidats une intense, dense et plaisante préparation !

ÉPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ

RAPPORT SUR LE THEME LATIN

établi par Antoine Foucher

avec le concours de Jean-Michel Mondoloni

Qu'est-ce que l'épreuve de thème latin à l'agrégation de lettres classiques ? La question pourrait paraître saugrenue si un nombre toujours plus important de candidats n'en méconnaissait les usages fondamentaux. Rappelons donc que le texte choisi par le jury, d'environ 300 mots, peut appartenir à tous les siècles et à tous les genres de la littérature française et qu'il se range habituellement dans l'une des deux catégories suivantes : le thème littéraire, qui consiste à traduire en latin des structures linguistiques et des idées qui ne sont pas nécessairement familières aux auteurs anciens, ou le thème grammatical, qui n'a d'autre but que de faire mettre en œuvre les règles générales et particulières de la syntaxe latine sans proposer par ailleurs des difficultés de lexique. L'extrait du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* parmi les hommes de Jean-Jacques Rousseau se rangeait incontestablement dans la seconde catégorie et permettait ainsi de vérifier, dès les premiers mots du texte, les réflexes linguistiques des candidats.

Force est de constater que c'est là précisément que le bât blesse. Cette année, le jury a malheureusement pu remarquer, dans un nombre important de copies, une accumulation de fautes graves et grossières (par exemple, l'incapacité à conjuguer correctement des verbes tels que *trado* ou *facio*) qui rendait vaine par avance toute tentative de traduction. Par conséquent, de la morphologie avant toute chose, c'est le mot d'ordre que nous souhaitons ici marteler : sans la maîtrise parfaite de la morphologie latine (plus simple que la morphologie grecque), c'est folie, comme aurait dit Lucrèce, que de vouloir réussir l'épreuve du thème latin. Mais pour réussir, il faut aussi maîtriser les points les plus complexes de la syntaxe latine, sur lesquels tout jury attend les candidats et qui ne sont pas si nombreux : syntaxe du réfléchi, expression des possibles dans la proposition infinitive et dans les propositions au subjonctif, concordance des temps, attraction modale. Pour réussir, il faut également s'entraîner : non seulement en faisant des thèmes, si possible en temps limité, toute l'année de préparation au moins, mais aussi en lisant Cicéron ou César. Gageons que le programme de l'année prochaine, avec César dans la liste des auteurs au programme, constituera une aide précieuse. Cette année toutefois, il semble qu'une telle préparation n'ait pas atteint ses objectifs : le jury a constaté encore trop de thèmes inachevés (10% de l'ensemble environ), des tentatives presque systématiques de simplifier le texte ou de contourner ce qui pouvait apparaître comme une difficulté, enfin, et c'est un indice très révélateur, un ordre des mots fort peu latin.

Bref, la « cuvée » 2019, qui dépasse de peu 7,3 de moyenne, a laissé, à quelques exceptions près, l'impression que l'exercice n'était pleinement maîtrisé que par une toute petite partie des candidats. Deux statistiques confirmeront aisément ce jugement : seules 2 copies (sur 152) sont exemptes de barbarismes ou de semi-barbarismes ; la traduction de « Je n'aurais pas voulu » au tout début du texte a entraîné une faute grave dans 112 copies. Il ne s'agit toutefois pas d'accabler les candidats : les heures de thème latin ont été fortement réduites dans les cursus universitaires de lettres classiques ou ont même parfois disparu, les collègues certifiés n'ont pas toujours accès à une préparation de qualité. Cependant il a paru important au jury de rappeler de futurs agrégés, qui auront eux aussi à enseigner cette grammaire normative, à leurs obligations et de répéter que le jury sera intraitable sur ce qu'il considère comme fondamental.

Passons maintenant à un examen détaillé du texte, phrase par phrase. Les principaux points de grammaire sur lesquels les candidats doivent faire porter leur attention seront explicitement mentionnés avec, entre parenthèses et en gras, les références des ouvrages qu'ils pourront consulter¹.

Je n'aurais pas voulu habiter une République de nouvelle institution, quelques bonnes lois qu'elle pût avoir, de peur que le gouvernement, autrement constitué peut-être qu'il ne faudrait pour le moment, ne convenant pas aux nouveaux citoyens, ou les citoyens au nouveau Gouvernement, l'Etat ne fût sujet à être ébranlé et détruit presque dès sa naissance.

Sedem in re publica nuper instituta noluissem collocare, quamvis bonis legibus regi posset, ne quod rei publicae administratio aliter fortasse constituta esset atque ad hoc tempus oporteret nec haec uel nouis ciuibus uel ciues nouae rei publicae administrationi conducerent, idcirco res publica ipsa ab origine paene perturbari ac deleri posset.

Une première erreur, nous l'avons déjà souligné, était d'oublier qu'en latin ne pas vouloir se dit *nolo*. Il fallait ensuite conjuguer correctement ce verbe, ici au plus-que-parfait du subjonctif puisqu'il s'agit d'un irréel du passé, ce que confirme la fin du texte. On ne pouvait donc voir dans cette forme un subjonctif d'affirmation atténuée. La construction transitive du verbe *habitare* n'est pas usuelle (Meissner 231), il valait donc mieux trouver un autre tour. Plus délicate était la traduction de la suite : on ne pouvait recourir en latin à une relative indéfinie sous peine d'introduire, si l'on traduisait à la lettre, une rupture de construction. Il fallait par conséquent penser à la conjonction *quamvis*, à l'exclusion de toutes les autres, suivie naturellement du subjonctif, tout en évitant d'utiliser *habere*, là encore trop littéral, pour traduire « avoir ». La subordonnée finale pouvait être simplement introduite par *ne*, si bien qu'il fallait évidemment maintenir le subjonctif et l'imparfait de ce mode dans cet ensemble en raison de l'attraction exercée par l'irréel du segment recteur. En ce qui concerne la traduction de « peut-être », *fortasse* était à choisir plutôt que *forsitan*, le premier étant davantage utilisé par les prosateurs tels que Cicéron ou César (LHS 335) ; de même il fallait, après *aliter*, employer *ac* ou *atque* plutôt que *quam* qui est surtout associé aux emplois négatifs de l'adverbe et aux premiers écrits de Cicéron (LHS 595). La suite de cette finale appelait une attention toute particulière aux négations, dont l'utilisation a été la source de nombreuses erreurs (sur ce point, Méary 13-14). Ainsi ne pouvait-on pas associer de négation au tour *siue...siue* pour traduire « ne convenant pas... ». Il fallait, en tout cas, veiller à la cohérence de l'ensemble.

Pour ce qui est du vocabulaire, rappelons que des termes tels qu'*administratio* demandent à être précisés par un génitif adnominal, qu'il fallait être sensible aux variations ou aux symétries du texte français, qu'enfin il ne fallait rien omettre (« ne fût sujet » fut ainsi fréquemment oublié dans la traduction).

Car il en est de la liberté comme de ces aliments solides et succulents, ou de ces vins généreux, propres à nourrir et fortifier les tempéraments robustes qui en ont l'habitude, mais qui accablent, ruinent et enivrent les faibles et délicats qui n'y sont point faits.

Nam eadem per libertatem agi solent ac per hunc cibum firmum eximiumque gustatu aut haec generosa uina quae ut eorum corporum robustorum quae eis uti solent ad naturam alendam firmandamque idonea sunt, ita opprimunt, perdunt ebriaque faciunt ea mollissima ac tenuissima quae eis non assuefacta sunt.

Beaucoup de traductions ont été admises pour peu que la structure comparative fût correctement construite. De même une grande latitude a été laissée aux candidats dans la traduction des adjectifs qualificatifs, à condition toutefois que fussent évitées les périphrases trop longues auxquelles les candidats ont parfois recouru pour ne pas employer un adjectif que le Gaffiot donnait comme non classique ou

¹ A. Ernout-F. Thomas, *Syntaxe latine*, Paris, Klincksieck, 1972 ; M. Leumann-J. B. Hofmann-A. Szantyr, *Lateinische Grammatik. Zweiter Band, Syntax und Stilistik*, Munich, Beck, 1965 ; J. Méary, *40 thèmes latins*, Paris, Belin, 1983 (les pages 9 à 45 de cet ouvrage fournissent de très utiles synthèses sur les principaux points difficiles de la syntaxe du thème latin) ; C. Meissner, *Phraséologie latine*, Paris, Klincksieck, 1885.



poétique. Précisément, le jury invite les candidats à faire un usage intelligent du dictionnaire : ainsi, pour traduire « généreux », même si le dictionnaire donnait une attestation de *generosus* dans les *Satires* d'Horace, c'était cet adjectif qu'il fallait préférer à n'importe quelle périphrase. Là encore, il fallait être sensible aux variations du texte français, et, ce faisant, faire attention aux constructions des différents verbes signifiant en latin « avoir l'habitude de ». Des éléments de syntaxe se sont révélés peu maîtrisés : l'emploi de l'adjectif verbal, obligatoire dans une construction prépositionnelle (Méary 17-18) ainsi que l'emploi du relatif à différents cas, qui implique le recours à l'anaphorique (ET 334), sans oublier des traductions automatiques telles que *ebrium facere* pour « enivrer » qui ont trop souvent négligé les règles d'accord.

Les peuples une fois accoutumés à des maîtres ne sont plus en état de s'en passer.

Gentes igitur postquam in dominorum consuetudinem inductae sunt, ab eis abstinere non iam possunt.

Même s'il n'y a pas de mot de liaison dans le texte français, la règle en thème latin est qu'il doit toujours y en avoir un, qu'il fallait donc ajouter. « Peuples » ne pouvait se traduire ici que par *gentes* ou *nationes*. Le participe « accoutumés » avait son exact correspondant en latin ; on pouvait aussi penser à la conjonction *postquam* pour introduire une subordonnée temporelle ; en revanche le *cum historicum* devait être écarté, précisément en raison de la valeur temporelle, seule présente ici. Il fallait enfin veiller à ne rien omettre : l'oubli de « en » a été fréquent.

S'ils tentent de secouer le joug, ils s'éloignent d'autant plus de la liberté que, prenant pour elle une licence effrénée qui lui est opposée, leurs révolutions les livrent presque toujours à des séducteurs qui ne font qu'aggraver leurs chaînes.

Sin autem a se eorum iugum deicere temptant, de libertate eo longius decedunt quod, dum ei modo effrenato ac contrario student, re publica commotata, semper fere fallacibus oratoribus subiciuntur qui tantum uincula eorum grauiora faciunt.

L'absence de liaison, une nouvelle fois, pouvait se rendre facilement ici par *sin autem*. L'expression « secouer le joug » ne posait pas de problème particulier ; signalons toutefois que ceux qui ont choisi pour la traduire *iugum deicere* doivent se rappeler que **deicere* est un semi-barbarisme. La tournure « d'autant plus que », sans comparatif dans le second membre, a semblé mal connue (Méary, 44-45) : *eo...quod* suivi de l'indicatif s'imposait ici. Le jury a été surpris de trouver dans la suite, de manière répétée, un contresens sur le texte de Rousseau : prenant pour elle une liberté effrénée ne signifie évidemment pas « la prenant pour une licence effrénée ». On devait garder bien sûr l'image portée par l'adjectif, d'autant plus facilement que le latin offrait un exact correspondant. Le jury a également constaté dans cette même phrase un nombre important d'erreurs liées à la traduction du réfléchi et du non réfléchi (sur ces deux points, on ne peut que renvoyer à la présentation synthétique de Méary 27-28). Il fallait faire attention à la construction des différents éléments de la subordonnée introduite par *quod* : si l'on choisissait un participe pour traduire « prenant », il fallait nécessairement l'accorder avec le pronom personnel « les » ou son équivalent latin. Il était possible, de façon à suivre l'ordre des syntagmes, ce qui est un bon principe de traduction, en thème comme en version, d'utiliser *dum* suivi de l'indicatif présent ou *cum* suivi également de l'indicatif présent. A *corruptor*, mot rare, bien que cicéronien, nous avons préféré *fallaces oratores*. Deux points pour terminer le commentaire de ce passage : il ne fallait pas oublier de traduire la locution restrictive « ne...que » ; il était commode de traduire « aggraver » par le comparatif ici associé à un verbe du type *facio* ou *reddo*.

Le peuple romain lui-même, ce modèle de tous les peuples libres, ne fut point en état de se gouverner en sortant de l'oppression des Tarquins.



Ipsa autem gens Romana, dico illud omnium liberarum gentium exemplum, cum a Tarquiniorum dominatione discessit, tum se regere nequii.

Cette phrase ne présentait pas de grosses difficultés. La principale était la traduction du gérondif français. Il était exclu de recourir au gérondif latin comme à *dum* suivi de l'indicatif présent. La seule solution était une subordonnée temporelle. Plutôt qu'une forme passive pour traduire « se gouverner », une forme active avec le réfléchi comme complément correspondait davantage au sens du texte.

Avili par l'esclavage et les travaux ignominieux qu'ils lui avaient imposés, ce n'était d'abord qu'une stupide populace qu'il fallut ménager et gouverner avec la plus grande sagesse, afin que, s'accoutumant peu à peu à respirer l'air salubre de la liberté, ces âmes énervées, ou plutôt abruties sous la tyrannie, acquissent par degrés cette sévérité des mœurs et cette fierté de courage qui en firent enfin le plus respectable de tous les peuples.

Seruitute enim deformata ac foedis laboribus quos isti ei imposuerant, nihil aliud primum fuit nisi imbecilla turba quae sapientissime et commodissime regenda fuit ut, quasi salubrem libertatis spiritum paulatim captare consuescentes, isti animi eneruati uel potius regum dominatione obtusi, hanc morum seueritatem atque hanc cum fortitudine magnanimitatem sensim susciperent quibus tandem omnibus e gentibus honestissimi euaderent.

Cette longue phrase a été en revanche l'occasion de multiples erreurs. La première a porté sur la traduction du mot « esclavage », pourtant fort courant. Seuls *seruitium* et surtout *seruitus* sont classiques ; *seruitudo*, auquel ont recouru de nombreux candidats, ne l'est pas du tout. Rappelons que le datif de l'anaphorique (« lui avaient imposés »), aux trois genres, est *ei* et rien d'autre. Le recours à *parcere* pour traduire « ménager » amenait une double difficulté : d'une part l'impossibilité de recourir à une construction personnelle de l'adjectif verbal pour ce verbe construit avec le datif et de l'autre, la nécessité de reprendre le relatif sous la forme de l'anaphorique à un autre cas (l'accusatif ici) pour la construction du second verbe. La métaphore était à signaler, comme il est d'usage, par l'emploi de *quasi*. La traduction du participe présent « s'accoutumant » ne posait pas de problème particulier ; en revanche plus délicate était la traduction de l'expression « fierté de courage » : le recours à un tour prépositionnel avec *cum* (éventuellement avec *ex*) nous a semblé la meilleure solution. L'imparfait et le parfait ont été admis pour ce qui avait trait à la description du peuple romain et de son histoire. De nombreux petits mots (« cette », « en », « enfin » (*tandem* évidemment et non *denique*), « tous ») ont été souvent oubliés. L'attraction modale dans la relative était attendue puisqu'elle dépend de la finale, laquelle représente bien une intention (Méary 29) ; le subjonctif peut trouver aussi une justification dans la valeur consécutive de la relative (l'indicatif a cependant été admis, la réalité de la conséquence étant affirmée). En revanche une autre attraction était à éviter, celle que pratique le français avec le complément du superlatif (Méary 12). Le superlatif devait donc prendre le genre du sujet de la proposition.

J'aurais donc cherché, pour ma patrie, une heureuse et tranquille République, dont l'ancienneté se perdit en quelque sorte dans la nuit des temps.

Beatam ergo et tranquillam rem publicam patriae meae conquisiuissem, quae ab ultima antiquitate quodam modo repeteretur.

La dernière phrase ne posait a priori aucun gros problème. Pourtant le jury a vu apparaître, de manière récurrente, plusieurs erreurs : la première, étonnante à ce niveau, concerne la traduction de « pour », trop souvent devenu *pro* sous la plume des candidats. Une telle traduction constituait à l'évidence un contresens ; seul le datif était ici envisageable. La deuxième erreur porte sur l'expression « en quelque sorte » : trop de candidats se sont précipités sur la tournure latine ut *ita dicam* sans voir qu'elle posait un gros problème de concordance puisqu'on ne pouvait faire coexister ce subjonctif présent et le subjonctif

imparfait requis dans la relative. Il fallait par conséquent penser à une tournure comme *quodam modo*. Enfin c'est la traduction de la relative dans son ensemble qui a été l'occasion de très nombreuses erreurs (l'urgence de la fin de l'épreuve n'est sûrement pas étrangère à ce phénomène), notamment parce que les traductions ont été trop littérales et de ce fait fort peu latines. Que dire en effet d'une traduction comme celle-ci **cuius antiquitas, ut ita dicam, in nocte temporum se perderet* ? L'emploi du verbe *repeto*, parfaitement classique et usuel, au passif, permettait de se tirer facilement d'affaire.

Nous redonnerons pour finir quelques conseils de présentation, jamais inutiles : les copies doivent être présentées proprement, l'écriture doit y être lisible, avec une attention toute particulière à la fin des mots (le jury a pu lire une copie où le *o* ne se distinguait pas du *a* !). Il faut veiller aussi, puisque ce sont des copies scannées qui sont mises à la disposition des correcteurs, à ne pas trop se rapprocher du bord de la copie sous peine de voir son mot coupé ; il faut veiller à sauter des lignes. Tout cela signifie qu'il faut se ménager suffisamment de temps en fin d'épreuve pour recopier sereinement son brouillon.

Pour conclure ce rapport, le jury admettra que le thème soumis cette année à la sagacité des candidats a pu paraître difficile à une majorité d'entre eux, mais il redira fermement que ce thème était tout à fait faisable, comme l'ont montré un certain nombre de copies, pour peu que fussent maîtrisées les règles usuelles de la morphologie et de la syntaxe latines. Nous redirons aussi que le texte de Rousseau ne contenait aucun piège et que le jury a été d'autant plus étonné de ce que candidats à l'agrégation de lettres classiques puissent se tromper sur le sens de l'adjectif « énervées ». L'exercice de thème latin est un tout : attention au texte français, correction et précision de la traduction latine, et peut-être aussi, assurément pour les meilleurs candidats, recherche de l'euphonie et sens du rythme.

Les résultats de la session 2019 doivent donc inviter les futurs candidats à s'investir pleinement dans la préparation de l'épreuve de thème latin, en réalisant un travail approfondi et régulier de révision (parfois d'apprentissage...) des structures de la langue latine. Ce sont là les seules conditions du succès.

RAPPORT SUR LE THEME GREC

établi par Hélène Frangoulis

avec le concours de Nicolas Lévi

Une bonne connaissance de la grammaire grecque, une maîtrise parfaite de la langue française, telles sont les deux qualités indispensables que doit posséder un candidat à l'agrégation de Lettres classiques afin de réussir l'épreuve de thème grec. Le texte proposé cette année, un extrait des *Caractères* de La Bruyère, ne dérogeait pas à la règle, et les candidats devaient être capables de comprendre toutes les nuances de la langue française du XVII^e siècle pour en donner l'équivalent dans la prose attique des V^e-IV^e s. av. J.-C.

Or, même si les meilleurs candidats ont témoigné dans leur copie d'une fine compréhension de la langue de La Bruyère, ainsi que d'une connaissance précise de la morphologie et de la syntaxe grecques, d'autres ont accumulé barbarismes, solécismes et contresens. De plus, comme l'année dernière, le jury a déploré la présence d'un grand nombre de copies inachevées.

Une révision systématique de la grammaire grecque est donc indispensable pendant l'année de préparation au concours. Pour cela, les candidats disposent de grammaires (Ragon-Dain, Allard et Feuillâtre, Bertrand), la meilleure grammaire étant pour chacun celle dont il a l'habitude, de syntaxes (Bizos, Humbert) et d'ouvrages plus particulièrement consacrés à l'étude du thème grec (Bizos, Lebeau).

Les candidats doivent aussi s'exercer en faisant le plus grand nombre possible de thèmes grecs dans l'année, afin d'acquérir une certaine familiarité dans le maniement de la langue. Ils ne doivent pas non plus oublier de travailler en temps limité, ce qui leur permettra ensuite de ne pas manquer de temps le jour du concours.

Venons-en à quelques conseils élémentaires de présentation et de graphie :

La présentation matérielle des copies laisse trop souvent à désirer. Rappelons qu'il faut sauter une à deux lignes entre chaque ligne de grec et que la graphie des lettres doit être soignée. La correction d'un thème grec ne doit pas devenir pour le jury un exercice de paléographie.

De plus, l'équivalent du point-virgule français est le point en haut. Le signe grec « ; » correspond, lui, à un point d'interrogation. Devrait-il être nécessaire de rappeler ces évidences dans un rapport d'agrégation ?

Voyons maintenant les fautes de grammaire les plus fréquentes :

Morphologie :

- certains candidats utilisent systématiquement un esprit doux au lieu d'un esprit rude pour le nominatif singulier (masculin ou féminin) des articles. Les formes correctes sont évidemment ὁ et ἡ.
- d'autres mettent des accents graves au milieu des mots ou oublient de changer l'accent aigu en accent grave chaque fois que cela s'avère nécessaire (à la fin d'un mot suivi d'un autre mot accentué).
- de nombreuses fautes ont été commises sur la conjugaison des verbes contractes. La 3^e personne du singulier du verbe ζῶ n'est ni *ζῶ ni *ζῆι ni *ζωῆ ; celle du verbe βιῶ n'est pas *βιεῖ ; celle du verbe χρώμαι n'est ni *χρεῖται ni *χρώται ni *χράωται.
- les déclinaisons ne sont pas en reste et le jury a eu la surprise de lire des formes aussi monstrueuses que *πάντης, *πάντους, *πάντα, *πάντοις, *οὐδένω, *οὐδενόν ou *τινοῖς.
- il ne faut pas confondre le grec et le latin. La forme *ομνία n'existe pas en grec !

Syntaxe

- en thème grec, toute asyndète constitue un solécisme, et les particules μέν ou γέ ne peuvent en aucun cas coordonner une phrase avec la phrase qui précède. Quant à la particule γάρ, elle est

obligatoirement postposée. Pour réviser la liste des principales particules connectives prépositives ou postpositives, les candidats peuvent se référer au manuel de thème d'Anne Lebeau (p. 44-45).

- trop de candidats oublient la particule ἄν dans l'expression du potentiel (ἄν + optatif dans la proposition principale) ou dans celle de l'éventuel (ἄν et le subjonctif dans les subordinées temporelles, relatives ou hypothétiques).

- les erreurs ont été nombreuses dans l'emploi du réfléchi et dans l'expression de la possession (pour un point sur la question, voir Lebeau, p. 50).

Passons au détail du texte. Pour chaque phrase, nous proposerons un corrigé :

Gnathon.

Τίς Γνάθων ἐστίν.

Le jury a accepté la traduction du titre par une interrogative indirecte ou par περί + génitif. Une traduction par un simple nominatif était également possible (comme dans les fables d'Ésope), mais dans ce cas, il ne fallait pas employer d'article.

Gnathon ne vit que pour soi, et tous les hommes ensemble sont à son égard comme s'ils n'étaient point :

Ὁ Γνάθων οὐδενὸς ἄλλου ἔνεκα βίον διάγει ἢ ἑαυτοῦ ἅτε ἅπαντας τοὺς ἀνθρώπους περὶ οὐδενὸς ποιοῦμενος

Le verbe *vivre* pouvait être traduit par βίον διάγω, ζῶ ou βιῶ (à condition de conjuguer correctement ces verbes !).

L'expression *sont à son égard comme s'ils n'étaient point* pouvait être rendue par la périphrase περὶ οὐδενὸς ποιεῖσθαι ou par une comparative conditionnelle introduite par ὡσπερ ἂν εἶ ou ὡς ἂν εἶ (+ irréel du présent) ou encore ὡσπερ ou ὡς suivis d'un participe (avec la négation μή dans les deux cas).

non content de remplir à une table la première place, il occupe lui seul celle de deux autres ;

οὐ γὰρ μόνον τὴν τιμιωτέραν ἔδραν ἔχει ἐν συμποσίῳ ἀλλὰ καὶ τὰς δυοῖν ἄλλοι μόνος κατέχει

Dans cette phrase, il fallait éviter de traduire littéralement *la première place* ou *non content de* (des verbes comme χαίρω, ἡδομαι, χαρίζομαι ne convenaient pas). L'expression *celle de* ne pouvait en aucun cas être rendue en grec par l'emploi du pronom αὐτός ou par un démonstratif.

il oublie que le repas est pour lui et pour toute la compagnie, il se rend maître du plat, et fait son propre de chaque service ;

παριεῖς δὲ τὸ ἑαυτῷ μὲν, ἅπασι δὲ τοῖς δεῖπνοῦσιν εἶναι τὸ δεῖπνον, τῆς τροφῆς κρατεῖ καὶ πᾶσαν τράπεζαν ἑαυτῷ λαμβάνει

Pour *il oublie*, le jury a accepté les verbes παρήμι ou παραλείπω (+ infinitif substantivé) ou des formulations comme οὐκ ἐννοεῖ ὅτι.

Toute la compagnie signifie *tous les convives*. Toute traduction par κοινωνία, ὀμιλία était donc à proscrire. En revanche, le jury a accepté le datif de οἱ παρόντες.

Fait son propre était bien sûr à comprendre au sens figuré.

il ne s'attache à aucun des mets, qu'il n'ait achevé d'essayer de tous, il voudrait pouvoir les savourer tous, tout à la fois :

τῶν δὲ τροφῶν ἐπ'οὐδεμιᾷ μένει πρὶν ἂν πασῶν πεπειραμένος ἦ, ἐπειδὴ πασῶν ἅμα γεύσασθαι ἂν βούλοιο

qu' pouvait se traduire par πρὶν + éventuel (subjonctif accompagné de ἂν), par ἕαν + subjonctif ou par un participe apposé.

achevé : la meilleure façon de rendre l'idée d'achèvement était l'emploi du parfait.

il voudrait : potentiel (ἄν + optatif).

il ne se sert à table que de ses mains, il manie les viandes, les remanie, démembré, déchire, et en use de manière qu'il faut que les conviés, s'ils veulent manger, mangent ses restes ;

μόναις οὖν ταῖς χερσὶ ἐν συμποσίοις χρώμενος, τὰ μὲν χρέα χειρίζει, αὐτὰ δὲ πάλιν χειρίζει, σπαράττει δὲ, κατασχίζεται δὲ, αὐτοῖς δὲ οὕτω χρῆται ὥστε δεῖ τοὺς κεκλημένους τὰ αὐτῷ λειψιμμένα φαγεῖν ἕαν φαγεῖν βούλωνται

remanie : le verbe est employé au sens propre (ne pas traduire par *il transforme*).

s'ils veulent manger : à rendre par une hypothétique à l'éventuel (subjonctif avec ἂν) ou un participe apposé à valeur hypothétique.



ses restes : les candidats devaient éviter toute formulation laissant peser des soupçons de cannibalisme sur les invités du repas (le mot λείψανα, souvent trouvé dans les copies, signifie classiquement les restes d'un mort)...

il ne leur épargne aucune de ces malpropretés dégoûtantes, capables d'ôter l'appétit aux plus affamés ;
οὐδεμιᾶς γοῦν παρ' αὐτοῖς φεῖδεται τούτων τῶν ἀγοραίων καὶ αἰσχρῶν πράξεων αἱ τοὺς μάλιστα πεινῶντας τὴν τῆς τροφῆς ὄρεξιν ἀφαιρήσονται
ces : ne pas oublier l'article, obligatoire après un adjectif démonstratif.
capables de pouvait se traduire par une formulation comprenant οἷος + infinitif ou par une relative au futur. Le jury a aussi accepté l'emploi d'une relative avec un optatif potentiel.
appétit : en prose classique, ὄρεξις ne suffit pas pour rendre *appétit*. Le terme signifiant *désir*, il fallait préciser *désir de nourriture*.

le jus et les sauces lui dégouttent du menton et de la barbe ;
τὸ μὲν γὰρ γένειον καὶ ὁ πώγων αὐτοῦ τοῦ ζυμοῦ καὶ τῶν ἐμβαμμάτων στάζει
dégouttent : le verbe στάζω se construit avec le nominatif de la partie inondée et le génitif du liquide. Avec des noms de choses, quand les deux sujets sont de genres différents, l'accord du verbe se fait au singulier (cf. Lebeau, p. 57).

s'il enlève un ragoût de dessus un plat, il le répand en chemin dans un autre plat et sur la nappe, on le suit à la trace ;
ἐὰν δὲ ἐκ λοπάδος τινὸς περικόμματα ἀφαιρῆ, εἰς ἄλλην λοπάδα καὶ εἰς τὸ στρῶμα ἐν τῷ μεταξύ αὐτὰ διασπείρει ὥστε αὐτὸν ἰχνεύειν ἔξεστιν
s'il enlève : hypothétique à l'éventuel (ἄν + subjonctif).
on le suit à la trace : le verbe ἰχνεύω est bien attesté au sens figuré.

il mange haut et avec grand bruit ; il roule les yeux en mangeant, la table est pour lui un râtelier ; il écure ses dents ; et il continue à manger. [...]
μεγάλα δὲ θορυβεῖ ἐσθίων ἔσθίων δὲ τῷ ὀφθαλμῷ διαστρέφει καὶ ἡ τράπεζα αὐτῷ ἐστὶ φάτνη τούτους δὲ ἑαυτοῦ ὀδόντας καθαίρει καὶ οὐ παύεται ἐσθίων. [...]
haut et avec grand bruit : il ne fallait évidemment pas traduire *haut* littéralement (Gnathon n'est pas placé en hauteur). L'expression ne signifiait pas non plus que Gnathon mangeait beaucoup (éviter donc de traduire par πολύ ou πολλά).
il écure ses dents : il était possible de ne pas exprimer le possessif ; dans le cas contraire, il fallait employer le génitif du pronom réfléchi (enclavé).
il continue à manger : les verbes comme διατελῶ et οὐ παύομαι se construisent avec le participe. L'utilisation de l'infinitif est un solécisme.

Il tourne tout à son usage ; ses valets, ceux d'autrui, courent dans le même temps pour son service ;
Πᾶσι δὲ χρῆται ὥστε οἱ μὲν ὑπηρεταὶ αὐτοῦ, οἱ δὲ τῶν ἄλλων ἅμα τρέχουσι αὐτὸν θεραπεύουσιν
il tourne ne doit pas être traduit littéralement (des verbes comme τρέπω, μετατρέπω... constituent des contresens). L'expression signifie que Gnathon utilise tout (et tous) pour son usage personnel.
ceux (d'autrui) : l'emploi d'un démonstratif est incorrect ici.
pour son service : éviter l'emploi du verbe στρατεύω (le service n'a ici rien de militaire). L'expression pouvait être rendue par une finale, un participe futur (sans ὡς après un verbe de mouvement) ou une préposition suivie d'un infinitif substantivé.

tout ce qu'il trouve sous sa main lui est propre, hardes, équipages :
πάντα δὲ τὰ πρόχειρα σφετερίζει καὶ ἐσθήτας καὶ ζεύγη
tout ce qu'il trouve sous sa main : le jury a aussi accepté des traductions par πάντα τὰ ὑπὸ χεῖρα. En revanche, τὰ εἰς χεῖρας est un contresens (car l'expression implique l'idée d'en venir aux mains).
propre : toute formulation impliquant l'idée de propriété est bien sûr un contresens.
équipages : le jury a accepté plusieurs sens : *habits* (à condition que le mot employé ne soit pas le même que pour *hardes*) ; *appareil, suite* ; *attelage*. Il fallait en revanche éviter de traduire par ναῦται !

il embarrasse tout le monde, ne se contraint pour personne, ne plaint personne, ne connaît de maux que les siens, que sa réplétion et sa bile, ne pleure point la mort des autres, n'appréhende que la sienne, qu'il rachèterait volontiers de l'extinction du genre humain.

πᾶσι μὲν οὖν ἐνοχλεῖ, ἑαυτὸν δὲ κατέχει πρὸ οὐδενὸς οὐδὲ οἰκίρει οὐδένα οὐδὲ οὐδὲν ἄλλο κακὸν περὶ πολλοῦ ποιεῖται ἢ τὰ ἑαυτοῦ, οἷα δὴ πολυαιμίαν καὶ χολήν, οὐδὲ τὸν τῶν ἄλλων θάνατον οἰσύνεται ἀλλὰ τὸν ἑαυτοῦ μόνον φοβεῖται, ὃν ἡδέως ἄν ἐκπρίατο τῆ τοῦ ἀνθρωπίνου γένους διαφθορᾶ.

Malgré l'accumulation des virgules en français, aucune asyndète n'était autorisée dans la phrase grecque. De plus, il fallait faire très attention aux coordinations négatives (voir Lebeau, p. 44-46).

il embarrasse : certains candidats étourdis ou fatigués ont confondu *il embarrasse* et *il embrasse*.

connaît : le sens propre (γινώσκω) est un contresens. On pouvait traduire par *prendre en compte* (περὶ πολλοῦ ποιοῦμαι).

réplétion : le jury a accepté deux sens : *surabondance de sang* (πολυαιμία) ou *embonpoint, excès de nourriture* (πολυσαρκία par exemple).

appréhende signifie *crain*. La traduction par λαμβάνω est un contresens.

il rachèterait : à traduire par un potentiel (ἄν et l'optatif). L'équivalent grec exact est le verbe ἐξωνεῖσθαι rencontré avec bonheur dans deux copies (on trouve chez Lysias l'expression ἐξωνεῖσθαι χρήμασι τοὺς κινδύνους : « se soustraire aux périls à prix d'argent »). Mais attention : l'aoriste du verbe ὠνοῦμαι et de ses composés étant inusité en prose attique, il fallait utiliser l'aoriste de πρίαμαι. Le jury a également accepté les verbes exprimant l'idée d'échange, par exemple διαλλάττω τι ἀντί τινος. Par ailleurs, la particule ἄν est obligatoirement placée après l'adverbe ἡδέως (cf. Lebeau, p. 42).

Nous terminerons ce rapport en rappelant que la lecture régulière de textes en prose attique est le seul moyen d'assimiler les mécanismes de la langue grecque et d'acquérir l'aisance et la familiarité permettant de transposer en grec un texte français.

Il ne nous reste plus qu'à souhaiter bon courage et bon travail aux candidats de la session 2020 !

RAPPORT SUR LA VERSION LATINE

établi par Laurence Schirm

Le texte proposé aux candidats pour cette session du concours est un passage clé de l'œuvre de Claudien, *De raptu Proserpinae*, peut-être le pivot prévu initialement par l'auteur pour son poème. Situé au début du troisième et dernier livre (III, 19-62), - l'œuvre inachevée devait donc, semble-t-il, en accepter un quatrième -, ces vers explicitent dans un discours de Jupiter la signification pour la destinée des hommes du rapt de Proserpine par Pluton. Fidèles à une esthétique littéraire ressentie comme essentiellement romaine, ils permettent à Claudien de pratiquer l'imitation, d'emprunter aux sources antiques et classiques, et de singulariser sa créativité poétique par cet hommage. Cette épopée mythologique, rédigée entre 395 et 397 de notre ère, contribue à construire la renommée du poète, si tant est qu'il le fallût aux côtés d'écrits politiques autrement plus appréciés, si bien qu'il égala pour ses contemporains Virgile ou Homère, à en croire l'inscription conservée sur la statue qu'on lui dédia.

Destiné à faciliter la préparation des futurs candidats, le rapport prendra le temps de souligner la légitimité du texte proposé, à l'aune des résultats de cette session d'agrégation de lettres classiques, éclairant les critères qui ont présidé à son choix. Un exercice de préparation efficace consiste en effet à savoir à quoi s'attendre, non pas à qui : s'il est sans profit de tenter de deviner quel auteur « tombera » ou quel genre, en revanche il peut être efficace de s'entraîner à repérer dans les lectures du vaste corpus des lettres latines des passages répondant au « canon » de l'épreuve. Dans un deuxième temps, ce compte rendu insistera logiquement, comme dans les rapports des années précédentes, sur l'exercice de lecture préalable qui doit permettre au candidat de cerner la trame du passage et ses nœuds. Il serait dangereux de s'aventurer dans les découpages sans avoir observé attentivement le tissu et la matière. Enfin, on pourra proposer une traduction de ces vers de Claudien à partir des copies évaluées, traduction qui poursuive l'intention propédeutique du rapport, en rendant compte des réussites à imiter dans la manipulation des langues française et latine.

Les opportunités du texte

Le texte est choisi pour permettre aux candidats de valoriser leur maîtrise confiante d'une culture de latiniste qualifiable, sans dépréciation puisque la base fait le tout, de fondamentale. Autrement dit, le texte choisi se veut une opportunité, et non un piège. Il ne cherche pas l'exploit, n'attend pas l'érudition. Nul n'est censé ignorer le mythe de Proserpine, celui de l'âge d'or, ni les usages de *ut*.

De fait, il semblerait que le texte de Claudien ait rencontré son public. Le jury tient en effet à souligner les résultats très honorables obtenus sur l'épreuve de la version latine. La moyenne de 8,61 dissimule la réalité suivante. 150 candidats ont composé : 35 candidats ont des notes comprises entre 0,5 et 4 ; 18 candidats ont des notes comprises entre 4 et 8 ; 70 candidats se situent entre 8 et 13, et 27 candidats entre 13 et 17. 50 % des candidats à l'agrégation de lettres classiques ont obtenu en version latine une note supérieure ou égale à 10 ; 84 copies sont au-dessus de la moyenne obtenue (8,61) soit 56 %. Osons briser encore le mythe, même à partir du *Rapt* : les notes avoisinant 1 ou 2 ne sont pas provoquées à dessein par la difficulté du texte ou la sévérité du jury (qui préférerait ne pas avoir à y recourir). De fait, les 35 copies évaluées entre 0,5 et 4 proposent pour la plupart des écrits qui n'ont aucun sens et affichent de telles lacunes linguistiques qu'elles interrogent la capacité même à maîtriser la langue française. Comment, dès lors, laisser croire aux étudiants qu'ils pourront être professeurs de lettres ?

Cette réalité concerne une minorité qui échouerait sur toute version. On veut donc encourager de plus nombreux candidats à relever le défi de la version latine et à croire, avec raison et obstination, au succès que provoquera leur habileté, nourrie du travail régulier sur les langues. Une autre preuve qu'il s'est agi avant tout pour le jury de valoriser cette habileté réside dans l'évaluation adaptée de quelques copies inachevées qui n'ont pu traduire la dernière phrase du texte. L'évaluation, positive, a voulu donner leur chance à des candidats plus lents, mais jugés suffisamment robustes d'après la traduction précédemment effectuée. Précisons toutefois qu'une traduction inachevée reste obligatoirement pénalisée.

Il s'agit donc, pour faire face au texte, d'exploiter finement un fonds solide, matière que le futur professeur aura à transmettre.

Premièrement, ce fonds s'organise en thèmes, textes et auteurs de référence qui donnent des repères sur la culture romaine. On peut vérifier que l'on sait ce qui est nécessaire sur : les mythes fondateurs, le droit et la justice, le citoyen, la religion, les conquêtes et l'armée, l'amour, la philosophie, les arts et les sciences, la vie

privée, ou encore l'histoire de Rome. Libre à chacun d'être déjà expert d'un domaine ou d'un auteur, la spécialisation ayant ses vertus irremplaçables pour l'acuité intellectuelle. Cependant, le latiniste sait l'importance, pour la formation, des lieux, des *topoi*, et des passages que la postérité a déclarés « d'anthologie ». Si on ne se réfère qu'aux trois dernières années, le discours à des soldats chez Ammien Marcellin, la méditation finale sur la mort du *Cato Major*, ou l'opposition de Jupiter à une certaine conception de l'« âge d'or » montrent assez que l'on cherche à faciliter l'accès au sens du texte en s'inscrivant par son choix dans une tradition de transmission. C'est aussi ce qui rend productive l'étape de la lecture, préliminaire du travail de traduction. Le candidat qui sait, sur le thème de la nature féconde, des vers d'Ovide, ou d'Horace, ou de Tibulle, ou encore de Virgile à qui pense particulièrement Claudien ici (*Ecl.*, 4, 18 sqq ; G. I, 121-168) les convoque, d'abord pour éviter le contre sens, puis pour interroger plus précisément les choix de Claudien. Cela aurait évité, à titre d'exemple, de transformer les traditionnels « rayons de miel » en « champignons » (*undaret neu silua fauis*) ou de ne pas chercher à rendre l'abondance avec l'expression de la liquidité (*neu uina tumerent fontibus et totae fremerent in pocula ripae.*).

Ces connaissances culturelles sont inséparables de connaissances lexicales étendues et réfléchies. Il faut connaître par cœur et méthodiquement les mots latins. On attend des agrégatifs qu'ils consultent le dictionnaire, non pour y découvrir le sens des mots, mais pour affiner leur premier réflexe de traduction et compléter leur connaissance de la polysémie du terme interrogé. Ils pourront alors faire un choix opportun de traduction dans le contexte de l'occurrence, attentifs aussi aux connotations différentes qu'un mot revêt d'une culture à l'autre. Par exemple, dans la proposition *Saturnia postquam otia et ignauī senium cognouimus aeuī*, la traduction de *otia* par « loisirs » ou de *senium* par « sénilité » pose problème, et le sens de *ignauī aeuī* est à peser avec finesse. Des candidats ont proposé « l'oisiveté saturnienne et la morosité d'un âge paresseux » ou encore « l'oisiveté du règne de Saturne et le déclin d'une époque de paresse. » Les choix avisés de traduction relatifs au lexique permettent incontestablement de distinguer et de classer les candidats, étant entendu que tous doivent maîtriser la morphologie et la syntaxe. On recherche la copie qui sait user du langage pour ses nuances.

La morphologie verbale et nominale est sue sans hésitation et avec ses particularités. De ce point de vue, le jury a apprécié cette année la maîtrise des temps et des modes. Les copies qui ont trébuché sur *abduxere* figurent parmi les très faibles, l'usage du subjonctif dans le texte a été bien pris en compte, notamment lorsque Jupiter, critique, rapporte les pensées de la Nature : *parcumque louem se diuite clamat, qui campos horrere situ dumisque repleti rura uelim, nullisque exornem fructibus annum.*

Pour traduire sa réflexion sur la valeur de *uelim* et d'*exornem*, dans ce discours dans le discours, un candidat propose : « et elle taxe Jupiter d'avarice alors même qu'elle regorge de richesse au motif que je voudrais voir la pourriture hérissier les champs, les broussailles envahir les campagnes, et qu'à cause de moi nulle récolte ne viendrait rehausser les saisons. » Ce type de proposition illustre assez bien comme l'on peut faire du texte une opportunité pour montrer l'appropriation personnelle du fonds commun exigé.

Sur le plan syntaxique, le texte de la session illustre les attendus légitimes d'un jury d'agrégation, mais déroge à la tradition des quelques vers « qui résistent », tant sa facture est constamment claire. La solennité du passage exige sans doute pour Claudien cette rigueur classique. Cependant, plusieurs candidats ont été en difficulté pour construire la dernière phrase, davantage par manque de temps, peut-on croire. Il faut donc savoir se repérer aisément dans les phrases longues et complexes, ne pas ignorer ni confondre les emplois de *ut*, *cum*, *quod*, être rompu au style indirect, à l'usage du réfléchi, au système hypothétique, au système de coordination, de négation, aux nuances du génitif, du datif... Un fichier construit à partir d'une grammaire de base fiable, illustré de phrases d'auteurs, reste le memento incontournable. La période finale de l'impressionnante objurgation du maître des dieux, rassemblant plusieurs points de syntaxe, permettait aux meilleurs candidats de confirmer *in fine* leur solidité.

La lecture préliminaire du texte

Pour que la traduction soit un exercice d'appropriation en profondeur du texte latin, il convient d'acquérir de celui-ci une compréhension globale avant d'entrer dans l'exercice de traduction proprement dit.

Le titre donné au passage en résumait le contenu comme le mouvement : « Jupiter, critique envers la nature providentielle, donne aux hommes les céréales à l'occasion du rapt de Proserpine. ». Il est une clef d'entrée dans le texte et une aide possible au fil de la traduction pour distinguer des étapes. Un rapide regard sur les guillemets, puis sur les noms propres ou les adjectifs parmi lesquels « *Saturnia, Natura, Chaonio, Cererem, Actaea, Cereri* » donne des informations complémentaires, de façon à poursuivre l'entrée en matière. Il s'agit donc d'un discours de Jupiter, qui paraît évoquer d'abord le règne de Saturne, puis des actions ou



réactions de la Nature, de Cérès ; enfin l'Épire et l'Attique localisent les enjeux. Certains, convoquant leur connaissance mythologique sur la Déesse-Mère ou Déméter, pourront saisir déjà l'allusion au gland (*Chaonio uictu*) ou au char de Triptolème tiré par les dragons (*currusque feratur / juga caerulei subeant Actaea dracones*). L'attention première doit porter également sur les signes de ponctuation. Les deux points et l'autre forme de guillemets signalent un discours enchâssé au vingt-troisième vers. Qui parle alors ? *Natura* ? On s'attend à naviguer entre les styles de paroles rapportées, et l'on convoque mentalement les connaissances nécessaires.

Cinq points principaux délimitent les longues phrases du passage, donc des étapes, dont on tentera, dans un second temps de lecture, de cerner pour chacune leur unité sémantique.

« *Abduxere meas iterum mortalia curas,
iam pridem neglecta mihi, Saturnia postquam
otia et ignavi senium cognouimus aevi,
sopitosque diu populos torpore paterno
sollicitae placuit stimulis inpellere uitae,
incultis ne sponte seges grandesceret aruis,
undaret neu silua fauis, neu uina tumerent
fontibus et totae fremerent in pocula ripae.*

Le thème principal de ce passage a été repéré avec *Saturnia / Otia* répété par *torpore paterno*. Le verbe et son accusatif *abduxere meas curas* évoquent la préoccupation de Jupiter envers les hommes (*mortalia*), et une chronologie importante, en rapport avec la structuration de ces vers et du passage entier, apparaît avec les mots invariables : *iam pridem, postquam*. Une première époque, une première décision, est définie avec les deux propositions autour de *cognouimus et placuit*, développée par les subordinées finales. On reconnaît le vocabulaire d'une évocation topique de la nature féconde dans ces subordinées finales négatives, ne serait-ce que par les verbes : *sponte grandesceret, undaret, tumerent*.

*Haud equidem inuideo (neque enim liuescere fas est
uel nocuisse deos), sed, quod dissuasor honesti
luxus et humanas oblimat copia mentes,
prouocet ut segnes animos rerumque remotas
ingeniosa uias paulatim exploret egestas
utque artes pariat sollertia, nutriat usus.*

Le groupe verbal *Haud equidem inuideo* et la coordination *sed* laissent entendre que Jupiter justifie fermement son action en envisageant une alternative dans les motifs d'agir. On traduit sans dictionnaire, *inuideo* étant à rapprocher du nom *inuidia* fréquent dans la littérature morale. Les motivations et intentions réelles de Jupiter sont développées, par opposition à la malveillance, dans les subordinées introduites par *quod* et *ut*. Le développement sur trois vers du but répond ainsi au développement du passage précédent exprimant déjà les intentions (*ne...neu...neu // ut...-que...utque*). On cerne une composition très rigoureuse, portée par la syntaxe de la prose classique. Les candidats repèreront aussi un vocabulaire qu'ils ont fréquenté dans leur étude de la sagesse antique : *nocuisse, honesti, luxus, humanas mentes, copia, segnes animos, rerum remotas uias, ingeniosa egestas, artes*. Le registre didactique est confirmé, l'emprunt à une morale stoïcienne pourrait être supposé. Jupiter est sage, et non vengeur, quand il décide.

*Nunc mihi cum magnis instat Natura querellis
humanum releuare genus, durumque tyrannum
immitemque uocat regnataque saecula patri
commemorat parcumque louem se diuite clamat,
qui campos horrere situ dumisque repleri
rura uelim, nullisque exornem fructibus annum ;
se iam, quae genetrix mortalibus ante fuisset,
in dirae subito mores transisse nouercae :
'Quid mentem traxisse polo, quid profuit altum
erexisse caput, pecudum si more pererrant
auias, si frangunt communia pabula glandes ?
Haecine uita iuuat, siluestribus addita lustris,
indiscreta feris ?' (Tales... questus...)*



Ce passage important fait apparaître la Nature, mère éplorée (*querellis-genetrix*) face à Jupiter. Le vers initial du passage se traduit heureusement sans dictionnaire, et de salutaires réflexes associeront les termes bien connus impliquant une déclaration (*querellis, uocat, commemorat clamat*), les modes des verbes, la présence du réfléchi, puis le discours direct, afin de reconnaître une prosopopée de la Nature usant de variation pour rapporter les plaintes. L'adverbe temporel *Nunc* la lance efficacement, et constitue un repère certain pour qui cherche les différents mouvements du texte. *Tales ...questus* de l'étape suivante confirme l'unité du passage en le clôturant. On devine la force des reproches faits à Jupiter (place de *mihi*) en lisant *durumque tyrannum immitemque...parcumque louem* tandis que l'évocation de la nature physique (*campos, rura, fructibus, pecudum, pabula, glandes, siluestribus lustris, feris*) reprend, questionnant de nouveau ce qui est providentiel, à en juger par les types de phrases.

*Tales cum saepe parentis
pertulerim questus, tandem clementior orbi
Chaonio statui gentes auertere uictu ;
atque ideo Cererem, quae nunc ignara malorum
verberat Idaeos torua cum matre leones,
per mare, per terras auido discurrere luctu
decretum, natae donec laetata repertae
indicio tribuat fruges, currusque feratur
nubibus ignotas populis sparsurus aristas
et iuga caerulei subeant Actaea dracones.*

Les termes à repérer dans ce passage sont d'abord *tandem* et *atque ideo* qui suivent la temporelle causale reprenant les plaintes de la Nature. Nous entrons donc, avec cette phase conclusive, dans l'énoncé du plan de Jupiter qui souhaite mettre en œuvre une providence plus sage. Cérès est au cœur du projet (*atque ideo Cererem*) énoncé en trois temps : *quae nunc...uerberat / per mare, per terras auido discurrere luctu decretum / donec* suivi de trois verbes. On comprend, en lisant, l'errance de la déesse à travers terres et mer sous le coup du « chagrin avide », opposée au *donec laetata tribuat fruges* qui fait enfin advenir la distribution des céréales signalée dans le titre. Le cruel chagrin est une étape obligatoire pour provoquer le don. Découle de la logique de ce plan l'objurgation finale (*quod si*).

*Quod si quis Cereri raptorem prodere diuum
audeat, imperii molem pacemque profundam
obtestor rerum, natus licet ille sororue
uel coniunx fuerit natarumue agminis una,
se licet illa meo conceptam uertice iactet,
sentiet iratam procul aegida, sentiet ictum
fulminis et genitum diuina sorte pigebit
optabitque mori. »*

Cet ajout, affectif et solennel, du maître des dieux (*obtestor*) a de quoi impressionner l'assemblée divine, comme celle des agrégatifs qui ont suivi déjà un discours nourri. Il faudra donc garder suffisamment de temps pour traduire un passage que les répétitions, les anaphores, le sens du futur, et les énoncés limpides (*si quis Cereri raptorem prodere ... audeat / sentiet ictum fulminis / optabitque mori*) désignent comme particulièrement rhétorique et menaçant.

La lecture attentive du texte, dont on vient de donner un nouvel exemple, vise à prévenir le non-sens, durement sanctionné et difficilement vécu. Il est inacceptable de rendre une traduction qui comporte des parties en français incompréhensibles. Tout étudiant pratiquant la version, quelque robustes que puissent être dans l'absolu ses connaissances grammaticales, a connu ce sentiment d'échec, croissant au fil de l'analyse des groupes de mots, quand la logique générale du texte s'étirole. Un va-et-vient entre la traduction du détail et le surplomb par la lecture globale peut éviter la déroute.

La traduction

Trouver l'équilibre entre la traduction littérale et la traduction élaborée quand on est en version de concours est difficile. La bonne alchimie ne dépend pas seulement de la maîtrise des deux langues par le candidat, mais bien du recul qu'il a sur chacune d'elles et sur le rapport qu'elles entretiennent, dans un contexte

d'évaluation qui préfère la rigueur stratégique aux élans personnels. On donnera deux conseils en cas d'alternative. D'une part, il faut préférer le risque de lourdeur dû au respect et à l'imitation des longues phrases complexes latines à une transposition fréquente par la juxtaposition qui atteindrait la logique du texte latin ou appauvrirait la syntaxe du texte produit. Le candidat doit attester de son usage d'une syntaxe française complexe, d'une syntaxe de l'écrit, qui fera logiquement défaut à la langue vernaculaire de ses futurs élèves. Dans un second domaine, celui du vocabulaire, il faut souvent s'affranchir des seules propositions du dictionnaire et privilégier la cohérence et la clarté, pour un lecteur moderne, du réseau lexical construit dans le texte traduit. Le lexique français a évolué, il s'est enrichi ou modifié depuis la dernière édition des dictionnaires ; les mots d'un texte littéraire s'appellent et s'interpellent : quel compromis trouver entre l'indication du Gaffiot et l'interprétation du traducteur ? On a pu suggérer un exemple ci-dessus, avec le vocabulaire de l'indolence (*otia, senium, ignavia*) caractérisant l'âge de Saturne.

Comme il a été précisé, les traductions proposées sont issues des copies. Notons d'emblée que, si l'on a parfois mentionné diverses propositions afin de rassurer encore sur la bienveillance du jury, le candidat, lui, doit impérativement s'arrêter sur un choix et ne pas user de parenthèses optionnelles. Il est indiqué, le cas échéant, des points de détail qui ont permis de distinguer la qualité de la réflexion sur le texte et la langue. Pour la traduction littéraire, on peut se reporter à celle de Jean-Louis Charlet dans la Collection des Universités de France.²

« *Abduxere meas iterum mortalia curas,
iam pridem neglecta mihi,*

Les affaires des mortels, que j'ai négligées depuis longtemps, ont accaparé une nouvelle fois mes pensées,

- ⇒ Traduction du verbe composé *ab-duxere* et de son association à *curas*.³
Iam pridem / iampridem

*Saturnia postquam
otia et ignavi senium cognouimus aevi,
sopitosque diu populos torpore paterno
sollicitae placuit stimulis impellere uitae,*

après que nous avons connu l'oisiveté propre à Saturne et la décrépitude d'une époque d'inertie, et qu'il fut décidé de mettre en mouvement, grâce aux aiguillons d'une vie ponctuée d'inquiétudes, les peuples longtemps endormis par la torpeur qu'a provoquée mon père,

*incultis ne sponte seges grandesceret aruis,
undaret neu silua fauis, neu uina tumerent
fontibus et totae fremerent in pocula ripae.*

afin que la moisson ne grandît pas spontanément dans les champs incultes, que la forêt ne ruisselât pas de miel, et que les vignes, gorgées de sources, et que les rives entières ne retentissent pas jusqu'aux coupes

- ⇒ Traduction des images poétiques et d'un thème traditionnel.
Traduction de « in pocula » (in + acc. / poculum, i, n : la coupe), et de la dernière proposition finale. Le Gaffiot indique chez Virgile *B, 8, 28 uenient ad pocula dammae* : « les daims viendront boire. ». Jean-Louis Charlet traduit « que le vin ne coulât à flot des sources, faisant frémir toute la rive pour leur offrir à boire. »

*Haud equidem inuideo (neque enim liuescere fas est
vel nocuisse deos), sed, quod dissuasor honesti
luxus et humanas oblimat copia mentes,*

² Claudien, *Œuvres*, Tome 1, *Le rapt de Proserpine*, texte établi et traduit par Jean-Louis Charlet, Paris, C.U.F., 2002.

³ Jean-Louis Charlet signale un vers de Lucain justifiant la leçon *abduxere* de préférence à *adduxere* : *di, quorum curas abduxit ab aethere tellus.* (7, 311)



Je ne suis pas mal intentionné, évidemment, (et, de fait, les dieux n'ont le droit ni d'être jaloux ni d'avoir mal agi), mais, parce que l'excès est ce qui détourne de la beauté morale et que l'abondance embourbe les âmes humaines,

*prouocet ut segnes animos rerumque remotas
ingeniosa uias paulatim exploret egestas
utque artes pariat sollertia, nutriat usus.*

je veux que / mon but est que / j'agis pour que / (c'est pour que) l'inventive privation provoque les esprits indolents et fasse explorer petit à petit les voies du monde tenues à l'écart, et que l'habileté engendre les arts, que la pratique les nourrisse.

- ⇒ Enchaînement de la première subordonnée finale avec ce qui précède.
Respect de la construction et de l'effet stylistique dans la seconde subordonnée.

*Nunc mihi cum magnis instat Natura querellis
humanum releuare genus, durumque tyrannum
immitemque uocat regnataque saecula patri
commemorant parcumque louem se diuitem clamat,
qui campos horrere situ dumisque repleri
rura uelim, nullisque exornem fructibus annum ;*

Et voici qu'à grand renfort de lamentations Nature me demande instamment de soulager le genre humain, qu'elle me nomme « tyran dur et cruel », qu'elle me rappelle les siècles où régnait mon père et clame que Jupiter est pingre alors qu'elle est riche, moi qui voudrais que les plaines se hérissent en friche, que les campagnes soient couvertes de ronces, et qui n'embellirais l'année d'aucune récolte.

- ⇒ Exploitation de la place de « mihi ».
Datif « patri ».
Réflexion sur la valeur des subjonctifs

*se iam, quae genetrix mortalibus ante fuisset,
in dirae subito mores transisse nouercae :
'Quid mentem traxisse polo, quid profuit altum
Erexisse caput, pecudum si more pererrant
auias, si frangunt communia pabula glandes ?
Haecine uita iuuat, siluestribus addita lustris,
Indiscreta feris ?'*

Désormais, dit-elle, elle qui avait été auparavant une mère pour les mortels est passée d'un coup dans les manières d'une terrible marâtre : " à quoi a-t-il servi d'avoir extrait leur âme du ciel, à quoi a-t-il servi d'avoir redressé leur tête haute, si à la manière des bêtes ils errent à travers des terres impraticables et brisent des glands en guise de commune pitance ? Cette existence les réjouit-elle, attachée aux bourbiers des bois, mêlée aux bêtes sauvages ? »

- ⇒ Importance de *mortalibus* (sujet implicite de *pererrant*, de *frangunt*) dans le discours direct.
Proposition pour *altum erexisse caput*.
Construction de *frangunt communia pabula glandes*.

*Tales cum saepe parentis
pertulerim questus, tandem clementior orbi
Chaonio statui gentes auertere uictu ;*

Après avoir souvent supporté ces plaintes de ma parente, particulièrement clément envers le monde, je finis par décider d'écarter les nations de la nourriture de Chaonie ;

- ⇒ Traduction de *cum ...pertulerim*.
Traduction du comparatif et construction de l'adjectif *clemens*
Chaonio victu (et non *orbi Chaonio*)

*atque ideo Cererem, quae nunc ignara malorum
verberat Idaeos torua cum matre leones,
per mare, per terras auido discurrere luctu
decretum, natae donec laetata repertae
indicio tribuat fruges, currusque feratur
nubibus ignotas populis sparsurus aristas
et iuga caerulei subeant Actaea dracones.*

et c'est pourquoi il a été décrété que Cérès, qui en ce moment, ignorant ses malheurs, frappe les lions de l'Ida avec sa mère farouche, parcourt en tous sens mer et terres sous l'effet d'un chagrin dévorant, jusqu'à ce que, rendue heureuse par la preuve que sa fille a été retrouvée, elle offre les céréales, qu'un char soit porté par les nuées pour répandre aux peuples des épis inconnus et que les dragons bleu azur passent sous le joug de l'Attique.

- ⇒ Analyse de *decretum* et construction.
Construction et sens de *laetata indicio natae repertae*.

*Quod si quis Cereri raptorem prodere diuum
audeat, imperii molem pacemque profundam
obtestor rerum, natus licet ille sororue
uel coniunx fuerit natarumue agminis una,
se licet illa meo conceptam uertice iactet,
sentiet iratam procul aegida, sentiet ictum
fulminis et genitum diuina sorte pigebit
optabitque mori.*

Mais si l'un des dieux osait (ose) révéler le ravisseur à Cérès, - j'invoque la charge de mon pouvoir et la paix profonde des choses-, fût-il (qu'il soit) mon fils, ma sœur, ou mon épouse ou l'une de la troupe de mes filles, prétendît-elle qu'elle ait été conçue de ma tête, il (il ou elle) sentira de loin mon égide en colère⁴, il sentira le coup de mon foudre, et il⁵ regrettera d'être né de race divine, et souhaitera mourir.

- ⇒ Construction de l'ensemble.
Si quis diuum (et non *raptorem diuum*).
Manière de rendre la subordonnée au potentiel et les principales au futur.
Construction et sens de *se licet illa meo conceptam uertice iactet* (allusion à Minerve).
Toute proposition stylistique cohérente avec la grammaire qui appuie la tonalité du passage.

Conclusion

On invite les candidats au concours à considérer la version latine comme une opportunité réelle et à revisiter le sens du mot « épreuve »⁶. Elle doit leur permettre de valoriser en un seul exercice l'ensemble des savoirs littéraires et linguistiques qu'ils ont acquis. La traduction qu'ils proposent révélera par endroits quels lecteurs de la littérature ils sont vraiment. Des qualités d'interprétation, convoquées spontanément pour lire avec finesse les textes en français, sont requises pour réussir une version. C'est pourquoi il est surprenant d'entendre parfois opposer les possibilités de réussite selon le type d'épreuves du concours. Il n'y a pas tant de manières de pratiquer l'exégèse ni de penser dans les mots quand on étudie les lettres. Cependant, l'acte de traduire, lent et précautionneux, apprend particulièrement l'exploration des possibilités du langage. Certes, la version latine nécessite, comme toute épreuve de traduction, des connaissances solides tant

⁴ Jean-Louis Charlet traduit « malgré l'égide, il sentira mon ire » à partir de la leçon plus rare : *sentiet iratum procul aegide* (p. 60 et p.164, *op.cit.*)

⁵ *Genitum* rend impossible un sujet féminin ici, c'est pourquoi on doit considérer *quis diuum* et *ille* comme la référence du sujet des verbes principaux, et non Minerve (*illa*) présente dans la deuxième concessive.

⁶ Épreuve (Littré ; *passim*) : 1- Action d'éprouver, opération à l'aide de laquelle on juge si une chose a la qualité que nous lui croyons. Faire l'épreuve d'une machine nouvelle. 2- Mettre quelqu'un, quelque chose à l'épreuve, essayer si quelqu'un, quelque chose peut suffire, résister, fournir, etc. 3- Être à l'épreuve de, pouvoir résister à. Une cuirasse est à l'épreuve du mousquet ; un manteau est à l'épreuve de la pluie. **Absolument.** Être à l'épreuve, opposer à tout une force invincible de résistance. (...) 5- Souffrances, malheurs, dangers, etc. qui éprouvent et qui exigent force et courage.

grammaticales que lexicales dans une autre langue. Le latin est-il cependant une langue étrangère pour un francophone ? Le fonds à maîtriser est aussi prédéfini que familier. Il s'agit donc d'abord, pour les étudiants en lettres classiques, d'assurer leurs connaissances en grammaire du français, de sélectionner méthodiquement l'essentiel de la langue latine, de réviser scrupuleusement ce viatique, de faire très régulièrement des gammes sur la prose de Cicéron ou de César. Qu'ils sachent resituer l'importance de l'exercice de traduction dans leur formation en lettres afin de s'y consacrer pleinement. Ils y puiseront plus tard l'inspiration nécessaire à l'enseignement, dans tous les domaines. Pour l'heure, nous souhaitons de beaux moments aux prochains candidats qui liront et traduiront chaque soir leurs quelques lignes de latin dans une anticipation que l'on a voulue éclairée de la prochaine version du concours.

RAPPORT SUR LA VERSION GRECQUE

établi par Stavroula Kefallonitis

1. Remarques générales sur les résultats de l'épreuve de version grecque de 2019

Cette année 2019 a été marquée par de bons résultats en version grecque, dont témoignent non seulement la qualité générale des travaux rendus, mais aussi, plus précisément, le nombre de très bonnes traductions proposées. Les épreuves orales ont confirmé la présence d'une excellente tête de concours 2019 et notamment de remarquables hellénistes.

Pour les 153 copies de version grecque corrigées cette année, **la moyenne des présents s'élève à 08,6** sur 20. Les notes s'échelonnent entre 0,5 et 20. Cette performance s'inscrit dans la tranche supérieure des résultats de ces dernières années. Les moyennes des présents en version grecque indiquées dans les rapports depuis 2002 vont de 07,02 (en 2002) à 08,97 (2010)⁷. Ainsi, sur une amplitude de près de deux points, la moyenne de cette session 2019 se situe dans le quart supérieur.

L'épreuve permet aussi de distinguer :

- 96 copies sur 153 (62,7%) obtenant une note supérieure à 6, contre 121 copies sur 174 l'an dernier (69,5%)
- 60 copies sur 153 (39,2%) obtenant une note supérieure à 10, contre 40 copies sur 174 l'an dernier (23%) ;
- 40 copies sur 153 (26,1%) obtenant une note supérieure à 12, contre 27 copies sur 174 l'an dernier (15,5%) ;
- 16 copies sur 153 (10,5%) obtenant une note supérieure à 16, contre 11 copies sur 174 l'an dernier (6,3%).

Ces résultats permettent d'observer que la baisse du nombre de présents aux épreuves 2019 n'a pas eu d'incidence négative sur la participation au concours de candidats en mesure d'obtenir une note supérieure à 10 en version grecque : bien au contraire, avec 60 copies obtenant une note supérieure à 10, la session 2019 affiche un nombre supérieur de 33% à celui de 2018. Parallèlement, la proportion de très mauvaises copies (celles dont les notes ne dépassent pas 6) reste stable : il s'agit d'environ un tiers des travaux, en 2019 comme en 2018. En revanche, cette année 2019 se distingue par **un nombre important de bonnes, voire très bonnes copies**. Aussi le jury a-t-il pu attribuer la note de 20 à trois reprises, alors qu'il n'avait eu ce plaisir qu'une seule fois en 2019.

Ces bons résultats sont d'autant plus remarquables que le texte proposé présentait non seulement des difficultés syntaxiques, mais aussi un développement conceptuel ardu. Aussi les très bonnes copies témoignent-elles de compétences accomplies en grec ancien, qui relèvent non seulement d'une connaissance solide de la grammaire grecque, permettant d'identifier les formes et d'analyser les structures syntaxiques, mais aussi d'une capacité à percevoir la construction du texte en même temps que le sens général du propos développé.

Une autre catégorie de copies, dont les notes se situent généralement aux alentours de 10 pour les meilleures et en deçà (sans descendre sous la note de 6), fait apparaître des connaissances en grec, ainsi qu'une certaine familiarité avec l'exercice de version grecque, sans pour autant proposer une traduction complètement satisfaisante : le plus souvent, c'est l'idée générale ou le fil directeur du texte qui fait défaut et entraîne un nombre plus ou moins important d'inexactitudes.

Le dernier tiers du classement de version grecque est composé de copies insatisfaisantes, auxquelles correspondent des notes ne dépassant pas 6. Les raisons de ces échecs peuvent être multiples : il peut s'agir d'une méconnaissance du grec, ou d'un manque d'entraînement à l'exercice de version grecque, ou encore d'un contexte personnel ayant empêché le candidat de mener son travail à bien. Dans cette catégorie figurent notamment des copies inachevées, ou très éloignées du texte grec, voire pratiquement sans rapport avec lui. Paradoxalement, les copies inachevées ne correspondent pas toutes à des travaux de traduction par ailleurs défailants, puisqu'une proportion importante d'entre elles fait apparaître un début de traduction honorable, cas de figure nettement présent cette année. Ces versions

⁷ Les moyennes des copies de version grecque indiquées dans les rapports de 2002 à 2018 sont : 07,02 (2002) ; 06,99 (2003) ; 06,55 (2004) ; 08,02 (2005) ; N/A (2006) ; 07,81 (2007) ; 07,05 (2008) ; 07,50 (2009) ; 08,97 (2010) ; 07,88 (2011) ; 07,80 (2012) ; 08,866 (2013) ; 08,865 (2014) ; 08,16 (2015) ; 08,52 (2016) ; 08,23 (2017) ; 07,99 (2018).

semblent être les travaux de candidats ayant des connaissances en grec et sachant traduire, mais qui se sont trouvés pris par le temps. D'autres copies livrent des passages de niveaux disparates, comme par exemple quand, alors qu'il semble avoir compris tel ou tel passage, le candidat s'engage dans de fausses pistes, perdant le fil du raisonnement. Enfin, on trouve encore des travaux dont le lien avec le texte grec est quasiment inexistant et qui relèvent pour ainsi dire de l'improvisation libre à partir de quelques mots ponctuellement identifiés, voire de l'invention pure et simple quand il devient impossible d'y retrouver la moindre trace du texte grec. Dans ce dernier cas, heureusement rare, les textes produits n'ont de traduction que l'apparence que leur confère le cadre du concours, et les copies concernées ne témoignent pas même d'une rencontre malheureuse avec le texte grec proposé, mais d'une ignorance radicale de la langue grecque.

2. Lecture du texte proposé

La version grecque proposée cette année était un passage des *Préceptes politiques* de Plutarque (813 A-E).

Généralement connu pour son art de la biographie, avec les *Vies parallèles*, ou pour la dimension philosophique de ses *Œuvres morales* (Ἠθικά, *Moralia*), Plutarque mérite aussi d'être apprécié pour la réflexion politique qui habite son œuvre. Sa carrière politique, dense et brillante, a été notamment marquée par des ambassades, par une charge d'archonte éponyme à Chéronée et par la fonction de prêtre d'Apollon à Delphes. Un tel parcours est nécessairement celui d'un homme rompu aux manœuvres politiques, et passé maître dans l'art de la négociation et de la communication. C'est ce dont témoignent ses *Préceptes politiques* (Πολιτικά παραγγέλματα, *Praecepta gerendae reipublicae*), qui constituent avec ce qui nous reste de *Sur la monarchie, la démocratie et l'oligarchie* (Περὶ μοναρχίας καὶ δημοκρατίας καὶ ὀλιγαρχίας, *De unius in republica dominatione, populari statu, et paucorum imperio*) la seconde partie du tome XI de ses *Œuvres morales*, dont l'édition critique et la traduction ont été publiées en 1984 dans la Collection des universités de France.

« Pourquoi ceux qui gouvernent ont intérêt à laisser entendre des voix d'opposition et à respecter toutes les charges de la cité » : pourvu qu'on prenne le temps de le lire attentivement, le titre proposé par le jury pour cette version fournit d'emblée un nombre important d'informations essentielles sur le texte à traduire. À qui s'adresse le texte ? À « ceux qui gouvernent ». Quel est son genre ? Démonstratif, puisqu'il s'agit d'expliquer « pourquoi » les politiques ont intérêt à adopter telle ou telle attitude. Quel est le plan du texte ? Il s'agit de deux préceptes : ceux qui sont au pouvoir doivent non seulement « laisser entendre des voix d'opposition » (ce qui correspond au premier paragraphe du texte), mais aussi « respecter toutes les charges de la cité » (idée développée dans les deux derniers paragraphes de la version). La dimension paradoxale de la première idée paraît mériter une explication étayée et le texte commence effectivement par présenter et contextualiser ce conseil au moyen de trois propositions causales coordonnées introduites par le premier mot du passage à traduire, Ἐπεὶ.

SECTION 1 : Ἐπεὶ δὲ παντὶ δήμῳ τὸ κακὸς καὶ φιλαίτιον ἔνεστι πρὸς τοὺς πολιτευομένους, καὶ πολλὰ τῶν χρησίμων, ἂν μὴ στάσις ἔχη μηδ' ἀντιλογίαν, ὑπονοοῦσι πράττεσθαι συνωμοτικῶς, καὶ τοῦτο διαβάλλει μάλιστα τὰς ἐταιρείας καὶ φιλίας,

Les explications fournies par Ἐπεὶ se déploient en trois mouvements coordonnés par deux καί :

- Ἐπεὶ δὲ παντὶ δήμῳ τὸ κακὸς καὶ φιλαίτιον ἔνεστι πρὸς τοὺς πολιτευομένους,
- καὶ πολλὰ τῶν χρησίμων, ἂν μὴ στάσις ἔχη μηδ' ἀντιλογίαν, ὑπονοοῦσι πράττεσθαι συνωμοτικῶς,
- καὶ τοῦτο διαβάλλει μάλιστα τὰς ἐταιρείας καὶ φιλίας,

De trop nombreuses copies ont confondu le premier mot du texte, Ἐπεὶ, avec ἐπειδὴ ou ἔπειτα, et ce, bien que son sens causal se trouve suggéré par le titre proposé.

Il est souvent arrivé que παντὶ δήμῳ soit traduit par « tout le peuple », ce qui va à l'encontre non seulement de la grammaire, mais de la portée générale du raisonnement, qui n'est pas appliqué à une situation précise, mais vaut dans tous les cas.

Il est arrivé que ἔνεστι soit traduit par des tournures impersonnelles comme « il est permis », ou « il est possible », sans que la construction (τὸ κακὸς καὶ φιλαίτιον sujets de ἔνεστι, et παντὶ δήμῳ complément) soit comprise.

L'identification du subjonctif et de ses emplois constitue un sujet de déception récurrent pour le jury, comme l'oral a pu le confirmer, tant il devient rare de voir un candidat répondre sans hésitation à une question concernant les structures conditionnelles. Certes, les constructions sont nombreuses, mais retenir les caractéristiques essentielles (mode, type de négation, agencement de l'apodose et de la protase, présence de ἄν...) d'un système conditionnel (pour l'éventuel, le potentiel, l'irréel du présent et l'irréel du passé, ainsi que pour la répétition dans le présent et dans le passé) est un effort tout à fait raisonnable, pour un point de grammaire qui devrait en outre déjà être acquis depuis longtemps, dès le lycée, ou durant les premières années post-bac pour les grands débutants. Si ce n'est pas le cas, il faut considérer que son acquisition est radicalement indispensable au niveau de l'agrégation.

Un nombre important de candidats n'a pas vu la coordination des trois propositions causales du début du passage, ce qui a entraîné une cascade de faux-sens et de contresens sur la suite de la phrase, comme par exemple de mauvaises interprétations de πολλά τῶν χρησίμων, οὐ τῶν χρησίμων a pu être compris comme un masculin pluriel et rapproché de τοὺς πολιτευομένους.

Proposition de traduction : Puisque dans tout peuple se trouvent le goût de la méchanceté et l'amour de la chicane à l'encontre des hommes politiques, que pour beaucoup des mesures utiles, si elles ne rencontrent ni opposition ni contradiction, ils les soupçonnent de résulter d'une conspiration, et que c'est cela surtout qui rend suspectes les camaraderies et les amitiés,

SECTION 2 : ἀληθινὴν μὲν ἔχθραν ἢ διαφορὰν οὐδεμίαν ἑαυτοῖς ὑπολειπτόν, ὡς ὁ τῶν Χίων δημαγωγός, ὄνομα Δήμος, οὐκ εἶα, τῇ στάσει κρατήσας, πάντας ἐκβάλλειν τοὺς ὑπεναντίους,

Après les trois propositions subordonnées causales, c'est au tour de la proposition principale de se déployer, avec un précepte développé en deux temps :

- sections 2 et 3 : ἀληθινὴν μὲν ἔχθραν ἢ διαφορὰν οὐδεμίαν ἑαυτοῖς ὑπολειπτόν [...]
- sections 4 et 5 : **ἀλλ'** [...] οὐ **δεῖ** [...] ἀλλὰ [...]

Le premier conseil est porté par l'adjectif verbal d'obligation ὑπολειπτόν, et commenté au moyen du contre-exemple de Dèmos de Chios (sections 2 et 3). La négation οὐδεμίαν (dans διαφορὰν οὐδεμίαν, section 2) appelle la coordination ἀλλά (début de la section 4) qui introduit un nouveau conseil (sections 4 et 5), cette fois-ci porté par δεῖ (section 4).

Face à une opinion populaire soupçonneuse dès lors qu'une décision est prise sans rencontrer d'obstacles (section 1), les hommes d'État doivent :

- d'une part, se garder radicalement de la moindre véritable tension à leur propre égard (section 2) : maintenir quelques véritables opposants, comme le fit Dèmos, relève de la naïveté (sections 2 et 3),
- mais pour faire accepter les mesures importantes qui feraient l'objet de soupçons, ils doivent aussi mettre en scène des dissensions et des débats factices à l'issue desquels de faux opposants feindront d'être finalement convaincus, pour entraîner le peuple avec eux (sections 4 et 5).

Parmi les erreurs les plus fréquentes sur ce passage :

- la non-identification de ἑαυτοῖς comme un réfléchi ;
- à propos de ὑπολειπτόν, des confusions entre possibilité et obligation ;
- ὡς traduit ici par « de telle sorte que », ou « afin que », au lieu de « comme » ;
- la traduction de δημαγωγός par « démagogue », alors que « chef populaire » permet de suggérer un écho avec παντὶ δήμῳ ;
- ὁ τῶν Χίων δημαγωγός a été à l'origine de très nombreuses inventions (comme c'est souvent le cas en version avec les noms propres), notamment lorsque Χίων, bien qu'immédiatement précédé de τῶν, a été interprété comme un nominatif ;
- la construction εἶα ἐκβάλλειν n'a pas toujours été vue.

Proposition de traduction : il ne leur faut laisser subsister aucune véritable haine ni différend à l'égard d'eux-mêmes, comme le chef populaire de Chios, du nom de Dèmos, ne permettait pas, après qu'il l'eut emporté sur l'opposition, d'expulser tous ses adversaires,

SECTION 3 : « ὅπως, ἔφη, μὴ πρὸς τοὺς φίλους ἀρξώμεθα διαφέρεσθαι, τῶν ἐχθρῶν παντάπασιν ἀπαλλαγέντες » · τοῦτο μὲν γὰρ εὐήθες ·



Comme ὡς, ὅπως a fait l'objet de nombreux faux-sens. Ce sont deux mots fréquents dont il convient de réviser les sens avant une version, pour non seulement éviter un faux-sens, mais aussi ne pas avoir à perdre un temps précieux à parcourir le dictionnaire.

Il est souhaitable de rendre l'opposition entre le sens classique du κακόηθες de la première phrase (à propos du peuple), et l'usage ironique du εὖηθες de la section 3 (à propos du raisonnement de Dèmos de Chios) : une solution consiste à ajouter le suffixe « -et » au second élément du binôme habituel « méchant » / « gentil », « gentillet » rendant le ton réprobateur du texte, qu'il est aussi possible de renforcer par un point d'exclamation.

Il faut identifier ἀπαλλαγέντες comme un participe aoriste passif et rendre l'antériorité causale qu'il exprime ici : le processus décrit est celui d'un groupe au pouvoir qui, faute d'ennemis sur lesquels concentrer ses critiques, finit par se retourner contre lui-même et cultive les divisions internes.

Enfin, il ne faut pas faire porter τοῦτο μὲν γὰρ εὖηθες sur ce qui suit, mais considérer que τοῦτο désigne ce qui précède, à savoir le calcul de Dèmos choisissant – naïvement, selon l'auteur – de garder quelques ennemis au sein de la cité, contrairement à ce qui est conseillé dans le texte, à savoir éradiquer toute forme d'opposition réelle, sans en laisser subsister une seule (οὐδεμίαν).

Proposition de traduction : « afin, disait-il, que nous ne commencions pas à avoir des différends à l'égard de nos amis, après avoir été débarrassés de nos ennemis » (voilà qui est gentillet !),

SECTION 4 : ἄλλ' ὅταν ὑπόπτως ἔχωσιν οἱ πολλοὶ πρὸς τι πρᾶγμα καὶ μέγα καὶ σωτήριον, οὐ δεῖ πάντας ὡσπερ ἀπὸ συντάξεως ἦκοντας τὴν αὐτὴν λέγειν γνώμην,

Pour traduire correctement οἱ πολλοί, il faut s'appliquer à rendre la présence de l'article défini οἱ : « le grand nombre » (et non « un grand nombre »), ou « la multitude » (en évitant d'utiliser de nouveau « peuple », qui a déjà été employé pour δῆμῳ au tout début du passage).

La construction ὑπόπτως ἔχωσιν (« éprouver des soupçons ») n'a pas toujours été reconnue et des traductions du type « obtenir de manière suspecte » ont pu surgir.

Encore une fois, il est important de remarquer l'absence d'article avec le participe : ἦκοντας ne doit pas être traduit comme un participe substantivé, mais simplement associé à πάντας.

Proposition de traduction : mais quand la multitude éprouve des soupçons à l'égard de quelque affaire à la fois importante et salutaire, il ne faut pas que tous les hommes politiques arrivent comme après s'être entendus entre eux et disent le même avis,

SECTION 5 : ἀλλὰ καὶ δύο καὶ τρεῖς διαστάντας ἀντιλέγειν ἡρέμα τῶν φίλων, εἴθ' ὡσπερ ἐξελεγχόμενους μετατίθεσθαι ἢ συνεφέλκονται γὰρ οὕτω τὸν δῆμον, ὑπὸ τοῦ συμφέροντος ἄγεσθαι δόξαντες.

Il est grammaticalement possible de comprendre τῶν φίλων ou bien comme le complément de διαστάντας (qui se construit effectivement avec le génitif, alors que ἀντιλέγειν réclamerait un datif), ou bien comme complément de καὶ δύο καὶ τρεῖς.

Avec εἴθ', il faut identifier la forme élidée de εἶτα qui, devant un mot commençant par un esprit rude (ὡσπερ), voit son τ transformé en θ. Trop de candidats ont cru reconnaître εἶτε, voire εἶθε.

Il est important de rendre le préverbe συν- (« avec eux ») dans συνεφέλκονται γὰρ οὕτω τὸν δῆμον, puisque c'est dans cet effet d'entraînement que réside tout l'intérêt de la manœuvre.

Proposition de traduction : mais il faut que deux ou trois s'écartent de leurs amis et les contredisent calmement, puis que, comme convaincus, ils changent de position ; en effet, ils entraînent ainsi le peuple avec eux, car ils semblent guidés par l'intérêt commun.

SECTION 6 : Ἐν μέντοι τοῖς ἐλάττωσι καὶ πρὸς μέγα μηδὲν διήκουσιν, οὐ χειρόν ἐστι καὶ ἀληθῶς εἴαν διαφέρεσθαι τοὺς φίλους, ἕκαστον ἰδίῳ λογισμῷ χρώμενον, ὅπως περὶ τὰ κυριώτατα καὶ μέγιστα φαίνονται πρὸς τὸ βέλτιστον οὐκ ἐκ παρασκευῆς ὁμοφρονοῦντες.

Pour τοῖς ἐλάττωσι, comme auparavant pour τῶν χρησίμων (section 1), il faut comprendre qu'il s'agit d'un neutre (et non d'un masculin), désignant les affaires en cours de négociation.

Il convient aussi d'identifier εἴαν comme un infinitif, grâce à son accentuation, et non comme la contraction de εἶ et ἄν.



Il faut proposer une traduction permettant de rapprocher διαφέρεσθαι de διαφοράν (section 2)

Proposition de traduction : Par ailleurs, sur les sujets mineurs et qui ne touchent à rien d'important, il n'est pas plus mal de laisser aussi vraiment ses amis prendre des positions différentes, chacun usant de son jugement personnel, afin que sur les sujets principaux et les plus importants leurs avis paraissent se rejoindre en vue de l'intérêt supérieur, sans concertation préalable.

SECTION 7 : Φύσει μὲν οὖν ἄρχων ἀεὶ πόλεως ὁ πολιτικός, ὥσπερ ἡγεμῶν ἐν μελίτταις, καὶ τοῦτο χρῆ διανοούμενον ἔχειν τὰ δημόσια διὰ χειρός

Plusieurs candidats ont compris Φύσει comme un verbe conjugué, sans voir qu'il s'agissait simplement du datif de φύσις, ici complément de manière (introduisant aussi ensuite ὥσπερ ἡγεμῶν ἐν μελίτταις, la comparaison entre l'organisation politique « naturelle » de la cité et l'organisation hiérarchisée d'une ruche d'abeilles).

Pour traduire οὖν, il faut se garder de mettre un « Donc » en tête de phrase. Dans le cadre d'un concours où la qualité de la langue employée est essentielle et pour un texte dont le style n'est pas celui de la conversation orale, on évite de commencer une phrase par une conjonction de coordination.

Il paraît généralement souhaitable de signaler par des échos de traduction les occurrences de termes participant d'une même étymologie. Pour proposer ici une traduction à la jonction de ἀρχή et de ἄρχω (sections 11 et 12), on choisit de rendre ἀρχή par « charge de commandement » (ou « charge de commander ») et ἄρχω par « commander ».

Il n'est pas possible de comprendre le nominatif ὁ πολιτικός comme le sujet d'un verbe situé dans la suite de la phrase (καὶ indiquant le début d'un nouveau mouvement et χρῆ étant impersonnel). Il faut donc distinguer ἄρχων ἀεὶ πόλεως comme l'attribut de ὁ πολιτικός. Dans la suite de la phrase, διανοούμενον doit aussi être rapproché de ὁ πολιτικός à travers le sujet de ἔχειν, ce qui explique qu'il soit à l'accusatif. Le participe a en grec un rôle syntaxique et sémantique souvent plus important qu'en français et, en effet, ici c'est διανοούμενον qui constitue l'essentiel de l'attitude réclamée par χρῆ : l'injonction porte moins sur ἔχειν τὰ δημόσια διὰ χειρός que sur τοῦτο διανοούμενον.

Dans καὶ τοῦτο χρῆ διανοούμενον, le pronom τοῦτο rappelle le début de la phrase (Φύσει μὲν [...] ἐν μελίτταις) et, par conséquent, doit être traduit par « cela » (et non par « ceci »).

Proposition de traduction : Ainsi, par nature, le politique est celui qui a toujours la charge de commander la cité, comme une reine parmi des abeilles, et c'est en gardant cela présent à l'esprit qu'il doit tenir les affaires publiques entre ses mains ;

SECTION 8 : ἄς δ' ὀνομάζουσιν ἐξουσίας καὶ χειροτονοῦσιν ἀρχὰς μὴτ' ἄγαν διώκειν καὶ πολλάκις — οὐ γὰρ σεμνὸν οὐδὲ δημοτικὸν ἢ φιλαρχία — μὴτ' ἀπωθεῖσθαι, τοῦ δήμου κατὰ νόμον διδόντος καὶ καλοῦντος ἄλλα κἄν ταπεινότεραι τῆς δόξης ὥσι, δέχεσθαι καὶ συμφιλοτιμεῖσθαι.

Cette section 8 commence par deux propositions relatives (coordonnées par καί), à savoir ἄς δ' ὀνομάζουσιν ἐξουσίας καὶ χειροτονοῦσιν. Il faut comprendre que ces deux relatives précèdent leur « antécédent » (ἀρχάς).

La suite d'infinitifs (διώκειν, ἀπωθεῖσθαι, δέχεσθαι, συμφιλοτιμεῖσθαι) doit être rattachée au χρῆ qui précède (section 7) et qui dicte à l'homme politique l'attitude à adopter face aux différentes charges pour lesquelles il est susceptible d'être sollicité.

Il faut comprendre que ταπεινότεραι τῆς δόξης est un comparatif suivi de son complément au génitif, τῆς δόξης correspondant à la réputation de l'homme politique, parfois supérieure aux charges pour lesquelles il peut se trouver sollicité : il ne doit pas repousser une charge, même si elle lui semble manquer de prestige par rapport à sa carrière.

Proposition de traduction : mais les charges de commandement qu'ils nomment « magistratures » et qu'ils désignent par des élections, il ne doit ni les pourchasser avec trop d'empressement et souvent – l'amour des charges de commandement n'est pas digne ni populaire – ni les repousser, si le peuple les lui donne et l'y appelle selon la loi ; mais même si elles sont inférieures à sa réputation, il doit les accepter et les exercer avec zèle.



SECTION 9 : Δίκαιον γὰρ ὑπὸ τῶν μειζόνων κοσμουμένους ἀρχῶν ἀντικοσμεῖν τὰς ἐλάττονας,

La symétrie de cette formule, organisée autour du mot pivot ἀρχῶν (avec μειζόνων en vis-à-vis de ἐλάττονας et le passif κοσμουμένους face à l'actif ἀντικοσμεῖν) décrit un juste retour des choses (Δίκαιον γὰρ) : celui qui a beaucoup reçu, doit aussi donner beaucoup.

Proposition de traduction : Il est juste, en effet, qu'après avoir été honoré par les charges de commandement les plus importantes, on honore en retour celles qui sont les moins importantes,

SECTION 10 : καὶ τῶν μὲν βαρυτέρων, οἷον στρατηγίας Ἀθήνησι καὶ πρυτανείας ἐν Ῥόδῳ καὶ βοιωταρχίας παρ' ἡμῖν, ὑφίεσθαι τι καὶ παρενδιδόναι μετριάζοντα, ταῖς δὲ μικροτέραις ἀξίωμα προστιθέναι καὶ ὄγκον, ὅπως μῆτε περὶ ταύτας εὐκαταφρόνητοι μῆτ' ἐπίφθονοι περὶ ἐκείνας ὦμεν.

Le dictionnaire Bailly propose de traduire παρενδίδωμι par « se laisser aller à l'indulgence » (en indiquant les références du passage à traduire).

Les difficultés rencontrées par certains candidats avec l'identification et l'orthographe des noms propres (comme pour Chios, dans la section 2) ont été confirmées par plusieurs copies à propos de ἐν Ῥόδῳ (« à Rhodes », dont il ne fallait oublier ni le « h », ni le « s »). Quant aux magistratures spécifiques citées par Plutarque (dont on sait qu'il a lui-même eu une carrière très riche), leur orthographe s'est trop souvent trouvée maltraitée. Il est difficile d'admettre qu'au niveau de l'agrégation on ne sache pas écrire correctement les mots « prytanie » ou « béotarchie ». De telles erreurs révèlent non seulement un manque de rigueur général, mais aussi un défaut de familiarité avec la géographie grecque et des institutions pourtant parmi les plus prestigieuses de l'Antiquité. Ces confusions sur des noms propres et des *realia* en version grecque évoquent les cas de figure comparables rencontrés lors de l'oral d'explication d'un texte grec, avec des mots grecs estropiés qui, dès la lecture du texte, suggèrent des ignorances très souvent confirmées par la traduction et l'explication qui suivent. Aucune erreur n'est anodine et, en version, l'orthographe d'un nom propre ou d'un mot technique mérite une attention redoublée : ignorer l'orthographe d'un mot moins fréquent, c'est aussi souvent méconnaître ce qu'il signifie et, de ce fait, outre une pénalité pour une orthographe fautive, s'exposer à un contresens.

Enfin, la proposition ὅπως μῆτε περὶ ταύτας εὐκαταφρόνητοι μῆτ' ἐπίφθονοι περὶ ἐκείνας ὦμεν appelle une remarque stylistique et syntaxique : s'il convient de rendre la répétition de περὶ en traduisant ses deux occurrences exactement de la même manière (dans περὶ ταύτας et περὶ ἐκείνας), il faut aussi respecter la variation ταύτας / ἐκείνας en comprenant qu'elle doit être appliquée au balancement qui précède (καὶ τῶν μὲν βαρυτέρων [...] et ταῖς δὲ μικροτέραις [...]), et que, de ce fait, ταύτας désigne les charges dont la mention est la plus proche (ταῖς δὲ μικροτέραις [...]), tandis que ἐκείνας se rapporte à celles dont la description se trouve placée le plus loin (καὶ τῶν μὲν βαρυτέρων [...]).

Proposition de traduction : et pour ce qui est des charges de commandement les plus imposantes, comme la stratégie à Athènes, la prytanie à Rhodes ou la béotarchie chez nous, il faut les rabaisser un peu et les déprécier, en se montrant homme de mesure, tandis qu'aux charges de commandement les plus petites il faut ajouter de l'estime et de la considération, afin que nous ne soyons ni méprisés au sujet des secondes, ni jalouxés au sujet des premières.

SECTION 11 : Εἰσιόντα δ' εἰς ἅπασαν ἀρχὴν οὐ μόνον ἐκείνους δεῖ προχειρίζεσθαι τοὺς λογισμοὺς οὓς ὁ Περικλῆς αὐτὸν ὑπεμίμησεν ἀναλαμβάνων τὴν χλαμύδα, « Πρόσεχε, Περικλείς · ἐλευθέρων ἄρχεις, Ἑλλήνων ἄρχεις, πολιτῶν Ἀθηναίων »,

Comme pour παντὶ δήμῳ (section 1), la traduction de ἅπασαν ἀρχὴν doit respecter l'absence d'article.

Les circonstances de la citation de Périclès sont décrites à l'imparfait (ὑπεμίμησεν, ἀναλαμβάνων τὴν χλαμύδα) et il convient de respecter cette temporalité, qui souligne la solennité du geste de Périclès : en revêtant sa chlamyde, il endosse sa charge de magistrat.

Il est aussi important de rendre le pronom réfléchi αὐτὸν pour introduire clairement le discours direct qui suit comme des paroles que Périclès s'adresse à lui-même.

Πρόσεχε a donné lieu à divers faux-sens. Quant à la construction de ἄρχω avec le génitif, que la simplicité de la phrase rend pourtant évidente, elle a néanmoins échappé à un nombre trop important de candidats. En outre, certains ont imaginé que ἐλευθέρων pouvait être un participe présent nominatif masculin singulier qu'ils ont construit comme une apposition au sujet de ἄρχεις.

Proposition de traduction : Pour toute charge de commandement dans laquelle on entre, il faut non seulement avoir présentes à l'esprit les paroles que Périclès se rappelait à lui-même lorsqu'il revêtait la chlamyde : « Prends garde, Périclès : tu commandes à des hommes libres, tu commandes à des Grecs, à des citoyens athéniens »

SECTION 12 : ἀλλὰ κάκεινο λέγειν πρὸς ἑαυτὸν · « Ἀρχόμενος ἄρχεις, ὑποτεταγμένης πόλεως ἀνθυπάτοις, ἐπιτρόποις Καίσαρος. »

Cette dernière section continue à développer le conseil d'humilité fait aux hommes politiques et prend ainsi syntaxiquement la suite de Εἰσιόντα δ' εἰς ἅπασαν ἀρχὴν οὐ μόνον ἐκείνους δεῖ [...] avec une nouvelle construction infinitive autour de λέγειν. Il s'agit pour l'homme politique d'imiter l'exemple de Périclès, que la scène qui précède immédiatement montre se parlant à soi-même (αὐτὸν ὑπεμύνησκεν), en s'adressant également à soi-même (πρὸς ἑαυτὸν).

Dans κάκεινο on reconnaît la crase de καί et ἐκείνο et il convient donc de ne pas oublier de traduire ce καί qui, suivant immédiatement la conjonction de coordination ἀλλά, ne peut ici être qu'un adverbe, à traduire par exemple par « aussi ».

Malgré sa simplicité, la dernière phrase du texte a fait l'objet de nombreuses erreurs, notamment à partir de faux-sens portant sur Ἀρχόμενος, lorsque le jeu entre ce participe passif et l'actif ἄρχεις n'a pas été compris et que le candidat a imaginé que ἄρχω pouvait ici avoir un autre sens que « commander », se tournant vers celui de « commencer ».

Proposition de traduction : mais on doit aussi se dire à soi-même ceci : « C'est en étant sous un commandement que tu commandes, puisque ta cité est soumise aux proconsuls, aux procureurs de César ».

3. Conseils généraux pour les prochaines sessions

3. 1. Lire et dire des textes grecs

Le premier des conseils est de **pratiquer l'exercice oral de « petit grec »**, dont la méthodologie a été décrite dans le rapport d'explication d'un texte grec 2018. C'est l'exercice fondamental, malheureusement très peu mis en application par les agrégatifs, souvent par manque de temps et parce que sa pratique en binôme semble constituer un obstacle majeur. Ces raisons ne sont plus valables : il suffit aujourd'hui d'une connexion internet et d'une webcam ou d'un smartphone pour pouvoir, à tout moment, en tout lieu, pratiquer cet exercice en visiophonie.

Si elle doit se faire parallèlement à des **révisions systématiques de la grammaire grecque**, la pratique du petit grec ne va pas non plus sans **l'apprentissage du vocabulaire**. Il est impossible de progresser en traduction sans mémoriser de manière durable un nombre croissant de mots. Généralement, il est conseillé d'apprendre les mots rencontrés dans les textes traduits, mais l'apprentissage de listes n'est pas à exclure pour autant. Enfin, **l'apprentissage par cœur de textes grecs** peut également être recommandé.

3. 2. S'entraîner à la version en temps limité et tout au long de l'année

Il s'agit aussi bien sûr de **s'entraîner à la mise par écrit d'une traduction**, et ce, en temps limité. Une majorité de candidats bénéficie d'une préparation universitaire intensive, du cadre de l'ESPE, de l'organisation et de la correction de versions réalisées en temps limité. Outre cela, il est possible de renforcer son entraînement en version grecque en multipliant les exercices, seul ou en groupe :

- en faisant les précédentes versions du concours, en consultant les sujets et les rapports qui se trouvent en ligne, sur le site <http://www.devenirenseignant.gouv.fr/> (il est aussi possible de remonter plus loin dans le temps en consultant la page du département de Sciences de l'Antiquité de l'ENS Paris : <https://www.antiquite.ens.fr/enseignements/preparation-a-l-agregation/article/rapports-des-jurys-de-concours>) ;
- en utilisant des recueils de versions grecques accompagnées de corrigés.

Le calibrage moyen des textes est d'environ 300 mots, tout en restant très variable selon la difficulté syntaxique ou conceptuelle du passage. Le temps imparti est de 4 heures. Les documents autorisés (dictionnaires) sont indiqués sur les sujets, qui peuvent être consultés en ligne. Sur cette base, il devient simple de s'entraîner régulièrement, que ce soit dans un cadre collectif ou seul. Chaque entraînement doit être réalisé **dans le respect strict des conditions du concours** : il faut s'être équipé d'une montre, de ses

dictionnaires, d'une ou deux copies et de papier de brouillon, de ses stylos habituels et, *last but not least*, tenir téléphone et ordinateur éteints. L'exercice doit être complètement finalisé avec un texte recopié proprement et lisiblement sur une copie : aucun détail matériel ne doit être négligé.

3. 3. Quatre heures chrono

L'application des indications qui suivent ne doit pas être reportée au jour du concours. C'est durant les entraînements qui se succèdent, dès le début de la préparation, qu'il faut en tenir compte.

Il importe de consacrer un premier temps à la **lecture attentive** du titre, de l'éventuel paragraphe de présentation, du texte, ainsi que des indications sur sa source. Ce premier contact avec le sujet est capital. Il convient ensuite de lire et relire (et relire encore) le texte grec en son entier, en essayant d'en comprendre le maximum par soi-même, sans avoir recours au dictionnaire. Bien sûr, si un terme qui paraît capital n'est pas connu, il n'est pas nécessaire d'attendre trop longtemps pour le chercher dans le dictionnaire. Cette étape peut occuper **environ une demi-heure**. Il doit notamment être possible de repérer clairement la composition du texte, en se penchant sur la mise en page proposée (ce que suggèrent le découpage en paragraphes, les alinéas, etc.) et sur les indices semés par la ponctuation (tirets, guillemets, points en haut, etc.), en repérant toutes les articulations syntaxiques (conjonctions de coordination, conjonctions de subordination, pronoms relatifs, mots interrogatifs, etc.), ainsi que les effets rhétoriques les plus évidents (parallélismes, gradations, répétitions, etc.).

Il s'agit ensuite, dans un deuxième temps, de s'attaquer à la **traduction mise par écrit** et de commencer à utiliser systématiquement le dictionnaire. Le résultat devra être noté sur des feuilles de brouillon qu'il est conseillé de numéroter (pour éviter toute confusion si ensuite le candidat devait finalement être amené à recopier sa traduction dans une certaine urgence). Il est également recommandé d'écrire très lisiblement sur ce brouillon : cette précaution peut permettre d'éviter l'oubli d'une ligne lors du recopiage final, ainsi que des cafouillages *a priori* improbables, mais qui, dans le stress du concours, peuvent effectivement se produire. Cette phase de rédaction peut durer **environ deux heures**. Si une difficulté résiste, mieux vaut continuer en prévoyant d'y revenir plus tard. La suite du texte est susceptible d'apporter rétrospectivement des éléments éclairants.

Au terme de cette étape, il peut être bienvenu de faire **une pause de quelques minutes**, en s'appliquant à détacher son esprit de la version en cours, dans la mesure du possible. Cette rêverie doit permettre de revenir l'esprit plus frais vers la traduction rédigée, pour la compléter, la corriger ou l'améliorer. La **lecture de la traduction** peut occuper **environ une demi-heure** : cela dépend du temps dont le candidat dispose encore à ce stade, sachant qu'il est absolument indispensable de **réserver au moins une demi-heure au recopiage, puis une vingtaine de minutes à la relecture finale de la traduction** (cette ultime étape est capitale : elle permet de vérifier l'orthographe, l'absence d'omissions, etc.).

C'est ici l'occasion de rappeler qu'**une copie de concours doit être propre et lisible**. Le jury a été particulièrement frappé cette année par le nombre de travaux saturés de ratures, et par la fréquence avec laquelle apparaissaient des passages presque illisibles, pas nécessairement en fin de copie – ce qui semble donc relever d'une forme de nonchalance plutôt que résulter de la panique d'une fin d'épreuve imminente, à moins qu'il ne s'agisse de corrections ajoutées en dernière minute. Cette tendance doit-elle être expliquée par l'utilisation croissante et presque exclusive aujourd'hui du clavier ? Nos mains perdent-elles l'habitude de manier le stylo ou négligent-elles cet effort ? Quoi qu'il en soit, ce sont des travaux manuscrits qu'il s'agit de rendre le jour du concours. C'est pourquoi il est fermement recommandé de s'astreindre à n'utiliser que le stylo et le papier lors de chacun des entraînements qui ponctuent l'année de préparation, en considérant l'importance de présenter une copie nette, avec une écriture réellement lisible.

Enfin, la **qualité du français** est un élément évidemment important : les fautes d'orthographe ou de syntaxe sont à bannir. Non seulement par principe général, mais aussi parce qu'il s'agit d'un concours visant le recrutement d'enseignants : à quelle situation se prépare le candidat qui ne sait pas faire la différence entre un infinitif et un participé passé et inverse systématiquement les terminaisons « -é » et « -er », ou qui oublie d'accorder verbes, adjectifs, noms ou pronoms ? Compte-t-il semer de telles fautes sur son tableau ou sur les copies qu'il corrigera et les transmettre aux classes ? Concrètement, les fautes de français sont sanctionnées, faisant l'objet de pénalités qui, dans les cas les plus graves, peuvent avoir une incidence déterminante dès l'écrit.

3. 4. Revoir les grands repères géographiques, historiques et littéraires

Enfin, parce que leur connaissance est indispensable à la compréhension directe des textes, qu'elle constitue un avantage fondamental pour la version grecque et pour les épreuves orales qui suivront en cas d'admissibilité, et parce que leur lecture doit être un plaisir sans cesse renouvelé, les ouvrages présentant la géographie du monde grec ancien et son histoire, ainsi que les anthologies et les histoires de la littérature grecque ancienne doivent être au cœur de la préparation du concours, et ce, y compris pour les épreuves écrites. La **familiarisation avec les contextes géographiques, historiques et littéraires**, ainsi que la **mise en perspective anthropologique** et l'**approche pragmatique** des textes constituent une étape essentielle, ainsi qu'un atout majeur pour l'épreuve de version grecque.

À toutes celles et tous ceux qui viennent de lire ce rapport dans la perspective de la préparation du concours, bon courage et bonne chance. **Ἀγαθὴ τύχη.**

RAPPORT SUR LA DISSERTATION FRANÇAISE

établi par Carole Catifait

Vous analyserez et discuterez ce propos de Stéphane Lojkine, à la lumière de votre lecture du *Roman comique* :

« Scarron dispose ses récits les uns contre les autres ; il ordonne une rencontre de matériaux fictionnels, neutralisant l'effet dramatique des nouvelles par une distanciation de l'énonciation, jouant au contraire sur le pathétique des rétrospections autobiographiques. La neutralisation comme la dramatisation mettent en évidence le ressort essentiellement théâtral de la fiction scarronienne : l'aventure n'est pas simplement narrée, mais installée dans un dispositif d'énonciation et de réception. La rencontre, c'est aussi cette disposition ».

Remarques préliminaires

Les rapports successifs des cinq dernières années ont rappelé avec netteté les éléments majeurs de méthode pour réussir une dissertation littéraire : la question de la composition (2014), l'utilisation des exemples (2015), le recours à la théorie littéraire (2016), la dimension pleinement rhétorique de l'exercice (2017) ou encore la nécessité de posséder l'œuvre par une authentique lecture, qui passe par de multiples relectures (2018). Nous ne pouvons qu'inviter les préparateurs à l'agrégation à consulter tous ces rapports, à partir desquels ils pourront consolider, voire corriger leurs pratiques et réussir la dissertation de l'agrégation.

Rappelons ici la question cruciale de la lecture de la citation : trop de candidats n'y voient qu'un tremplin pour « dérouler » des souvenirs de cours ou des articles de critique littéraire. Rappelons qu'on ne saurait véritablement dissenter sans un « dialogue » critique, constructif et dialectique avec la pensée qui s'offre à notre réflexion. Et ce dialogue ne saurait se réduire à un examen préliminaire au cours de l'introduction : trop de copies donnent le sentiment, une fois la citation commentée en introduction, de l'oublier littéralement. Les correcteurs peinent souvent à comprendre, dans tel ou tel développement, quel est le rapport au sujet. Autre travers : atomiser les éléments de la citation, en extrayant successivement et/mais sans lien, d'abord l'effet dramatique des nouvelles, ensuite le pathétique des rétrospections autobiographiques, enfin la théâtralité. Rappelons que la citation a été choisie et découpée *parce qu'elle* fait sens dans sa totalité, et que ce tronçonnage est un déni même de l'esprit de l'exercice. La question de la théâtralité, topique de la critique, ne devait pas, par exemple, être considérée comme un postulat (tout le monde sait bien que...), mais être interrogée, et mise en tension avec l'expérimentation de nouvelles formes, ouvertes et inventives, du romanesque. Les futurs candidats doivent bien avoir à l'esprit que la visée d'une dissertation n'est pas d'apporter des vérités et des réponses dogmatiques, mais de mettre en pratique de manière fine et illustrée, à l'appui du texte, une capacité à interroger la citation, c'est-à-dire un angle d'approche et une lecture du texte. Les correcteurs se sont étonnés d'erreurs de lecture qui faussaient totalement l'orientation de la réflexion : quelques candidats ont en effet compris dans « rétrospections autobiographiques » l'idée selon laquelle il y aurait une possible lecture autobiographique du roman (Ragotin difforme comme Scarron, les souvenirs personnels du Mans...). Un tel contresens a de quoi étonner à l'heure où on ne fait pas de la littérature le prétexte à parler de l'auteur, et du roman, une œuvre à clefs, dont l'intérêt serait le seul déchiffrement. Mais au-delà de ces contresens qui n'ont pas été le fait de la majorité des candidats, c'est la prise en compte insuffisante de la notion de « rencontre » qui a pénalisé le plus les candidats. Revenir sur le terme, l'interroger, l'illustrer sur le plan diégétique et métalittéraire, tout cela aurait permis très souvent une réflexion plus pertinente, fidèle au sujet et problématisée.

Enfin, les correcteurs ont noté un nombre important de copies courtes, voire très courtes. Rappelons qu'il n'y a aucun format imposé pour la dissertation de l'agrégation, et qu'une copie de 22 pages n'est ni une nécessité, ni une garantie de succès. Cependant comment mener et mener à terme une réflexion littéraire fine et approfondie, sur 4, 6 ou 8 pages, avec parfois de surcroît une présentation aérée ? Certains candidats s'arrêtent prématurément, et visiblement par manque de temps, ne rédigent pas la troisième partie. D'autres rédigent un tout, mais trop court pour interroger véritablement les enjeux littéraires et explorer en profondeur le roman de Scarron. Nous ne pouvons qu'encourager les prochains candidats à s'exercer à dissenter en temps limité, plusieurs fois pendant l'année de préparation. Ainsi ils pourront s'approprier le format et améliorer la forme - aisance rédactionnelle, clarté des transitions, correction de la syntaxe et de l'orthographe - de leur écrit.

Éléments de corrigé

Premières réflexions et lecture du sujet

Disposer / ordonner

Le sujet soulève une **question structurelle**, qui est, partant, une **question esthétique** : « Scarron dispose...il ordonne... ». Le choix de *neutraliser* ou au contraire de *dramatiser* le matériau romanesque apparaît comme une conséquence de ce qu'on pourrait appeler un **principe de confrontation et d'hybridation**. Lojkine parle d'ailleurs d'« hybridation généralisée » à propos du *Roman comique*, hybridation qui est le principe même du burlesque.

La première page est sur ce point emblématique, puisqu'y voir des comédiens déguisés, superposant et 'feuilletant' les identités, peut se lire comme une manière de donner corps à l'hybridité. Et la charrette qui ouvre l'espace romanesque, qui nous fait entrer dans cet espace, est certes le char du Soleil tombé dans la boue des ornières, trivialisé, mais surtout, comme amoncellement hétéroclite, il est le **véhicule même de l'hybridation (allégorie esthétique)**.

« **Dispose[r]** » renvoie à la question rhétorique de la *dispositio*. Ce n'est pas la moindre question que celle d'une possible structure du *Roman comique*. La lecture du roman donne le sentiment d'une infinie arborescence d'épisodes, *ad infinitum*, comme peut le laisser imaginer l'inachèvement du texte. Disposer et ordonner, au contraire, se rattachent à la conception syntagmatique du récit, et non à une sorte d'éclatement, foisonnement excentrique d'un récit qui donne le sentiment d'exhiber l'arbitraire, d'en retranscrire structurellement la forme éclatée.

Les uns contre les autres

« Dispose[r] ses récits **les uns contre les autres** » doit se lire dans la double acception de la préposition latine *contra*, **à la fois l'opposition et la proximité**, le face à face. Pour reprendre les éléments définitionnels du site CNRTL : « contre » peut se lire dans l'acception de « contact étroit » (« joue contre joue ») comme dans celle d'« opposition » voire d'« hostilité ». Richesse de cette préposition duplice. S'il y a « rencontre » de « matériaux fictionnels », c'est que Scarron a la volonté de faire se rencontrer, par un faux hasard romanesque, des éléments que la littérature et/ou la réalité sépare[nt]. Pour le rapport au réel, le roman serait considéré sous l'angle de la représentation, pour la littérature, sous l'angle poétique et culturel. S'il parle de « matériaux fictionnels » au pluriel, c'est bien que se joue dans *Le Roman comique* une **pluralité composite**, hétéroclite, d'éléments issus d'horizons divers. Le roman de Scarron est fondamentalement bigarré. Il faudra s'interroger sur la question de **l'unité ou plutôt l'unification (la possible unification ?) dans/de la diversité**. Ce qui n'est pas sans amener à une réflexion esthétique et générique : **qu'est-ce qu'un roman**, précisément dans cette forme que lui donne Scarron du *Roman comique* ? Et comment surmonter la disposition par accumulation qui caractérise les recueils de contes, comme chez Boccace ou Marguerite de Navarre ? Or la juxtaposition de récits (les uns à côté des autres) ne fait pas du *Décameron* ou de l'*Heptameron* un roman.

Neutralisation / Dramatisation

Le sujet propose de voir chez Scarron un rapport double, a priori contradictoire, à sa fiction :

- un rapport d'adhésion, que Lojkine nomme « **le pathétique** », « **la dramatisation** » ;
- un rapport de distanciation, que Lojkine nomme « **la neutralisation** ».

On pensera aux analyses de Starobinski sur Jean-Jacques Rousseau autobiographe : ce regard tantôt picaresque, tantôt élégiaque sur sa vie.

En évoquant « l'énonciation », Lojkine distingue le plan de l'énoncé de la voix qui l'énonce. Pour les candidats, il s'agit de faire la distinction entre ces « matériaux » que le romancier fait se rencontrer et la voix ou plutôt les voix qui les racontent. Il y a donc bien un « dispositif », c'est-à-dire un agencement calculé des pièces, des parties qui forment ce tout qu'est le roman. C'est la voix de l'énonciation qui dispose, ne serait-ce que du simple fait de la fonction de régie du narrateur. Cette voix du narrateur est **tantôt sur le mode sérieux** (empathie, sympathie, pathétique : nous sommes sur le plan des *pathema*, des émotions et dans la proximité avec la fiction, l'adhésion à l'illusion romanesque, le *cum* du compatir, le *contra* de la proximité) ;

tantôt sur le mode ludique (comique, ironique), celui de la distance critique (à la manière d'un effet brechtien, l'interventionnisme scarronien a le sourire en coin), réflexive, amusée, c'est-à-dire dans un recul, une distance qui regarde, de loin et sans y adhérer, la fiction. Cette voix, nous la retrouvons dans le roman lorsqu'un personnage lit ou récite une histoire devant un public, et ce dispositif n'est pas sans rappeler les séances de lecture publique où Scarron lisait à haute voix son roman et pouvait voir les réactions du public. Il conviendra d'explorer ce **jeu énonciatif de la distance et de la proximité** : comment faire coexister deux voix, une qui chante une chanson, l'autre qui chante à côté (*para-odein*) ? Qui parle ? Quelle(s) voix portent ces énoncés ? Comment s'organise cette **polyphonie**, ce **dialogisme** (Bakhtine) ? Quelle(s) figure(s) (*persona* du narrateur) ces voix façonnent-elles ?

Le sujet, en outre, désigne clairement **deux types de « matériaux » romanesques** qui constituent le *Roman comique* : les « nouvelles », soit les quatre *novelas* insérées, exogènes car venues d'ailleurs (l'Espagne) et d'un autre (Solorzano et Maria de Zayas) et les « rétrospections autobiographiques », soit l'histoire de Destin et de Mademoiselle de l'Etoile, l'histoire de la Caverne et l'histoire de Léandre. Pour les candidats, il convient de bien saisir le **jeu proprement burlesque d'inversion qui se joue entre fiction et narration**, selon Lojkine.

C'est en narrant un matériau romanesque *sérieux* que l'énonciation se fait *raillieuse*, et c'est au contraire lorsque le matériau est *comique* (au sens de la représentation d'un univers commun, trivial, le monde des comédiens itinérants) que la voix de la narration est *empathique*. Les récits autobiographiques, en effet, sont des analepses qui viennent compléter les mystères, les zones d'ombre du récit-cadre qu'on peut appeler « le roman des comédiens ». C'est un point délicat du sujet dans la mesure où la vulgate critique oppose communément le romanesque et le comique, comme deux « matériaux » dont la séparation serait nette. Les deux veines, héroïque et comique, ne seraient donc pas étanches.

Théâtralité

Ce dispositif révèle, selon Lojkine, « le ressort essentiellement théâtral de la fiction scarronienne ». Là au contraire, le sujet reprend un lieu commun de la critique. La difficulté réside cependant dans l'articulation entre le dispositif d'énonciation et cette théâtralité. Il conviendra d'explorer, d'interroger cette **essence théâtrale de la fiction romanesque** et la manière dont elle se révèle dans ce dispositif d'énonciation double. « L'aventure », matériau romanesque, fictionnel, est enserrée dans un dispositif théâtral : une voix qui la porte, un public qui l'écoute, ou même deux, selon le principe de la *double énonciation* (Ubersfeld). Que signifie cette **théâtralité ou théâtralisation du romanesque** ? A quels niveaux, au pluriel, joue-t-elle ? Où est la théâtralité ?

Quelques pistes

- D'abord **dans le matériau fictionnel, comique** : la comédie des comédiens, les tréteaux sur lesquels ils jouent la comédie devant un public bigarré (les personnages du récit-cadre sont des comédiens et mettent en abyme l'idée que l'on peut jouer dans différents habits, sur plusieurs scènes, avec plusieurs masques).
- Ensuite dans **les topiques** venues de l'univers du théâtre : les *novelas* espagnoles, notamment, ressemblent à des pièces de théâtre narrativisées, avec leurs lots de quiproquos, identités masquées, péripéties spectaculaires, trahisons, ruses, etc. Topiques enserrées dans un récit 'serré' dans l'espace et le temps, et autour d'une intrigue (mariage à la clé), comme le nécessite le théâtre. Mais la narration première joue aussi de ces mêmes topoï.
- Mais aussi **dans ce dispositif de réception** que nous venons d'évoquer, qui enchâsse le récit dans un discours, qui lui donne un public.
- Egalement **dans cette essence polyphonique du théâtre**, où des voix multiples se font entendre sans être fédérées, unifiées par une instance narrative surplombante.
- Mais encore dans **ce constant tressage du noble et du trivial**, que Scarron l'homme de théâtre connaît bien : ce que l'on peut appeler le **système de la double intrigue**, selon lequel l'intrigue galante des maîtres trouve sa réplique burlesque dans les agissements bouffons des valets. Ce que Scarron emprunte à la *comedia* espagnole, c'est le mélange dans l'espace comique d'éléments proprement comiques et de valeurs romanesques (l'amour et l'honneur).
- Enfin -mais le catalogue des suggestions n'est pas fermé- **dans le motif du déguisement et du voile identitaire**, qui a une fonction centrale dans le roman et qui est d'essence théâtrale. Topique de l'identité masquée qui fait de la théâtralité le lieu d'une interrogation ontologique, et un réservoir de possibles romanesques : topique baroque, qui rappelle l'instabilité du moi.

Il s'agira d'interroger **cette théâtralisation, la manière dont la narration l'intègre et/ou y résiste**, sans se contenter d'y voir un mélange des genres, une circulation transgénérique. Il s'agira aussi de **s'interroger**

sur les formes dramatiques qui servent de modèle à Scarron : à son époque, en effet, la comédie s'est installée dans un espace littéraire qui n'est pas le cadre grossier de la farce, mais la représentation vraisemblable de la vie moyenne (le modèle cornélien des années 1630), comme le défend Sorel dans la préface du *Francion*. En outre, si l'on se rappelle le modèle que constitue la *comedia* espagnole, on ne s'enfermera pas dans une opposition fondamentale du théâtre français entre comédie et tragédie. Plus « romanesque », la comédie espagnole fait une large place au sentiment amoureux. La veine burlesque, elle, installe l'esthétique du sketch (pots de chambres, bottes, habits trop courts), où la *burla* fait de la plaisanterie, du mauvais tour le ressort dramatique.

Dans cette interrogation sur la théâtralité, le terme de « **dramatisation** » rappelle le *drama* de l'action, mais aussi du théâtre, que l'on retrouve abondamment dans le roman, sur le mode d'un romanesque de la péripétie. La topique de l'enlèvement, et plus encore l'*anagnorisis* aristotélicienne (jeux de masques et révélations d'identité), est d'essence théâtrale.

La rencontre / les rencontres

« **La rencontre, c'est aussi...** » : le sujet amène à interroger la **conjointure et la disjointure**, de ces matériaux « les uns *contre* les autres », donc à interroger à la fois le **sens de la structure** (le terme de « disposition » pouvant se lire comme la *dispositio* au sens rhétorique du terme), **et le sens d'une esthétique de la bigarrure**. Désordre ou ordre paradoxal, caché derrière un apparent désordre ? Rencontre comme opposition ou rapprochement (double sens de *contra*) ? Derrière l'opposition des espaces (le haut et le bas, le galant et le comique, etc.), n'y a-t-il pas proximité, échos, ressemblances, porosité, réversibilité, liens, effets de miroir ?

Si « la rencontre, **c'est aussi** » cette **esthétique de l'hybridation**, cela présuppose qu'elle est *d'abord* **rencontre à d'autres sens du terme** : comment articuler la rencontre comme **topique romanesque** (matériau romanesque) et la rencontre comme **superstructure**, en cela que le roman est le lieu de circulation et de rencontres d'espaces culturels divers, lieu de **dialogue** entre ces espaces ? Choix romanesques qui ne sont pas sans poser la question de l'essence du roman : spécificité du roman comique, ou essence du genre « bâtard » (Marthe Robert), « lawless » (Gide) qu'est le roman ? Dès lors il conviendra de déplacer la question dite du « réalisme » du roman comique, de cesser de considérer le roman comme espace de **représentation**, pour le considérer comme **objet sémiotique** d'essence culturelle. Enfin, ces choix romanesques peuvent avoir un rapport avec une **vision du monde donc une conception philosophique** : celle des libertins du XVII^e siècle. La rencontre en effet est ce qui fait « **l'aventure** ». Par son étymologie, « ce qui doit/va arriver », l'aventure est d'abord « ce qui advient par hasard, par accident », ce qui n'est pas écrit (ordre du destin ou de la Providence), mais surgit, rompant l'ordinaire (dans les romans de chevalerie, désigne une entreprise hasardeuse et extraordinaire), et qui, sur le plan littéraire, ouvre des possibles romanesques. Roman de la route, *Le Roman comique* est, à plus d'un titre, roman de la rencontre.

Pour synthétiser

En interrogeant la *dispositio* au sens rhétorique du terme, Stéphane Lojkin interroge les choix esthétiques du roman de Scarron. Hybride, *Le Roman comique* n'est pas, selon lui, unité, mais « rencontre de matériaux », au pluriel, dont l'agencement serait paradoxal, puisqu'il ne viserait pas un *continuum* structurel, une cohérence esthétique, mais laisserait les matériaux narratifs « les uns contre les autres » : à la fois les uns à *côté* des autres (à la manière d'un patchwork, fait de morceaux de tissus cousus les uns aux autres), et les uns *contre* les autres, créant des dissensions esthétiques et des émotions contradictoires, ou plutôt paradoxales avec un recul amusé et critique d'une part pour la matière romanesque, et une adhésion émotionnelle et une illusion romanesque d'autre part, pour la matière comique. Cependant, il ne s'agit pas pour Lojkin de considérer *Le Roman comique* comme un roman *bifrons* : la face comique, qui aurait les traits de Ragotin, et la face héroïque, qui aurait ceux de Destin ; la face rieuse, burlesque et la face romanesque et sérieuse. Le principe de « neutralisation » et de « dramatisation » jouerait en effet à l'intérieur même de chaque espace littéraire, de chaque univers qui a sa cohérence : à savoir, les récits autobiographiques, les nouvelles espagnoles et les scènes d'auberge, la vie des comédiens ambulants. Chaque univers se trouverait *travaillé* par une voix, celle du narrateur. Cette voix, ce discours sur..., *met du jeu*, à tous les sens du terme, dans l'énoncé et opère des « rencontres » hétéroclites de tons, de thèmes et de modalités stylistiques. Cette coprésence de matériaux romanesques hybrides, qui ne sont pas seulement cousus les uns aux autres, mais chacun traversé et parfois sapé par une voix narrative, ne serait-elle pas le signe d'une essence théâtrale du roman ? En quoi, dans cette parole d'un narrateur à un narrataire, se joue quelque chose d'essentiellement théâtral, qui confirmerait un des sens de l'épithète « comique » du titre ?

Terme clé du sujet, la « rencontre » est un terme qui appelle à plusieurs lectures, de la topique romanesque à la superstructure, clé de l'esthétique scaronienne. Restera à interroger cette esthétique, propre au roman de la tradition comique, et qui n'est pas sans lien avec l'essence du roman. Cette esthétique de la rencontre ne mettrait-elle pas à mal l'unité romanesque ? A moins qu'elle caractérise la liberté même du roman, espace de tous les possibles, et qu'on ne postule non pas une unité, mais une unification dans la diversité.

Formulation d'une problématique

Le sujet amène à une réflexion sur **la rencontre comme principe structurel et esthétique**, et pas seulement comme topos romanesque. Il s'agit de s'interroger sur **le sens de l'hybridation** et sur la manière dont **la voix narrative la met en scène**. *In fine*, c'est bien à une interrogation sur **la nature du roman** que nous arrivons, son espace générique, **travaillé, traversé par la théâtralité**.

Eléments de discussion

Quelques points, entre autres, dont les candidats se sont emparés pour discuter la position de Lojkine :

La question structurelle

On ne peut pas considérer comme allant de soi un *ordre*, une *disposition*, fondés sur le principe même de l'hétéroclite, du mélange et de l'opposition. Or pour Lojkine, il y a « rencontre », ce qui présuppose que ces matériaux dialoguent, échangent, créent des liens, ne restent pas hermétiquement fermés sur eux-mêmes, les uns à côté des autres. Lojkine dit à la fois qu'il y a ordre, mais paradoxalement fondé sur le principe de la désunion. C'est aussi, avec une approche différente, la thèse de Jean Serroy, pour qui il y a bien une intrigue générale, une continuité romanesque qui fédère la discontinuité des récits, à la différence de Boccace ou de Marguerite de Navarre. Mais l'hypothèse était à interroger, et, pour les candidats, la difficulté et l'intérêt résidaient dans ce paradoxe d'un *continuum* hétéroclite.

La question de la voix narrative

Une autre question réside dans la manière dont la voix du narrateur intervient, et par cette intervention oriente la lecture du roman. On peut opposer à position de Lojkine la conception du *Roman comique* comme roman *bifrons*. Or pour Lojkine, en « neutralisant l'effet dramatique des nouvelles par une distanciation de l'énonciation », il n'y a pas séparation des tons et des espaces : l'espace comique et l'espace romanesque. Il est aisé de montrer que cette séparation existe, exhibée par le chapitrage, les titres, l'écriture, le matériau fictionnel : les nouvelles espagnoles, les récits autobiographiques et le roman des comédiens et des auberges. A priori il semblerait que la *persona* du narrateur doive *correspondre* à la nature du récit : voix de bonimenteur pour l'espace comique et mode sérieux de l'énonciation pour les veines romanesques. Lojkine propose un principe de *jeu*, au sens où chaque espace fictionnel serait *travaillé* selon un principe *ironique* par une voix qui saperait, renverserait, tempèrerait ici la tendance idéalisante et/ou romanesque, là la trivialité des bambochades.

La question de la théâtralité

On peut se demander ce qui est théâtral dans le *Roman comique*, voire se demander même si le roman est théâtral. En tant que roman des comédiens, et parce qu'il est écrit par un homme qui goûte particulièrement le théâtre, en écrit, n'est-on pas tenté par l'épithète « théâtral » ? Mais ne serait-ce pas faire d'un élément diégétique, le monde des comédiens, une catégorie littéraire, la *théâtralité* ? Lojkine, lui, propose de voir le cœur de la théâtralité dans cette énonciation dirigée d'un narrateur à un narrataire, à la manière de la double énonciation, où le dramaturge fait signe au spectateur, par-delà l'échange des protagonistes. On pourra se demander comment le roman intègre cette théâtralisation ou au contraire y résiste. En outre, donner pour origine à la théâtralisation cette voix de neutralisation ou de dramatisation, n'est-ce oublier que l'instance narrative, qui occupe dans la tradition comique, une place de premier plan, est le propre du récit ? Dès lors on pourrait regarder du côté du conte dont l'oralité générique est bien le lieu d'un discours qui porte un récit et en infléchit la lecture, par le ton, le sourire amusé ou la gravité avec laquelle on le lit.

Progression et plan possibles

1. Des récits « les uns contre les autres » : ordre, désordre ou ordre du désordre ? Interrogation sur la structure et l'esthétique du *Roman comique*.

1.1. Une conception commode du roman conçu comme binarité : le « contre » de l'opposition et l'effet de désordre.

Pluralité de matériaux

C'est par une réflexion sur « **le sens d'un oxymore** » que Claudine Nédelec ouvre sa préface du *Roman Comique*, dans l'édition de poche des « Classiques Garnier » : « Un 'romant' comique, c'est comme un bourgeois gentilhomme, ça n'existe pas... ». Et elle parle de « mélange assez improbable, une **coincidentia oppositorum**, à la fois par la nature des événements et des personnages, par le rapport au réel, par les caractéristiques stylistiques, et par l'effet pathétique visé ». De l'époque contemporaine à aujourd'hui, on a souvent fait grief à Scarron de cette apparence de disparate : « inachevé, décousu, mal proportionné », écrit en 1914 Gustave Reynier. Dans une conception classique, en effet, c'est l'unité, l'équilibre de la structure et la clôture qui fait l'œuvre. Or *Le Roman comique* contrevient à cette représentation doxale, et doublement, puisqu'il ne propose ni achèvement (et des continuateurs ont ainsi proposé des « suites »), ni unité, sur le plan structurel comme esthétique. **Le titre du roman opère la première des « rencontres »**, dont Lojkine souligne, par la répétition, l'importance : la rencontre de deux espaces littéraires qui ne devraient pas se rencontrer, l'espace romanesque élevé et l'espace trivial des histoires comiques. Ces « matériaux fictionnels » disent, par le pluriel, leur différence de nature, leur caractère hétérogène. Pour emprunter à Thomas Pavel sa terminologie (*L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, 1996), il y a, à l'intérieur d'un même roman, ce qu'au XVII^{ème} siècle on sépare : *l'éloignement* de la littérature idéalisante, qui établit une distance symbolique entre notre monde et la représentation littéraire, et *la proximité* de « l'ici et maintenant » des représentations de la tradition comique. Notons que Lojkine évoque deux « matériaux », que sont les « nouvelles » (*transposition*, plutôt que *traduction* du terme espagnol *novelas*) et les « rétrospections autobiographiques », à savoir le récit de Destin, de la Caverne et de Léandre. Loin d'oublier le récit-cadre, que l'on peut appeler par commodité, le roman des comédiens, il le laisse entendre, et par **ce pluriel des matériaux**, et parce que ces récits rétrospectifs sont de nécessaires prolongements du roman des comédiens, des analepses explicatives : Pourquoi le Destin se retrouve-t-il dans cette troupe de comédiens ? De qui se cache-t-il derrière son emplâtre ? Qui est-il ?

Ordre ou désordre ?

Or est-il si facile de débrouiller l'écheveau de ces matériaux ? Si Lojkine oppose deux espaces, c'est peut-être parce que la critique voit généralement **le roman comme binarité**. Jean Serroy (*Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIII^{ème} s.*) parle d'« œuvre-Janus, où à la face burlesque répond une face romanesque » et de « dualité de ton » (p. 451-452). Sans aucunement postuler cette binarité, Lojkine place le roman **sous le signe de l'opposition**, comme le laisse entendre la préposition « **contre** ». Sur le plan structurel en effet il n'est pas facile de voir se dessiner clairement un ordre. Si nos représentations, à l'image d'un récit du XIX^{ème} siècle, conçoivent le roman dans une linéarité diégétique, causale et chronologique, *Le Roman comique* met à mal ces représentations. Scarron revendique lui-même ce qu'Isabelle Trivisani-Moreau appelle **une écriture de l'errance** (« Au carrefour du romanesque : l'errance dans *Le Roman comique*, Presses Universitaires de Rennes, 2007). L'ouverture du roman ne se fait-elle pas sur le mode ludique du pied-de-nez à la fonction de régie du narrateur ? Lorsque ce narrateur intrusif se montre tâtonnant à la fin du premier chapitre, il mime la désinvolture de celui qui ignore tout souci structurel : « L'auteur se reposa quelque temps et se mit à songer à ce qu'il dirait dans le second chapitre » (p. 39). Certes nous ne sommes pas dupes du *jeu* de ce personnage qu'est le narrateur : il veut donner l'illusion du décousu et de l'improvisation. Illusion, car, comme la citation le souligne, Scarron « dispose » (au sens rhétorique de la *dispositio*) et « ordonne », là où la *persona* du narrateur feint une *sprezzatura* littéraire, s'évertue à entretenir **la fiction d'une écriture en liberté**. L'impression de désordre est néanmoins tenace, renforcée par exemple par le principe de la narration alternée lorsque le narrateur abandonne un fil de l'intrigue pour aller courir d'autres lièvres : « Cependant qu'il s'habillera et qu'il enverra quérir un commissaire, retournons voir ce qui se passe chez Victoria » (p. 185). Plus nettement décousue la transition entre le premier et le deuxième chapitre de la seconde partie : « Cependant que le Destin courait à tâtons après ceux qui avaient enlevé Angélique, la Rancune et l'Olive, qui n'avaient pas si à cœur que lui cet enlèvement, ne coururent pas si vite que lui après les ravisseurs, outre qu'ils étaient à pied. Ils n'allèrent donc pas loin et ayant trouvé dans le prochain bourg une hôtellerie qui n'était pas encore fermée, ils y demandèrent à coucher » (p. 197-198). En outre, le narrateur non seulement ne se prive pas d'excursus, mais il l'exhibe, lorsqu'il ferme une parenthèse qu'il vient d'ouvrir sur les provinciaux, alors qu'on va jouer la comédie chez le marquis d'Orsé : « Finissons la digression » (p. 303), commente-t-il. Dans ce roman qui est aussi un méta-roman, le narrateur prétend « faire dans [son] livre comme ceux qui mettent **la bride sur le col de leurs chevaux** et les laissent aller sur leur bonne foi » (p. 86), mais suppose en même temps le contraire : « peut-être aussi que j'ai un dessein arrêté », supposition immédiatement emportée dans la valse du relativisme, lorsqu'il se compare à un ivrogne. **Le cheval, figure allégorique du récit**, irait donc tout

seul, folâtrant comme ce poulain du 1^{er} chapitre qui « allait et venait à l'entour de la charrette comme un petit fou qu'il était » (p. 37).

1.2. Plusieurs hypothèses structurales : comment donner sens à la composition ?

Disposition en alternance et dualité

Si l'on exclut l'hypothèse de la nonchalance, on préférera la considérer comme une fiction sur la fiction et une composition qui se cache derrière l'illusion de ne pas en être une, à la manière de Montaigne dont la pensée, en mouvement, semble être portée par la forme libre de l'essai, par ces ajouts, ces allongements : ici c'est une **forme romanesque ouverte**, dont la souplesse semble mimer le désordre et les aléas de l'existence. On préférera penser qu'effectivement Scarron dispose ses récits, selon le principe de la **concordia discors**, principe de rupture et de contraste, plutôt que principe de continuité narrative. La thèse de Jean Serroy consiste à voir dans *Le Roman comique* un **dispositif d'alternance** régulière, un agencement entre ce qu'il appelle la « narration directe » (le récit-cadre) et la « narration indirecte » (récits autobiographiques et nouvelles espagnoles). Il comptabilise un équilibre quasi-parfait entre les deux matériaux fictionnels (115 pages contre 135). Sa proposition a le mérite de la clarté et de l'équilibre entre le matériau romanesque et le matériau comique. Mais la forme tabulaire de sa présentation trahit la volonté de dépasser dialectiquement le désordre et de nier, partant, le foisonnement de l'œuvre. Rassembler les nouvelles et les récits rétrospectifs, c'est, en outre, les considérer comme représentatifs d'un même espace littéraire, ce qui est très discutable. Serroy en arrive à l'idée d'une structure très travaillée, quoiqu'embrouillée, et d'**essence baroque**. La dualité qui fonde son hypothèse herméneutique se trouve incarnée dans la **double figure (Janus) de Destin et de Ragotin**.

Des entrelacs ?

Yves Giraud (dans sa préface à l'édition GF), parle, lui, de « caractère zigzagant de la démarche, son côté aléatoire ». Il sépare trois « matériaux », en distinguant récits autobiographiques et nouvelles. « Un **roman 'implexe'**, faits d'entrelacs, d'éléments différents mais en rapport entre eux ». On le voit ici, c'est la figure de l'entrelacement qui ressort, et partant le rapprochement plutôt que l'opposition. Ce qui rejoint l'image de la « rencontre » qui est au cœur de la citation. Les éléments, quoiqu'hétéroclites, ne seraient-ils pas **d'avantage en lien qu'en opposition** ? La « rencontre », en effet, peut se dire de deux corps ennemis ou de deux personnes qui viennent d'une « rencontre au pistolet » (duel), mais elle peut aussi dire la **coprésence heureuse**, le mouvement qui réunit les êtres. Le lecteur, passant du roman des comédiens aux nouvelles espagnoles, a le sentiment de poursuivre les mêmes motifs de l'identité voilée, de la fuite et du rapt, du hasard, heureux ou malheureux, qui se fait maître du jeu. Et il n'est pas si facile, à la lecture, de démêler l'entrelacs romanesque qui ne permet pas toujours la stricte séparation entre les espaces. Par exemple, dans la suite de l'histoire de Destin et de l'Etoile (chapitre XV), Destin insère dans le récit de sa propre vie, le récit de celle de Verville (p. 121-138). On retrouve dans ce récit tout le « matériau » des nouvelles espagnoles : le personnel, les topiques et la manière. L'entrevue galante entre Verville et Mademoiselle de Saldagne, à la brune, dans les allées d'un jardin, où Destin s'étonne de la finesse de la servante Madelon, avant de découvrir qu'elle était en réalité Mademoiselle de Léri, la sœur de la belle, rappelle tous les jeux de masque dont les femmes savent si bien user, et qu'illustre entre autres *L'Histoire de l'Amante invisible*. Des femmes violentées, un duel et des cœurs héroïques, l'horizon, à la fin, d'un double mariage : tout concourt au brouillage des espaces.

Le sens de ces imbrications de matériaux

Qu'on préfère voir ces matériaux les uns *s'opposant* aux autres, ou les uns *rencontrant* les autres, il en demeure l'impression d'une diversité très forte qui nous ramène à l'oxymore du titre. On peut penser qu'une **vision du monde** sous-tend cette esthétique de la bigarrure, l'idée selon laquelle la réalité serait double, avec le versant du rire et celui des larmes, Démocrite et Héraclite. Héritier de Rabelais et des conteurs de la Renaissance, Scarron nous donne à voir un monde fait de la coexistence des contraires. Même si la catégorie littéraire du « baroque » est controversée et discutable parce qu'elle est exogène, peut-être pourrions-nous appeler baroque cet univers divers, mouvant et inconstant que nous donne à percevoir cette structure de la fragmentation et de la discontinuité. En outre quoi de plus topique d'une **représentation du monde baroque** que ces identités instables ou masquées, ce jeu entre l'être et le paraître ? Destin ouvre le roman le visage caché sous un emplâtre, et lorsqu'il raconte sa vie, n'est-elle pas celle d'une indécision identitaire ? Entre son nom de scène dont l'onomastique semble dire ironiquement qu'il est voué à être ballotté par le hasard, et son nom de naissance « Garigues », nom de paysan qui s'accorde si mal à sa noblesse de nature (si bien qu'il suffirait de cautionner l'hypothèse d'une substitution d'enfant pour qu'il devienne le vrai comte de Glaris), qui est-il et à quel espace littéraire (« matériau ») appartient-il ?

1.3. Porosité des espaces : trivialisation du romanesque, héroïsation du trivial. Porosité. Echos. Le « contre » de la proximité.

La trivialité à tous les sens du terme

Mêlant de multiples héritages, *Le Roman comique* est un creuset romanesque où se retrouve, parmi d'autres hypotextes, **l'héritage du picaresque espagnol**. Il est -même s'il n'est pas seulement- un roman de la route. Or l'idée de « rencontre » au cœur du sujet se donne à lire comme « **trivialité** », **au sens étymologique du terme** : le Littré définit le « trivial » comme ce qui est « commun » et « bas », et parle d'un style trivial, comme d'un style « bas, de carrefour ». On se rappelle qu'un des sens de l'épithète du titre est bien le *communis* du commun. Le *trivium* c'est, en latin, le carrefour ou plutôt l'endroit où se croisent trois chemins. Par extension, en latin le mot désigne la place publique, l'endroit très fréquenté. *Le Roman comique* n'est-il pas **cette route, diégétique et métalittéraire**, où se croisent les personnages, les univers littéraires et les tons les plus divers ? Destin raconte dans le chapitre XV ses mésaventures et déplore le mépris que lui vaut sa basse naissance, lorsqu'une sérénade assourdissante l'interrompt : dans la rue, **le matériau comique vient rencontrer le pathétique du récit autobiographique**. C'est Ragotin, qui s'est entiché de l'Etoile, et lui vient dire, par cette sérénade ou plutôt par un psaume dévot très inapproprié (parodique), son amour. Mais Scarron s'amuse à faire se croiser une troisième route sur ce carrefour romanesque : celle de chiens à la poursuite d'une chienne, dont les agissements bas (n'est-on pas descendu dans le bas corporel de la farce ?) « déconcertent » « le concert », en se laissant aller à leur nature « diurétique, principalement quand quelque chienne de leur connaissance a envie de procéder à la multiplication de son espèce » (p. 139) au grand dam de l'organiste. Autre épisode où s'illustre cette trivialité joueuse : au début de la seconde partie, Ragotin suit les comédiens et se targue de devenir le meilleur d'entre eux, sûr qu'il est de sa vocation. Le chemin de personnages délicats comme Destin et l'Etoile *rencontre* la *vis comica* de Ragotin, monté sur son mulet comme Sancho Pança. Or ce dernier se hisse sur les hauteurs littéraires de la tragédie, en déclamant des vers de *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau. C'est alors qu'à ce carrefour, sur cette place où l'on se croise, arrivent des paysans qui croient ouïr un prêche et l'écoutent dévotement. Cette idée pourrait trouver dans **l'épisode des brancards son emblème** : on ne s'étonnera jamais assez de ce drôle d'épisode, alors même qu'au début du roman tout est à installer pour le narrateur, où se rencontrent de manière incongrue des véhicules qui occultent les hommes qu'ils transportent : « A peine fut-il arrivé, qu'il en parut un autre qui venait cent pas après du même côté. Je crois que tous les brancards de la province se sont donné rendez-vous pour une affaire d'importance ou pour un chapitre général, dit la Rancune, et je suis d'avis qu'ils commencent leur conférence » (p. 56). C'est bien de manière métalittéraire, jouant sur les mots, dans ce *chapitre VII*, que Scarron veut **annoncer un programme romanesque de la rencontre**.

L'essence du burlesque ?

Pour l'instant l'image de la rencontre comme carrefour nous a amené à interroger ces rencontres sur un plan horizontal : un épisode traversé par des événements exogènes, à la manière de cet encombrement de brancards à un carrefour. Or on pourrait penser cette **disposition sur un plan vertical**, de bascule du haut vers le bas ou du bas vers le haut. On appelle **burlesque** ce double mouvement, l'héroïcomique ou « burlesque retourné » (Perrault) n'en étant selon Claudine Nédelec qu'une variation (*Les états et empires du burlesque*, 2004). On reviendrait à cette lecture première du sujet selon laquelle la préposition « contre » dirait l'opposition. Or il ne s'agirait pas tant d'opposer les récits entre eux que d'**opposer l'elocutio à l'inventio**, de les disjoindre, d'attenter aux convenances que le classicisme va fixer : l'interdit du mélange des genres, l'adaptation du style au sujet, les convenances qui rejoignent la sphère éthique des bienséances. Jean Serroy considère la première phrase comme le manifeste esthétique du burlesque : « L'ouverture du *Roman comique*, tout entière parodique, traduit ostensiblement, de sa part, l'ouverture des hostilités : 'Le soleil avait achevé plus de la moitié de son cours - tout roman épique commence ainsi - et son char, ayant attrapé le penchant du monde, roulait plus vite qu'il ne voulait' - le ton épique déraille, avec le char du soleil. Ici commence un roman burlesque, c'est-à-dire un roman héroïque qui n'est pas pris au sérieux » (p. 509). Du char d'Apollon à la charrette des comédiens itinérants, du char qui trône dans les hauteurs mythologiques à la suffixation hypocoristique en [ette] se joue cette rencontre incongrue et jubilatoire qu'on appelle le burlesque. Dans ce premier chapitre d'ailleurs, Scarron nous propose deux emblèmes esthétiques : l'amoncellement hétéroclite de la charrette, et le costume de Destin. Ce costume mélange à la fois la gravité guerrière d'essence héroïque (casaque, épée et fusil), l'artifice du théâtre et la hauteur des cothurnes tragiques (« des chausses troussées à bas d'attache » et « des brodequins à l'antique ») et la bassesse du picaresque (l'univers des rapines, des gueuseries, du maraudage : par métaphore « la petite guerre » ; la boue des chemins). Mais c'est le bonnet de nuit (casquette flaubertienne

à la manière de Scarron) qui concentre allégoriquement l'hétéroclite et met à mal, malicieusement, la possibilité même de la décrire : « Au lieu de chapeau, il n'avait qu'un bonnet de nuit, entortillé de jarrettières de différentes couleurs, et cet habillement de tête était une manière de turban qui n'était encore qu'ébauché et auquel on n'avait pas encore donné la dernière main » (p. 38). **Le comédien**, parce qu'il superpose par définition deux espaces, celui de l'ici et maintenant de sa vie et celui idéalisé et lointain des textes qu'il joue, apparaît bien comme **paradigme de cette hybridité**.

Une composition burlesque ?

Dans le *Roman comique* le **burlesque pourrait être considéré comme un principe structurel tout autant que stylistique**. On peut en effet le concevoir non pas comme principe d'opposition et de disconvenance à l'intérieur d'un épisode, mais aussi dans la diachronie du roman, dans l'articulation d'un chapitre avec le suivant. Le roman semble construit non dans un *continuum*, mais dans un travail de discordance, un travail de sape, qui consiste à déconcerter le concert, et d'une certaine manière le lecteur. Ainsi la première nouvelle espagnole, « L'Histoire de l'Amante invisible » (chapitre IX de la première partie) se situe dans un espace romanesque moyen, « plus selon la portée de l'humanité que ces héros imaginaires de l'Antiquité qui sont quelquefois incommodes à force d'être trop honnêtes gens » (p. 165-166) pour reprendre les mots de La Garouffière, mais certainement aussi l'opinion de Scarron qui cherche, **au-delà des excès et des impasses d'un romanesque idéalisant, une voie médiane de représentation**. Or l'histoire de Porcia se trouve (anormalement) élevée par la référence à l'espace épique d'*Amadis de Gaule*, lorsque le narrateur compare la demoiselle masquée à « Urgande la déconnue » (p. 70). A ce premier décalage vers le haut, s'ajoute un décalage dans l'articulation avec la suite : au chapitre X, à peine Ragotin a-t-il été félicité pour son beau récit, qu'il retombe, littéralement, ballotté, chahuté, dans l'espace bas des bagarres d'auberge. Le chapeau enfoncé sur la tête par un coup de poing, il finit « sur le cul au pied des comédiennes, après une rétrogradation fort précipitée » (p. 78). Voici bien des matériaux littéraires qui se rencontrent dans le joyeux désordre des bambochades.

Interrogeant cette hybridité et cette disposition paradoxale, le sujet souligne l'importance d'un « dispositif d'énonciation et de réception » dans cette esthétique de la rencontre. Le narrateur, que le sujet nomme, par commodité, Scarron, est maître d'un jeu de « dramatisation » et de « neutralisation » dont il s'agit d'explorer modalités et finalités.

2. Les *personae* du narrateur, maître du jeu et qui s'en amuse : la voix de l'énonciation et les jeux avec l'énoncé.

2.1. Le « dispositif » des nouvelles espagnoles : qui raconte ? Comment cela se raconte ? et pourquoi cela se raconte comme ça ? La distance...

La narration et le narrateur

La formulation du sujet met à l'honneur **la figure du narrateur**, à condition de bien lire le nom de Scarron, qui ouvre la citation, comme désignation non de la personne biographique, auteur du roman, mais comme son double de papier qui se *dit* être l'auteur du texte et s'exhibe dans la fiction. Son action sur le texte /dans le texte se lit dans les verbes de l'agir : « neutralisant » et « jouant » (auxquels on pourrait ajouter « dramatis[ant] »), participes qui postulent une intervention voire un interventionnisme. On rappellera que le **modèle transparent du récit réaliste**, tel qu'il s'est cristallisé au XIX^{ème} siècle, postule au contraire l'effacement du narrateur au profit d'un récit motivé et sérieux. La discrétion du narrateur est un gage d'observation « sérieuse » -c'est un des critères essentiels du réalisme pour Auerbach, *Mimesis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*-, comme si, le roman se concevant comme *mathesis* (Philippe Hamon, *Le Personnel du roman* : « la notion de projet réaliste ») ne devait faire du narrateur qu'un arrière-plan invisible, regard porté sur une société et qui s'efface devant l'objet observé. C'est ce que précise Georges Blin, à propos de Stendhal, et empruntant à Zola ses mots : « le romancier naturaliste n'intervient jamais, pas plus que le savant » (*Stendhal et les problèmes du roman*). Le verbe « jouer » dit ici **l'ethos ludique et frondeur du narrateur** / des narrateurs du *Roman comique*. Les trois notions (neutraliser, jouer et dramatiser) recouvrent en réalité deux mouvements par rapport à la fiction : **un mouvement de recul** (« distanciation »), ironique, **et un mouvement d'adhésion empathique** (« pathétique », « dramatisation »). Notons d'abord que la perspective soulignée par Lojkin a le mérite de sortir de l'unique lecture comique que la critique applique à la figure du narrateur, tant il est vrai que l'on a tendance à entendre d'abord celui qui parle haut et fort, « ce moi annexionniste et tapageur » comme l'écrit Jean Rousset (« Insertions et interventions », in *Narcisse romancier*). Sa formule : « trouble-fête de la



cérémonie littéraire », à juste titre célèbre, ne saurait cacher la palette nuancée des émotions et des positions narratologiques. Dans un chapitre de *Figures, III*, Genette appelle « **métalepse narrative** » cette « transgression » qui consiste en une « intrusion du narrateur ou du narrataire extradiegétique dans l'univers diégétique ». Evoquant par deux fois « l'énonciation », Lojkin établit une distinction entre la narration, « l'aventure [...] simplement narrée », et la voix, le discours, au sens que Benveniste donne à ce terme, qui encadre et orchestre cette narration. Il y a bien un dispositif, c'est-à-dire un agencement calculé des pièces (« matériaux ») qui constituent ce « roman-patchwork » (Serroy).

Quel dispositif pour les nouvelles espagnoles ?

Observons d'abord s'il y a une **spécificité narratologique** qui fait isoler ces nouvelles, par opposition aux autres matériaux romanesques, et quel dispositif particulier Scarron met en place. D'abord le dispositif est constant et bien balisé : un / une récitant(e) vient lire ou dire à voix haute à une assemblée réunie et attentive- qui donne à voir dans l'espace fictionnel la « réception », un texte qui est désigné comme extérieur au récit-cadre (le roman des comédiens, les aventures mancelles) et dont le **caractère littéraire, fictionnel** est affiché. La lecture publique reproduit à l'intérieur de l'espace fictionnel les pratiques sociales de diffusion littéraire. Et, contrairement aux récits autobiographiques, motivés par les lacunes d'un début *in medias res*, ces nouvelles, ou histoires ou historiettes (p. 290, p. 309, p. 334), ne sont **pas légitimées par les besoins du récit-cadre**. Elles apparaissent comme des pièces rapportées, enchâssées, dont la (relative) brièveté et la clôture (titre, début et fin nettement marqués) s'opposent à la course folle de l'intrigue première, inachevée et accidentée. En outre, présentées comme des traductions de *novelas* espagnoles, elles apparaissent presque naturellement comme à distance de celui qui les raconte : elles ne sont pas *siennes*, elles sont, à tous les sens du terme, *étrangères*.

Quel jeu du narrateur ?

Comment dès lors expliquer cette **vraie-fausse querelle d'appropriation** de la première, « L'Histoire de l'Amante invisible » ? « Eh bien, ce dit [Ragotin], je m'en vais vous conter une histoire tirée d'un livre espagnol qu'on m'a envoyé de Paris ». A quoi le narrateur répond, ou plutôt nous *dit* à nous qui sommes devenus, par la performativité énonciative, des narrataires, des êtres de papier : « Vous allez voir cette histoire dans le chapitre suivant, non telle que la conta Ragotin, mais comme je la pourrai conter d'après un des auditeurs qui me l'a apprise. **Ce n'est donc pas Ragotin qui parle, c'est moi** » (p. 60). Cette intervention ostentatoire a certainement pour fonction de placer le récit sous l'autorité (*auctoritas* au sens de « prise de possession ») non pas de Scarron mais de **cette voix tapageuse, d'essence comique**. Le récit ne pourra donc plus être lu dans son autonomie fictionnelle et exercer ses capacités illusionnistes. Lourdemment en effet, le récit est désigné comme de seconde voire de troisième ou de quatrième main (Solorzano + un des auditeurs + le narrateur, et à un moment le traducteur) et c'est bien d'un objet littéraire qu'il s'agit. Impossible pour nous d'être pris dans les charmes de l'illusion romanesque : ceci n'est pas une pipe. Comme l'analyse Michèle Rosellini (« La rencontre amoureuse dans *Le Roman comique* », in *Fictions de la rencontre*), « le ton railleur que [le narrateur] emploie tient [l'histoire] à distance, contrarie l'adhésion du lecteur : il lui est très difficile de nourrir de ses propres affects une histoire de rencontre amoureuse dont le pouvoir émotionnel est **neutralisé par un commentaire envahissant** ». On retrouve à plusieurs reprises des marques de distanciation ironique à l'égard du roman héroïque et de ses conventions, ce qui établit une « **connivence railleuse** » (*ibidem*) avec le lecteur. Comment mieux saper les charmes de la fable qu'en feignant de s'emporter, en une longue digression, contre les mœurs dissolues (« *O tempora, o mores...* ») ? « On profane les églises en ces pays-là aussi bien qu'au nôtre, et le temple de Dieu sert de rendez-vous aux godelureaux et aux coquettes, à la honte de ceux qui ont la maudite ambition d'achalander leurs églises et de s'ôter la pratique les uns aux autres ; on y devrait donner ordre et établir des chasse-godelureaux et des chasse-coquettes dans les églises, comme des chasse-chiens et des chasse-chiennes. On dira ici de quoi je me mêle ; vraiment on en verra bien d'autres ». (p. 60-61) Ailleurs (p. 64), c'est contre les conventions romanesques (« les faiseurs de roman ») que le narrateur met son grain de sel. A chaque fois, le décalage pourrait se résumer à la formule que nous souffle Scarron : **de quoi se mêle-t-il ?** Car il y a bien décalage, discordance, d'essence burlesque. La distance est d'une autre nature, et selon d'autres modalités pour « A trompeur, trompeur et demi ». Le narrataire s'approprie à nouveau le récit, prend le relai d'une conteuse qui a les charmes, mais aussi les imperfections, de celle qui ne parle pas bien français. Cet accent espagnol, exotisme charmant, est donc exhibé comme code de lecture, vecteur de « distanciation » et de « neutralisation » des émotions. Les commentaires du narrateur visent à expliquer les mœurs exotiques de ces espagnols, établissant une connivence avec le lecteur et nous plaçant en **spectateurs curieux et amusés** : « Devant que d'aller plus avant, il faut que j'apprenne, à ceux qui ne le savent pas, que les dames en Espagne ont des duègnas auprès d'elles... » (p. 172). Dans les interventions du narrateur, on a également le sentiment que **l'usage ironique de la litote** vient renverser, « neutraliser », au sens

d'empêcher d'agir, d'affaiblir ou annihiler le trop-plein sentimental : « Il l'embrassa avec tendresse ; elle pensa s'évanouir entre ses bras et il y a apparence que les baisers de Dom Fernand ne servirent pas peu à l'en empêcher » (p. 187). Enfin, de cette pratique du mélange des tons et du décalage burlesque entre narration et voix narrative, quel plus bel finale que les coups de cornes du bélier ? Le roman clôt la nouvelle précieuse par cette chute comique, et le roman s'achève sans s'achever sur ces « coups de corne du bélier ».

2.2. Le « dispositif » des récits autobiographiques : le pathétique, comme esthétique du vécu et l'effet, par contrepoint, de réel. La proximité.

Pourquoi isoler ces récits ?

On pourra questionner le **choix d'opposer ces deux matériaux**. On pourra objecter que ces analepses appartiennent de fait à l'histoire comique et qu'il est difficile de les isoler du 'roman des comédiens'. Or, narratologiquement, elles se détachent parce qu'elles sont des récits à la première personne et qu'elles sont isolées, comme le sont les nouvelles (titre, détachement spatio-temporel), à cela près qu'il n'y a pas nettement clôture. C'est la fin-ouverture du destin de Destin qui a fécondé tout l'imaginaire des continuateurs. On pourrait cependant objecter à l'hypothèse de Lojkine **un autre jeu de rencontre burlesque, entre cette fois-ci le roman de la route et les autobiographies**. Est-ce le même personnage qui déplore l'injustice d'une naissance et revendique une noblesse d'âme (p. 96), les sanglots dans la voix (et rousseauiste avant l'heure ?), et celui qui trousse une servante et ne se prive pas de la fesser (rousseauiste avant l'heure...) ? **Le dispositif de contraste inversé** que propose Lojkine a de quoi séduire, il n'en reste pas moins que Scarron tresse des contrastes à des **échelles encore plus fines**. Dans un article qui analyse le chapitre XIII de la première partie du *Roman comique* (« Expérience narrative et expérimentation romanesque », *Revue des littératures et des arts*, n° 19, automne 2018, Université de Pau), Michèle Rosellini montre, à l'intérieur d'un même matériau, des effets de dissonance. Dans le cadre intimiste de la confidence et dans des émotions censées provoquer l'adhésion (le difficile parcours de vie de Destin, son histoire avec Léonore, l'acharnement maléfique de Saldagne), le narrateur est interrompu par un vacarme qui s'élève dans la chambre voisine, « intermède bouffon » (ibidem). A l'opposé, le récit de Destin dissémine des marques réitérées de sincérité (« J'ai trop de sincérité pour nier la bassesse de ma naissance », p. 92) qui jouent comme des appels à une communion empathique intra- et extra-diégétique. **Tout le récit oscille entre proximité et distance**, déploiement d'une grande « variété générique » (ibidem) : les saynètes de l'avarice des parents (à enlever le lait de la bouche du nourrisson...) puisent dans le versant picaresque et comique, comme dans les contes facétieux ; la suite emprunte à l'univers élevé du roman héroïque et aux topoï de l'histoire tragique (la haine des frères ennemis) ; la nouvelle galante décline ses codes esthétiques dans l'épisode romain, mais avec des marques d'autodérision qui opèrent une nouvelle rupture. C'est un regard picaresque (pour reprendre la terminologie de Starobinski à propos de Rousseau) que le narrateur Destin pose sur le jeune premier qu'il était : « Après avoir fait mille desseins inutiles, je m'arrêtais à celui de chercher exactement, ne pouvant m'imaginer qu'elles pussent être longtemps invisibles en une ville si peu peuplée que Rome et à un homme si amoureux que moi » (p. 100). M. Rosellini conclut ainsi son analyse : « Cet humour omniprésent dans l'énonciation narrative peut aussi être perçu comme un principe de résistance au tragique des situations décrites, ainsi qu'à l'injonction littéraire de la cohérence du style. Scarron se plaît à créer des effets de dissonance entre un genre et la voix qui l'investit ».

Quel ton et quelles émotions pour les récits qui disent « je » ?

Ces récits où Destin, La Caverne et Léandre racontent leur vie échappent-ils à la *vis comica* du narrateur facétieux ? D'abord notons que l'acmé dramatique qui les légitime (en tant qu'analepses explicatives) ne prédispose guère au rire. C'est parce que les comédiennes voient Destin et l'Etoile sous la menace de nouvelles persécutions que le comédien raconte leur histoire. Et c'est l'enlèvement d'Angélique qui pousse sa mère à se confier. Le public, dans la diégèse et hors de la diégèse, est appelé à souffrir avec (compassion, sympathie), à l'image de ce lien d'amitié que promet Destin à Léandre blessé. Il y a donc **un double niveau de « réception »**, dans le dispositif énonciatif de ces confidences : dans un lieu symbolique de l'intimité (une chambre), une société choisie (amour, amitié, liens de sang) partage des émotions. Et à un niveau métalittéraire, nous lecteurs sommes appelés à une contagion des affects, comme les larmes de la Caverne, qui émeuvent tout le monde. Il semblerait donc que l'adhésion provoquée donne pour ces récits une **illusion de réel** que les nouvelles espagnoles, par la distanciation, ne peuvent pas donner. Sans entrer dans le débat très controversé et souvent peu légitime du réalisme des romans comiques du XVII^e siècle, on pourrait postuler que c'est comme envers de l'artifice littéraire des nouvelles espagnoles que les récits de vie se mettent à *ressembler* à la vraie vie : ceci est une pipe...

2.3. Dans quelle mesure peut-on dire que le narrateur orchestre des « rencontres » : rencontres intradiégétiques, pour un roman du hasard et de la péripétie ; rencontres métalittéraires, dans une volonté constante de faire dialoguer des entités hétérogènes.

« La rencontre, c'est aussi »...et d'abord

On pourrait s'inspirer du titre de ce recueil d'articles *Fictions de la rencontre* pour se demander si *Le Roman comique* ne pourrait pas être considéré comme **une fiction de la rencontre**, et ce, sur le double plan, fictionnel et métafictionnel. Sur le premier plan, il apparaît, à l'image des brancards que nous évoquions précédemment, que l'on se rencontre beaucoup dans le roman de Scarron. Et ce pour le meilleur et pour le pire. Schématiquement les rencontres euphoriques, comme la topique des topiques (Jean Rousset) qu'est la rencontre amoureuse, nous les attendons dans l'espace galant et héroïque des nouvelles et des récits personnels, alors que les rencontres dysphoriques, comme les bagarres, les combats, les rapt, les violences, soit sont traités dans le bas monde des tripots, soit dans une dramatisation héroïque plus noble. Au fond la dernière des rencontres touche à l'héroïcomique, puisque c'est dans le vocabulaire chevaleresque 'retourné' que se dit l'acharnement du bélier contre Ragotin : « Il crut que c'était un champion qui se présentait à lui pour exercer sa valeur contre la sienne. Il recula quatre ou cinq pas en arrière, comme l'on fait pour mieux sauter, et, partant comme un cheval dans une carrière, alla heurter de sa tête armée de cornes celle de Ragotin qui était chauve par le haut » (p. 334). Dernière des rencontres qui ne termine rien, ouvre bien plutôt à la reprise du roman, après ce énième intermède aussi gratuit que plaisant. Fin ouverte puisqu'elle semble dire : à suivre...et **ouvrir, à l'envi, d'autres bonnes et mauvaises rencontres**. Dans le roman, l'auberge est le lieu privilégié de (mauvaises, triviales) rencontres, paradigme picaresque et comique, qui trouve son pendant noble dans le jardin (*locus amoenus* de l'idylle galante) romain où Destin s'enamoure : « Elle n'eut pas plus tôt achevé de parler que sa fille leva son voile, ou plutôt m'éblouit » (p. 100). Et chaque nouvelle espagnole se clôt sur le fruit d'une rencontre et d'obstacles franchis, pour aboutir au mariage.

Le hasard et la nécessité

Si *le Roman comique* est aussi un roman de la rencontre, c'est en raison de **la place, philosophique et littéraire, qu'il fait au hasard**. Ces rencontres burlesques de matériaux littéraires hétérogènes mettent à mal la vraisemblance et ne favorisent pas la perception de l'univers fictionnel comme **un agencement destinal, dont la structure mimerait un ordre providentiel**. Chaque chute inattendue, péripétie qui retourne littéralement l'action, semblent dire : le monde est obscur désordre arbitraire, fait de hasards incontrôlables. Le stylème qui mime dans l'écriture ce hasard pourrait être l'adverbe de concomitance et d'opposition « cependant », qui permet (sans transition causale) de tomber d'un état à un autre, voire d'un bonheur dans un malheur, ou de la sphère galante à la sphère comique, et qui permet de dire sans transition la soudaineté du revers de fortune ou de la péripétie. La rencontre n'est donc pas d'ordre uniquement thématique, elle est aussi représentation du monde, que l'on pourrait rapprocher du picaresque : sur un chemin, un *picaro*, un gueux cherche à écrire sa vie, puisque rien n'est écrit et que l'existence précède l'essence. Destin ne se serait-il pas donné un nom de scène ironique qui rappellerait certes les masques tragiques des rôles qu'il joue, mais qui ne rendrait pas compte du caractère libre et désordonné de son cheminement de vie. A l'image de cette vie, **le roman va à l'aventure** (au sens de ce qui va arriver...), comme déployant une infinie arborescence de bonnes et de mauvaises rencontres. Esthétiquement, le roman prend le risque du désordre, en ce qu'il donne à voir non les « chaînons d'une gourmette » (Diderot, *Jacques le Fataliste*), qui tissent la cohérence textuelle, mais une force excentrique, propulsée vers l'arbitraire du récit et de tous ses possibles.

C'est en cela qu'il faut se demander à présent quel roman propose Scarron et quelles interrogations suscite ce roman « laboratoire ».

3. Un roman « laboratoire » qui régénère le genre, expérimente ses possibles, exerce toute sa liberté.

3.1. Rencontres transgénériques : théâtre et théâtralisation. Circulations multiples, emprunts, influences. Mais à interroger...

Une fiction théâtrale ?

C'est le qualificatif que la critique emprunte très souvent pour parler du *Roman comique*. Et il ne manque pas, dans *Le Roman comique*, d'éléments fictionnels qui fassent signe en direction du théâtre. D'abord, et

c'est une des lectures possibles du titre, *Le Roman comique* est d'abord **le roman des comédiens**, le récit des aventures d'une troupe de comédiens ambulants. Il y a, partant, de nombreux passages du roman, soit qui évoquent une représentation, soit qui débattent du théâtre, chose bien naturelle chez des comédiens qui ont le goût du texte et de la scène. Dès les premières pages du roman, Destin répète, avec talent, son rôle dans *La Mariane* de Tristan l'Hermitte. Le théâtre est inscrit au cœur du roman, comme semble le signifier la belle métalepse, très cervantienne, où Scarron fait jouer aux comédiens une pièce de Scarron, le *Dom Japhet* (p. 304). Au début du roman, la troupe qui vient d'entendre le récit de « L'Amante invisible » débat pour savoir si elle serait bonne pour le théâtre. Or on se rappelle que Scarron fait dire à Destin « que l'histoire qu'il avait contée était fort agréable, mais qu'elle n'était pas bonne pour le théâtre » (P 80). Serait-ce le signe d'une conviction chez Scarron qu'il y aurait **par essence une différence irréductible entre le dramatique et l'épique** ? Notons que Lojkin ne parle pas d'un roman théâtral, mais d'un « ressort essentiellement théâtral de la fiction scarronienne », qu'il décèle dans ce dispositif de la voix de neutralisation et de dramatisation.

La matière et la manière

Il semblerait en effet que la citation ne nous invite pas à concevoir un principe plus général de théâtralité, qui traverserait le roman, à la fois par sa *matière* et par sa *manière*. Il y a **porosité des genres, diffusion transgénérique des influences**. Certes, les nouvelles viennent de l'héritage espagnol, celui de la « nouvelle exemplaire » de Cervantes. Or n'y a-t-il pas tout autant l'esthétique et la manière des *comedias* ? Ces *novelas* peuvent largement être lues comme des pièces narrativisées, en cela que l'action est dense parce que resserrée dans le temps, le rythme court vers le dénouement comme au théâtre et la matière est tout droit sortie du théâtre : travestissements, quiproquos, topos de l'*anagnorisis*, ruses et machinations qui sont la pâte même de la comédie. « Les deux frères rivaux » tiennent de la tragi-comédie ou de la comédie d'intrigue, telle qu'elle est à la mode dans les décennies 1630-1650, avec un imbroglio complexe, une action frénétique, des quiproquos, et un *happy ending*. Et les influences intertextuelles chez Scarron vont du côté de la *comedia*, plutôt que de la *commedia* à l'italienne, parce que les espagnols, sans méconnaître les bouffonneries et le rire, donnent une place majeure à l'amour et à l'honneur. Si bien que M. Gilot et J. Serroy (*La Comédie à l'âge classique*) parlent de « romanesque », de « situations qui les rapprochent de la tragi-comédie » (p. 109). On le voit, **la confusion est totale entre romanesque et théâtral**. Et c'est peut-être bien là que se fait la « rencontre », au cœur du sujet. L'hybridité, le mélange des espaces littéraires et des voix ne serait-il pas à l'image de ce théâtre espagnol dont Gaël Le Chevalier (*Anthologie de l'Avant-Scène théâtre, XVII^e siècle*, p. 236) dit qu'il n'a aucun équivalent dans le théâtre français, puisque la *comedia* « tient à la fois de la comédie, de la tragi-comédie et même dans certains cas de la tragédie » ? Le « dispositif » scarronien qui consiste à neutraliser des émotions par leur contraire, n'est-il pas à l'œuvre dans ce **modèle espagnol bigarré**, où les larmes sont vite mises à distances par la *burla* ? « La *comedia* mêle en effet les tonalités et peut lier dans une même pièce des élans amoureux, des duels d'honneur, des proches parents retrouvés, des questions théologiques et des scènes bouffonnes » (*ibidem*). Corneille est mentionné à plusieurs reprises (p. 58, p. 82), car c'est lui qui, dans les années 30, a fait sortir la comédie des seules ornières de la farce pour expérimenter un espace plus large et plus mêlé de la comédie d'intrigue, et inventer un espace littéraire *moyen* qui n'est pas sans influence sur Scarron.

Le théâtre comme métaphore esthétique

A un niveau plus surplombant, on pourrait considérer **le théâtre comme un espace de superposition et d'échange**. Le corps d'un misérable comédien itinérant peut être le temps de la représentation, et par la magie du *paraître*, un roi ou un demi-dieu, donc superposer et faire se rencontrer deux espaces hétérogènes. La comédie, dans le roman, est d'abord ce lieu extraordinaire de rencontres : d'abord on se réunit pour le spectacle, ensuite on débat, on échange et les univers littéraires, idéalisés et triviaux s'y croisent. Le théâtre, à l'âge baroque a, plus que tout autre, aimé mettre en abyme sa propre essence duplice. Les « dispositifs » sont fréquents où des spectateurs mettent en abyme un regard ironique et/ou empathique sur un spectacle représenté : c'est Scarron lui-même qui suggère la pièce de Théophile (*Le Pyrame et Thisbé*, p. 81), elle-même rappelant la représentation de ces amours tragiques dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Or chez le dramaturge élisabéthain la cour du roi assiste à cette bouffonne mise en scène et le rire en coin des spectateurs sur scène installe un dispositif comparable à la présence facétieuse du narrateur scarronien. Cette **spécularité chère au théâtre baroque** n'est pas loin de cette métalepse généralisée qu'installe la présence de la *persona* interventionniste du narrateur, qui est elle aussi d'essence métalittéraire.

3.2. Rencontres transgénériques au pluriel : on discutera la seule porosité avec le théâtre. Le roman, qui expérimente ses possibles, puise à des sources multiples et s'invente.

Satura (macédoine, ragout, farce)

S'il y a bien une catégorie littéraire qui dit cette esthétique de la rencontre, c'est la satire. Le roman comique du XVII^{ème} s. relève de la **veine « ménippéenne » du roman** (Ménippe de Gadara, III^{ème} s. avant J.-C.), et s'inscrit dans une lignée qui part du *Satiricon* de Pétrone, passe par Rabelais, Lucien et va jusqu'à Diderot (*Le Neveu de Rameau*). Julia Kristeva dit de cette « veine carnavalesque, souple et variable comme Protée », qu'elle a « une influence énorme sur le développement de la littérature européenne, et notamment sur la formation du roman » (*Séméiotiké*). Il y a dans *Le Roman comique* un héritage de la veine populaire et satirique des fabliaux, de Boccace et de ses contes facétieux (*Le Décaméron*). Et le picaresque n'est pas loin, dans le regard démystifiant posé sur un monde bas, mesquin et risible.

Cousu ou décousu ?

Cet **héritage ménippéen**, souligné par des travaux récents (Joan Dejean, Barbara Merry), amène à reposer l'épineuse question structurelle. Qu'est-ce qui fait la différence entre un recueil de contes hétérogènes et séparés, seulement fédérés par un cercle de devisants (comme pour les nouvelles dans *Le Roman comique*), comme chez Boccace ou Marguerite de Navarre, et ce que l'on décide, malgré les récits éclatés, les récits « les uns contre les autres », d'appeler roman ? **Du conte, le roman garde l'essence orale**, le goût de la parole vive du disant, récitant, qui trouve un relai à la fois dans les personnages si avides de « raconter » des histoires (si bien que parfois il faut les faire taire, comme La Garouffière) et dans **cette parole vive** (discours adressé par-dessus l'épaule des personnages, selon le principe théâtral de la double énonciation) du narrateur-personnage. On pourrait prendre pour seul exemple le stylème « Je ne dirai point si... », qui joue du désir suscité et différé, que seule peut ménager la présence d'auditeurs curieux comme dans les contes, et qui préfigure *Jacques le Fataliste*. Comment parvenir à une unité dans cette diversité ? Et quel continuum pour dire que *Le RC* fait œuvre, au singulier (contre le pluriel des récits) ? De la question structurelle découle l'enjeu esthétique : qu'est-ce qu'un roman, dans la forme qu'expérimente Scarron ?

Quel roman invente *Le Roman comique* ?

« *Le Roman comique* se présente comme **un laboratoire où s'expérimentent les formes les plus originales** [...]. Il pousse toujours plus loin sa réflexion sur lui-même » (Serroy, *ibidem*, p. 17). C'est pourquoi Mélinna Am Cro (« Antiroman ou métaroman », *Œuvres et critiques*, 2010) préfère parler de « **métaroman** » plutôt que d'« antiroman », parce que Scarron conteste moins le roman qu'il ne se propose de le renouveler et d'en faire le lieu d'une exploration critique et ouverte. Entre les bassesses de la farce et les hauteurs de ces romans trop « meublés » (p. 68) comme ceux de Gomberville ou La Calprenède, Scarron invente un espace *moyen* qui ouvre cet espace que la typologie d'Aristote (*La Poétique*) ne prévoyait pas : l'espace du roman, au sens moderne du terme. « Moyen », le terme est ambigu, car il ne recouvre en rien une médiété morale, un *mèden agan* esthétique et/ou éthique, mais un *lieu* (carrefour, place, route) *au milieu* (trivialité au sens étymologique) qui fasse se rencontrer le divers, qui, en littérature comme dans la vie, est source d'enrichissement. Et ce divers comprend les mille petits riens, disparates, gage de l'attention au réel, ce qui n'est pas sans annoncer l'aventure du roman moderne. *In fine*, ce qui n'est pas théâtral, et qui est la forme dans laquelle s'expérimente ce territoire nouveau, c'est l'arborescence libre et désordonnée, la libre construction déconstruite, le *non finito* et le digressif, la route, pas l'arrivée. Le théâtre, à l'inverse (encore Aristote), c'est le resserrement du temps, de l'espace, du drame, et la clôture : le rideau tombe et clôt. En cela, les nouvelles, très « théâtrales », denses, resserrées, conclusives, fournissent un contrepoint esthétique à cette forme libre.

Pastichant le narrateur de *Pharsamon*, un roman de jeunesse de Marivaux, parlant au lecteur, on pourrait faire dire à Scarron : « A vous dire le vrai, je ne sais pas bien où je vais, mais c'est **le plaisir du voyage** ».

ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION

RAPPORT SUR LA LEÇON

établi par Jean-Michel Mondoloni

Chaque année, le rapport consacré aux exercices de la leçon et de l'étude littéraire se concentre sur les principales caractéristiques de la session, tout en donnant aux candidats des conseils sur la manière dont il convient d'aborder ces épreuves : la lecture de telles indications sert ainsi à définir une méthode qui, par la clarté de sa présentation et l'ensemble de ses exigences, constitue un cadre indispensable à tout agrégatif ambitieux. Le présent examen va aller dans ce sens, tout en essayant d'éviter de répéter ce qui a été clairement dit dans les rapports des années précédentes ; et notre premier conseil consistera donc à renvoyer les candidats aux excellentes préconisations des trois derniers rapports, qui exposaient les attentes du jury avec précision. Nous pourrions alors essayer de définir pour ainsi dire en creux les exercices de la leçon et de l'étude littéraire - à savoir, par ce qu'ils ne sont pas -, afin d'adopter une approche qui, nous l'espérons, pourra être également utile aux agrégatifs.

Commençons par rappeler les conditions concrètes de cette épreuve, que nous pourrions résumer à l'aide de la combinaison « 6-40-15 » : six heures de préparation, quarante minutes de passage puis quinze minutes d'entretien avec le jury. Ces données chronologiques doivent être présentes à l'esprit des candidats tout au long de l'année de préparation, ce qui amène au moins deux conséquences immédiates. Tout d'abord - c'est une évidence qui pourrait faire sourire n'étaient quelques cas inquiétants constatés lors de cette session -, les heures de préparation ne doivent pas être consacrées à la découverte de l'œuvre. Le corpus ambitieux des textes au programme impose que le candidat se présente à cet exercice avec une connaissance parfaite de ce qu'il a eu une année pour travailler : par exemple, comment aborder des sujets tels que « Le narrateur, les narrateurs » dans *Le Roman comique* ou « Visages et masques » dans *L'Adolescence clémentine* si l'on n'a pas lu et relu ces œuvres, au moins dans les quelques mois qui précèdent l'oral, de manière à en avoir graduellement pris des notes et à en maîtriser le plan ? Outre que ce travail de précision demeure indispensable pour l'étude littéraire (nous allons y revenir ci-dessous), il permet surtout d'éviter de se perdre dans des passages peu significatifs, le comble de l'impréparation étant atteint lorsque certaines leçons ne mentionnent qu'une partie du texte, généralement les quinze ou vingt premières pages. C'est ici que nous retrouvons la dernière composante de notre combinaison, puisque les quinze minutes d'entretien, invitant alors les candidats à élargir sa perspective à d'autres passages de l'ouvrage, ont parfois montré une méconnaissance de ce dernier.

La seconde conséquence de cette combinaison « 6-40-15 » est que la gestion du temps de passage est capitale. Nous retrouvons là deux écueils signalés maintes fois dans les rapports : certains exposés sont mal équilibrés, avec une troisième partie réduite à quelques minutes ; à ce propos, il est toujours dommage d'entendre un candidat annoncer que sa troisième partie, pour laquelle il lui reste fort peu de temps, sera délivrée au jury sous une forme résumée (en général : une phrase pour chaque sous-partie) ; l'excès inverse s'est aussi vu, avec par exemple une leçon d'à peine vingt-six minutes (soit amputée du tiers de l'épreuve) sur le sujet : « *L'Heautontimoroumenos* : une pièce statique ? ». Pour éviter ces excès, nous ne pouvons donc que rappeler la nécessité pour les candidats de s'entraîner tout au long de l'année afin de trouver la bonne cadence. Supposons ainsi un plan ternaire, toujours à conseiller quel que soit le type d'exercice : dans l'idéal, en réservant environ cinq minutes aux passages obligés que sont l'introduction et la conclusion, une douzaine de minutes par partie constitue ainsi l'équilibre à trouver. Et contrairement à ce que l'on pourrait penser, cela n'est pas si simple, et ne saurait quoi qu'il en soit se découvrir le jour de l'épreuve.

Une bonne manière d'envisager le problème pourrait alors être d'accepter un postulat peut-être douloureux pour maints candidats, à savoir qu'on ne peut pas tout dire sur un texte, si riche qu'on puisse le

trouver, et que la leçon ainsi que l'étude littéraire, régies par un double impératif de durée et d'équilibre, imposent de sacrifier certains pans de l'œuvre afin d'en privilégier les éléments les plus significatifs. On le voit, à la contrainte technique s'adjoint une exigence de sélectivité et d'efficacité – ce qui nous ramène à l'indispensable maîtrise du texte en amont évoquée dans le paragraphe précédent. Dans ces conditions, il est inutile de préciser que toute lenteur et toute redite ont des conséquences préjudiciables : ainsi, une leçon sur « La musique dans *Le Cousin Pons* » a perdu du temps à énumérer tous les personnages ayant un lien avec la musique, sans adosser cette galerie de portraits à une problématique suffisamment claire. La leçon court alors le risque de basculer dans un catalogue mal organisé, au détriment du sujet de fond que le candidat ne doit pourtant jamais perdre de vue.

C'est ici que, dans la lignée des rapports précédents qui ont très bien défini les deux exercices, nous pouvons rappeler brièvement que la leçon n'est pas autre chose qu'une composition, comparable à celle de l'écrit, quand l'étude littéraire est purement et simplement un commentaire composé. Ces correspondances doivent suffire à montrer aux candidats dans quelle perspective le jury entend qu'ils présentent leur travail. Plus précisément, il n'est pas impossible d'imaginer que des admissibles à l'agrégation, qui ont donc franchi le cap de l'écrit, doivent maîtriser l'exercice de la composition française. Cela suppose, exactement comme à l'écrit, que le candidat présente un travail organisé autour d'un projet de lecture, avec des exemples pertinents et un fil directeur qui ne perde pas le sujet dans plusieurs directions secondaires ; quant à l'étude littéraire, le parallèle avec le commentaire composé entraîne là encore une présentation de thèmes synthétisant l'ensemble du passage, et non pas une lecture linéaire du texte – défaut technique que nous avons eu la surprise d'observer lors de cette session.

Ces insuffisances peuvent alors nous amener à caractériser maintenant en cinq points ce que la leçon et l'étude littéraire ne doivent pas être, complément possible aux définitions contenues dans les rapports des sessions précédentes.

1) Premier point important à souligner, leçon et étude littéraire ne sont pas le prétexte à un ensemble de généralités, peut-être tirées de lectures et d'articles que le candidat s'est évertué à présenter hors de propos.

Par exemple, une leçon sur « Vêtements et étoffes dans les *Lais* de Marie de France » a rapproché le vêtement d'une esthétique de la brièveté, mais cela d'une manière assez discutable, voire artificielle, tout en négligeant d'évoquer la description des étoffes comme un motif également littéraire en tant qu'exercice rhétorique ; de même, une leçon sur le caractère statique ou non de *L'Heautontimoroumenos* a présenté des dialogues entre les personnages de vieillards sans préciser suffisamment en quoi cela était lié au sujet. Nous pouvons encore mentionner une étude littéraire sur la pièce de Térence (vers 81 à 241) dont le plan entendait montrer à toute force que le passage vérifiait plusieurs points du prologue (le double canevas, la *pura oratio*) avant de poser la question d'un théâtre éventuellement philosophique : thèmes qui, en définitive, auraient pu s'appliquer mécaniquement à presque n'importe quel passage de la pièce. Au contraire, une autre étude littéraire sur *Le Roman comique* (I, 21-22) a tiré parti avec finesse du caractère hétérogène et déséquilibré des chapitres, afin de montrer en quoi l'esthétique de la nouvelle était retravaillée par Scarron. Il est bien entendu important que le candidat montre qu'il a lu des articles critiques sur les œuvres au programme, mais ces lectures doivent être utilisées avec discernement en partant toujours du texte même, là où des exposés plus artificiels partent du théorique pour le plaquer sur le texte.

2) Deuxième point : nos deux exercices ne peuvent pas se déployer sans une très forte structuration, à savoir un fil directeur précisément adossé au texte.

Sans reprendre ce que nous avons dit à propos du plan et de la nécessaire connaissance des œuvres, il est clair que c'est au moment de la leçon ou de l'étude littéraire que le candidat peut montrer qu'il sait situer tel passage dans une thématique ou une situation plus large. Concrètement, une étude littéraire portant sur six scènes de *La double inconstance* (I, 1-6) a quelquefois dangereusement dévié vers un résumé du contenu de chaque scène : opération fastidieuse, sans guère de fil directeur, qu'il était possible et

souhaitable d'abrèger au profit de l'agencement des scènes entre elles et de leur place dans l'intrigue. Dans le même ordre d'idées, une étude littéraire sur « Les portraits dans *La Conjuration de Catilina* » a opté pour un plan trop rigide (les portraits des principaux personnages, les portraits en paroles, les portraits en actions) qui ne résolvait pas tout à fait la question de la place de ces passages dans l'œuvre et de leurs éventuels échos, la leçon laissant alors de côté l'écriture du moraliste et du styliste. D'autres fois, certains plans nous ont paru répétitifs ou confus ; par exemple, une leçon sur « L'amitié dans *Le Cousin Pons* » a commencé par examiner ce thème dans le roman, avant de passer à une partie intitulée « rôle de cette notion au sein de la narration », pour conclure en évoquant les enjeux de l'amitié dans l'œuvre. Un autre exposé sur « La musique » dans le roman de Balzac a dévié vers une improbable composition musicale et une prétendue polyphonie énonciative de cette œuvre.

Dans tous ces cas, c'est un défaut de problématisation que nous tenons donc à signaler. Que le plan soit tantôt confus ou tantôt simpliste (un exposé sur « Les mots de l'exil » chez Ovide a peine à dépasser un relevé des termes liés à *exsilium* ; une leçon sur « La notion de coup de théâtre dans *L'Heautontimoroumenos* » a évoqué les révélations dans la pièce, avant de bifurquer vers les obstacles à toute révélation), tout cela revient finalement peu ou prou au même, en ce que l'approche du texte souffre d'un défaut de réglage : trop lointaine ou trop rivée à des éléments secondaires, elle empêche l'exposé de trouver la bonne hauteur et de poser finalement les questions essentielles. S'il fallait une ultime illustration de cette erreur de perspective, la leçon que nous avons évoquée sur « L'amitié dans *Le Cousin Pons* » s'est focalisée sur le lien entre Pons et Schmucke, alors que plusieurs autres couples d'amis constituent des motifs concurrents ou complémentaires tout au long du roman.

3) Cette distance délicate à trouver dans l'approche et la problématisation des œuvres va de pair avec un autre point, qui n'est paradoxal qu'en apparence : leçon et étude littéraire ne sont pas des exposés focalisés sur un unique objet.

Qu'est-ce à dire ? Sans attendre des candidats une érudition historique, littéraire ou sociologique complexe, le jury s'est plus d'une fois étonné que des œuvres figurant au programme ne soient pas éclairées par leur contexte. Par exemple, il est fâcheux qu'à propos des trois pièces de Marivaux qui étaient à étudier, un nombre infime de candidats ait été capable de relier l'écriture de ces comédies aux propres déboires financiers de leur auteur ; ainsi, comment parler de « L'argent dans *La double inconstance* et *La fausse suivante* » sans se référer à la banqueroute de Law ? Un rapprochement avec *Turcaret* de Lesage a également été vainement attendu. De même « La digression dans *La Conjuration de Catilina* » se prêtait à un élargissement, même très bref, au modèle représenté par Thucydide - mais la candidate a été incapable de mentionner cet historien, hésitant même à propos de l'étymologie du terme « histoire ».

Nous pourrions multiplier les exemples de telles insuffisances culturelles (ne rien connaître à la situation politique de la France au moment où Balzac écrit peut être un handicap selon les thèmes à traiter dans *Le Cousin Pons*, et il en va de même pour les *Lais* de Marie de France ; l'amour chez Marivaux rejoint le thème utopique de l'embarquement pour Cythère, développé par Watteau), mais c'est principalement le manque de rapprochements littéraires que nous déplorons. Relier Salluste à la rhétorique ou Térence à certaines grandes questions dramatiques évoquées par les Grecs ou les Latins ne paraît pas hors de portée d'un agrégatif sérieux, qui comprend que les œuvres sont souvent à lire en miroir les unes des autres ; une bonne manière de préparer le programme consiste ainsi à situer immédiatement le texte dans son époque, dans son lien (voire ses conflits) avec certains courants littéraires, esthétiques ou philosophiques. Une leçon consacrée au thème « Oralité et écriture dans les *Lais* de Marie de France » aurait ainsi pu gagner en épaisseur en relevant d'évidentes réminiscences ovidiennes dans le lai *Guigemar*.

Les pistes ne manquent pas, mais dans tous les cas nous invitons les candidats à élargir leur horizon culturel. Sans attendre que soient lues toutes les références critiques à propos du programme – tâche qui prendrait sans doute toute une vie ! -, on peut raisonnablement espérer qu'un agrégatif connaisse (et utilise à bon escient) quelques grandes théories quasiment entrées dans le langage quotidien, telle la notion de

double registre chez Marivaux, inventée par Jean Rousset dans un ouvrage qui a semblé inconnu aux candidats, *Forme et signification*.

Une dernière manifestation de ce défaut en matière de connaissances de base a été perceptible à travers le flottement relatif à certaines définitions. Une étude littéraire du *Roman comique* (II, 3-6) a ainsi peine à dégager le sens du burlesque et du picaresque ; les candidats doivent également éviter l'utilisation erronée de termes comme « ironique » ou « pathétique » quand un passage ne s'y prête pas du tout, et donc ne pas se présenter à l'oral sans avoir soigneusement revu le sens de toutes ces notions dont la maîtrise est indispensable à un futur professeur de lettres classiques.

4) Il est intéressant de préciser que, contrairement à ce que peuvent croire beaucoup de candidats, la leçon et l'étude littéraire ne sont pas des épreuves à sens unique et crypté.

Expliquons-nous : les sujets donnés à chacun n'attendent pas, loin s'en faut, une résolution univoque, et les candidats sont libres de construire toute interprétation de leur choix, pourvu que celle-ci soit bien entendu étayée par le texte. Par exemple, une leçon portant sur « La ruse » chez Térence a donné lieu à un traitement original et très maîtrisé, combinant ruse, dissimulation et ostentation. Le jury a été sensible à cet exposé construit et illustré avec finesse.

5) Un ultime élément à mentionner concerne les leçons ou études littéraires portant sur des textes antiques et médiévaux. Nous rappelons, dans la lignée de maints autres rapports, que la prestation du candidat ne doit pas être la simple lecture de l'édition traduite qui lui est fournie. Ainsi, il est essentiel que lorsqu'un passage est mentionné, celui-ci soit lu dans sa langue d'origine puis aussitôt traduit d'une manière personnelle : toute lecture paresseuse de l'édition a été - et sera - sévèrement sanctionnée.

Nous rappelons également qu'en matière de citations, il est vivement recommandé aux candidats d'opter pour des passages qui ne soient pas trop longs ; lesquels passages doivent au demeurant être présentés de la manière la plus claire possible. L'agrégation étant un concours de recrutement d'enseignants, le jury est sensible aux qualités de communication de la personne qu'il a en face de lui : comme il devra le faire devant sa classe, le candidat doit amener les citations en mentionnant la page, si possible la ligne (quand il s'agit d'une page de roman), où commence la référence.

Un point a concerné peu de candidats mais mérite néanmoins d'être également souligné : sans tomber dans une expression pédante, les agrégatifs doivent s'exprimer avec élégance, en bannissant toute faute de français et tout propos familier ; à cet égard, entendues lors de la session, des formules comme « là c'est pas pareil » ou « rester dans les clous » sont évidemment à bannir d'un oral d'agrégation.

Telles sont les remarques que nous a inspirées cette session 2019. Nous espérons qu'elles pourront constituer une base de travail intéressante pour les futurs candidats, auxquels nous souhaitons bonne chance. Nous fournissons ci-après la liste des sujets qui ont été donnés cette année.

MARIE DE FRANCE

Mémoire et « remembrance »

Hériter et transmettre

Les noms

Ambivalences du merveilleux

Les fins

Vêtements et étoffes

Oralité et écriture

Les *lais* sont-ils des contes de fée ?

Puissance masculine, puissance féminine

EL : Fresne, v. 1-518

<p>MAROT EL : Rondeaux XXXV-LXVI EL : de la Ballade IX à la fin de la section (pp. 256-276) La variété La poésie comme dialogue Visages et masques Princes et princesses <i>L'adolescence clémentine</i>, collection ou construction ?</p>
<p>SCARRON <i>Le roman comique</i>, une mascarade ? Les choses Les plaisirs du conte La violence Les combats Le narrateur, les narrateurs <i>Le roman comique</i>, un roman de la route ? EL : 1, 21-22 EL : 2, 3-6 EL : 2, 19</p>
<p>MARIVAUX EL : <i>La double inconstance</i>, I, 1 à 6 EL : <i>La fausse suivante</i>, acte III EL : <i>La fausse suivante</i>, II, 3-10 <i>L'argent dans La double inconstance et La Fausse suivante</i> Le naturel Le Prince Les serviteurs</p>
<p>BALZAC L'ambition Types et stéréotypes La théâtralité L'amitié Peuple et bourgeoisie Héritage et héritiers Ironie, comique, humour La musique EL : pp. 328-351</p>
<p>BEAUVOIR Le corps L'espace Etre la première « En écrivant une œuvre nourrie de mon histoire, je me créerais moi-même à neuf... », p. 187 EL : pp. 129-147 EL : pp. 236-259 EL : pp. 325-347 EL : pp. 454-473</p>
<p>APULEE L'art du récit Humanité et bestialité EL : 10, 2-12 EL : 10, 23-35 EL : 11, 1-12</p>

<p>OVIDE Les mots de l'exil Le barbare L'utilisation de la mythologie Les bruits de Rome EL : 1, 7- 2, 2</p>
<p>SALLUSTE Les portraits La jeunesse La digression EL : 5, 1-15, 5 EL : 37, 4-49,4</p>
<p>TERENCE L'H., une pièce statique ? Un théâtre philosophique ? La ruse La notion de coup de théâtre EL : 81-241 EL : 874-1023</p>
<p>XENOPHON Le corps Dureté et pitié Récits parallèles et récits enchâssés La dimension philosophique et religieuse du récit Rêves, oracles, signes divins Les voyages et la géographie</p>
<p>ESCHINE Le corps et la cité Vie privée et vie publique La prostitution EL : 40-64 EL : 71-100</p>
<p>ARISTOPHANE Ingérer, digérer, déféquer Le corps et ses fonctions Jouer la comédie EL : 520-729 EL : 877-1011</p>
<p>HOMERE Le personnage d'Eumée Les dieux et les hommes La représentation d'Ithaque Passé et présent EL : 14, 1-197 EL : 13, 88-125/187-371</p>

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

établi par Yann Mortelette

L'épreuve d'explication d'un texte français sur programme est une épreuve orale de coefficient 9. Le temps de préparation est de deux heures et demie. La bibliothèque du concours fournit aux candidats un exemplaire de l'œuvre sur laquelle ils sont interrogés ; ils ne doivent pas annoter cet exemplaire et doivent le restituer au jury à la fin de l'épreuve. On évitera l'usage de feuilles de papier calque pour l'annotation du texte : ce dispositif contraignant embarrasse les candidats plus qu'il ne les aide, surtout lorsque l'explication porte sur le recto et le verso d'une même page. Les candidats sont par ailleurs invités à mieux tirer parti des ouvrages mis à leur disposition dans la salle de préparation : les dictionnaires leur permettront de préciser le sens des termes importants du texte ; les ouvrages de rhétorique et de stylistique leur épargneront des confusions dans l'analyse des figures de style ; le *Dictionnaire des œuvres* les aidera à comprendre certaines références intertextuelles. Un candidat, interrogé sur le passage du *Cousin Pons* dans lequel Balzac compare la mort de Pons à celle de madame de Mortsauf et qualifie Pons de « Caton friand » (p. 302), n'a pas su indiquer de quel roman madame de Mortsauf était l'héroïne ni auquel des deux Caton le romancier faisait allusion. Si les ouvrages de la salle de préparation peuvent apporter une aide précieuse aux candidats et combler ponctuellement les lacunes de leur culture, ils ne sauraient toutefois se substituer à une analyse personnelle du texte : il convient d'en faire une utilisation intelligente et mesurée.

L'épreuve dure une heure. Les candidats ont quarante-cinq minutes pour présenter l'explication de texte et la réponse à la question de grammaire : en général, ils consacrent trente à trente-cinq minutes à l'explication et dix à quinze minutes à la question de grammaire. Ils peuvent commencer ou par l'explication de texte ou par la question de grammaire. Dans le cas où ils choisissent de débiter par la question de grammaire, on s'attend à ce qu'ils présentent brièvement le texte et à ce qu'ils en fassent une lecture avant de faire leur exposé grammatical ; il serait d'ailleurs judicieux que cette analyse donne lieu, au cours de l'explication de texte, à un commentaire littéraire ou stylistique, la question de grammaire attirant souvent l'attention des candidats sur un fait grammatical important dans le texte à expliquer. Cette année, nous avons constaté que plusieurs candidats n'avaient pas employé tout leur temps et s'étaient contentés d'explications ne durant que vingt ou vingt-cinq minutes : c'est le signe évident d'une analyse lacunaire ou superficielle. Nous avons remarqué aussi que certains candidats s'étaient trompés dans les limites de l'extrait à expliquer ou dans celles de la question de grammaire à traiter : il est capital de lire avec la plus grande attention le bulletin de tirage sur lequel ces limites sont indiquées. Au lieu d'expliquer l'extrait qui lui avait été assigné, un candidat a ainsi commenté toute une scène de *La Double Inconstance*, tandis qu'un autre a analysé les temps de l'indicatif dans l'ensemble de l'extrait, alors que la question de grammaire ne portait que sur les quinze premières lignes.

L'exposé des candidats ne peut excéder les quarante-cinq minutes imparties : il est essentiel pour un futur professeur de savoir gérer le temps dont il dispose pour faire son cours sans en précipiter la fin. S'ensuit un entretien de quinze minutes avec le jury : dix minutes de questions sur l'explication de texte et cinq minutes sur la question de grammaire. Les questions du jury sont animées par un esprit de bienveillance : elles invitent le candidat à développer certains points, à en corriger d'autres ou à évoquer des aspects oubliés.

L'introduction

Elle n'excède pas cinq minutes et sert à contextualiser l'œuvre et l'extrait à commenter. Comme une scène d'exposition au théâtre, elle donne aux auditeurs tous les éléments nécessaires à la compréhension du texte, rappelle la situation, précise les relations entre les personnages, indique le lieu et le moment de l'action, fait apparaître l'enjeu du passage, mentionne les thèmes principaux, les tons, les registres et le type de texte concerné. On appréciera une élégante phrase de transition entre l'introduction et la lecture, au lieu d'une phrase abrupte comme : « Maintenant, je vais lire le texte ».

On évitera de s'enfermer dans le récit de toute l'action préalable et l'on ne présentera que les informations utiles à l'intelligence du texte. Un candidat ayant à expliquer le passage du *Cousin Pons* dans lequel Schmucke se livre à des improvisations au piano pour son ami (p. 312-313) a cru devoir détailler tout l'imbroglorio des deux testaments du vieux musicien.

La lecture

On attend d'un futur enseignant une lecture expressive, capable de souligner les différents registres du texte, de faire entendre les variations de rythme d'une scène de théâtre, la musicalité d'un poème, les procédés rhétoriques d'une argumentation ou encore l'ironie d'un narrateur. Un candidat ayant à lire l'extrait du *Cousin Pons* (p. 179-180) dans lequel la machiavélique M^{me} Cibot consulte avec effroi M^{me} Fontaine, « l'oracle du Marais » (p. 172), a su parfaitement rendre le caractère à la fois inquiétant et grotesque de la médium inspirée par « l'*Esprit* » (p. 179), ainsi que le mélange de peur et d'avidité de la portière voulant savoir si elle figurerait sur le testament du vieux musicien.

La lecture d'un poème est plus technique : elle exige le respect de la prosodie, des rimes, des césures, des liaisons et des diérèses. Rien de plus affreux qu'un alexandrin amputé d'une syllabe à cause d'une diérèse négligée ou d'un e non élidable oublié. En revanche, une lecture fluide et harmonieuse, sensible aux effets d'allitération et d'assonance, témoigne immédiatement d'une intelligence du texte et d'une véritable connaissance de l'art des vers.

Mouvement du texte et problématique

À l'issue de la lecture, le candidat indiquera la structure de l'extrait à commenter en repérant les grandes étapes de l'évolution du texte. Il serait factice de vouloir trouver à tout prix trois parties dans chaque extrait à expliquer : si le texte donné au candidat se compose de deux paragraphes de même taille ayant chacun une forte unité, il serait absurde de diviser artificiellement l'un des deux pour obtenir trois parties en dépit de l'architecture conçue par l'auteur.

La prise en compte du contenu du texte conduit à la formulation d'une problématique faisant apparaître l'enjeu de l'explication de texte. Par exemple, à propos de la scène entre M^{me} Cibot et M^{me} Fontaine évoquée précédemment, le candidat pourra se demander pourquoi et comment Balzac mêle dans le même texte des éléments de dramatisation, qui expriment l'angoisse de la Cibot devant la révélation de son destin tragique, et d'autres éléments qui relèvent du grotesque et de la satire. Nous avons entendu cette année des candidats qui exposaient leur problématique en confondant interrogative directe et interrogative indirecte : on évitera ce hideux solécisme. Le jury de l'agrégation de lettres classiques reste très attaché à la correction et à la qualité de l'expression orale : ce sont des qualités essentielles chez de futurs enseignants. On se gardera toutefois de confondre l'élégance verbale avec le pédantisme ou le jargon.

L'analyse du texte

L'explication de texte peut être linéaire ou méthodique. Les candidats sont invités à indiquer clairement le type d'explication qu'ils ont choisi. Cette année, les rares explications méthodiques que nous avons entendues étaient beaucoup plus courtes que les explications linéaires et ne faisaient que survoler le texte. Les axes d'un commentaire composé sont comme les mailles d'un tamis : si ces mailles sont trop larges, elles laissent passer les pépites du texte. Les candidats ne semblent pas avoir le temps d'établir un maillage suffisamment structuré pour retenir l'ensemble de leurs micro-analyses stylistiques : à la différence d'une explication linéaire, un commentaire composé demande en effet de subsumer les observations de détail sous des catégories générales qui les conceptualisent.

Voici les trois écueils majeurs auxquels les candidats se sont heurtés cette année au cours de leurs explications littéraires. Le premier est la difficulté à identifier les registres et les tons d'un texte. De nombreux candidats confondent le registre dramatique et le registre tragique, le registre lyrique et le registre

pathétique, le registre satirique et le registre ironique, le registre farcesque et le registre burlesque. Interrogés sur *Le Roman comique* de Scarron, plusieurs candidats n'ont pas su faire la différence entre le burlesque, le grotesque et l'héroï-comique. Une candidate, à qui le jury demandait comment on pourrait qualifier la scène du *Cousin Pons* dans laquelle la Cibot fait valoir la beauté de ses bras, a répondu que c'était une scène « poétique » ; on n'ose croire que ce soit la déclaration du ferrailleur Rémonencq qui lui a inspiré cette réponse : « – Oh ! les beaux bras que vous avez !... mame Cibot ! je rêvais, cette nuit, que c'était du pain et que j'étais du beurre, et que je m'étendais là-dessus !... » (p. 197). Un autre candidat a trouvé Destin « hautement pathétique » lors de l'assaut amoureux de la Bouvillon, sous prétexte que Scarron l'appelle « le pauvre garçon » (p. 243). Le jury a constaté que beaucoup de candidats avaient des difficultés à percevoir l'humour dans les œuvres au programme et qu'ils semblaient ne pas connaître les différents procédés du comique. La dimension parodique de certains textes leur échappe bien souvent. Interrogée sur l'épisode du *Roman comique* dans lequel Ragotin, dépouillé de tous ses vêtements, rencontre la vieille abbesse d'Estival dont le carrosse « avait fait naufrage » (p. 299), une candidate ne s'est pas aperçue que ce texte était une parodie de la rencontre d'Ulysse et de Nausicaa dans le chant VI de l'*Odyssée*. Une bonne maîtrise des registres et des tons est importante chez de futurs enseignants qui auront à expliquer à leurs élèves l'effet qu'un écrivain cherche à produire sur ses lecteurs.

Le deuxième écueil est la difficulté à mettre l'extrait à commenter en relation avec le reste de l'œuvre. Cette difficulté vient le plus souvent d'une mauvaise connaissance des œuvres au programme. Un candidat interrogé sur le passage du *Cousin Pons* dans lequel Schmucke fait « entendre par avance à Pons les concerts du Paradis » (p. 313) n'a pas su montrer comment cette extase musicale était la conséquence de la conversion de Pons un peu plus tôt dans le roman : « En se voyant volé par la Cibot, Pons avait dit adieu chrétiennement aux pompes et aux vanités de l'art, à sa collection, à ses amitiés pour les créateurs de tant de belles choses, et il voulait uniquement penser à la mort, à la façon de nos ancêtres qui la comptaient comme une des fêtes du chrétien » (p. 302). En comparant l'extase musicale de Pons à celle de sainte Cécile peinte par Raphaël (p. 313), Balzac suggère que la conversion du vieux musicien a été acceptée par Dieu. Lorsque le jury a demandé au candidat si cette comparaison de Pons à sainte Cécile, la patronne des musiciens, ne lui rappelait pas un autre personnage du roman, le candidat n'a pas été en mesure d'expliquer le lien entre sainte Cécile et Cécile de Marville, la petite cousine de Pons : le vieux musicien, à qui « il [...] avait été impossible de faire une musicienne de cette fille un peu rousse » (p. 78), avait pourtant pensé lui léguer sa collection. Une candidate, qui devait expliquer la tirade de la Cibot contenant cette phrase : « Elle n'a donc gardé comme ça n'un vieux monsieur » (p. 195), a interprété le *n'* comme une négation, ignorant que cette consonne était la marque distinctive de l'idiolecte du personnage : « La bonne femme parlait en S comme madame Cibot parlait en N » (p. 215). Lors d'une explication de la scène d'exposition de *La Double Inconstance*, le jury a demandé au candidat qui était la dédicataire de la pièce, afin de l'inviter à mettre en relation l'intransigeance de Silvia, qui refuse de devenir la maîtresse du prince, et la situation de la marquise de Prie, maîtresse toute-puissante du duc de Bourbon ; mais le candidat ne se souvenait plus de la dédicace de la pièce. De façon générale, le jury a remarqué que les candidats négligeaient de tirer parti de ce qui précède ou de ce qui suit immédiatement le passage qu'ils ont à commenter.

Le troisième écueil est le manque de culture générale. « Les pièces de monnaie pleuvaient dans mon panier fleuri », se rappelle Simone de Beauvoir dans ses *Mémoires d'une jeune fille rangée* (p. 40) : l'allusion à la manne des Hébreux est passée inaperçue lors d'une explication de texte. « Donnez-moi votre cœur pour compagnon de voyage, et je m'embarque », déclare le Chevalier à la Comtesse dans *La Fausse Suivante* (II, 8, p. 71) : l'allusion aux fêtes galantes et au célèbre tableau de Watteau *L'Embarquement pour Cythère* (1718) n'a pu être élucidée par le candidat. Lorsque le jury a demandé aux candidats interrogés sur *La Double Inconstance* (1723) ou *La Fausse Suivante* (1724) quels liens ces deux pièces pouvaient avoir avec l'époque de la Régence et pourquoi le thème de l'argent était alors si fréquent au théâtre, il a constaté que la plupart des candidats ne connaissaient pas ce régime politique ni l'état de la société française contemporaine, qu'ils n'avaient jamais entendu parler de la faillite de Law ni de son impact sur la vie de Marivaux, et qu'ils ignoraient que Lesage avait lui aussi dénoncé le règne de l'argent et les malversations financières dans *Turcaret* dès 1709. Ayant à commenter des scènes de *La Double Inconstance* (I, 5 et III, 1) où apparaît une nouvelle conception de l'amour fondée sur la sincérité absolue des sentiments, le triomphe

du cœur sur la raison et l'idée que l'éducation falsifie la nature, des candidats n'ont pas réussi à montrer comment Marivaux annonçait Rousseau, car ils ne connaissaient ni le mouvement de la sensibilité, ni *La Nouvelle Héloïse*, ni même la conception de l'amour chez les préromantiques et les romantiques. Un candidat interrogé sur la scène d'exposition de *La Fausse Suivante* ignorait tout de la Querelle des Anciens et des Modernes ; il ne savait pas pourquoi Trivelin déclarait qu'Homère était « le capitaine de la bande » (p. 31) ni quelle était la position de Marivaux dans cette Querelle. Aussi recommandons-nous aux futurs candidats de se renseigner sur la vie et la pensée des auteurs au programme, ainsi que sur le contexte historique et littéraire dans lequel ils ont produit leurs œuvres.

Enfin, le jury a remarqué que souvent les figures de style n'étaient pas bien maîtrisées. « Si tout le monde était comme moi, vous trouveriez plutôt un merle blanc qu'un amoureux », déclare Arlequin à Lisette dans *La Double Inconstance* (I, 5, p. 43) : un candidat à l'agrégation de lettres classiques devrait savoir ce qu'est un *adynaton*. Dans *Le Cousin Pons*, Balzac indique que les improvisations de Schmucke au piano avaient « la douleur et la perfection raphaëlesques de Chopin », ainsi que « la fougue et le grandiose dantesque de Liszt » (p. 312) : on aurait aimé que le candidat repère la présence de synesthésies. Dans un autre passage du *Cousin Pons*, Balzac file la métaphore de la chasse à propos du mariage envisagé entre Fritz Brunner et Cécile de Marville (« Jamais capture si riche ne s'était montrée si complaisante au filet conjugal », p. 134) : une candidate a simplement évoqué « l'idée de chasse », sans nommer la figure de style utilisée. De nombreux candidats confondent le polyptote et la dérivation, la parataxe et l'asyndète, l'*ekphrasis* et l'hypotypose, la protase et l'apodose. Le rythme des phrases est rarement analysé, alors qu'on attendrait des commentaires stylistiques précis sur la cadence, l'agencement des éléments qui les composent, la façon dont l'auteur les conclut, les ruptures auxquelles elles sont parfois soumises.

La conclusion

Elle ne doit pas se réduire à une banale reprise des remarques principales faites lors de l'explication de texte. Elle doit apporter du nouveau. Certes, elle commence par un bilan ; mais ce bilan doit servir à apporter une réponse claire à la problématique initiale : trop de candidats oublient cette problématique aussitôt après sa formulation. Une explication est avant tout une démonstration. Il est important qu'elle comporte un fil directeur et qu'elle se termine par l'élucidation de la problématique : c'est ainsi qu'un enseignant saura stimuler et conserver l'intérêt de ses élèves lorsqu'il expliquera des textes en classe.

La seconde partie de la conclusion consiste à ouvrir le texte sur un horizon plus large, celui de l'œuvre à laquelle il appartient, celui des autres œuvres du même auteur, ou encore celui d'œuvres appartenant au même mouvement littéraire ou traitant du même thème à une autre époque. C'est continuer à expliquer le texte que de le confronter à d'autres textes. Dans le cas d'un extrait de roman ou de théâtre, il conviendra de préciser comment cet extrait fait progresser l'intrigue. Il est également intéressant de situer un texte dans le champ littéraire de son époque, afin de montrer comment il suit le mouvement des idées contemporaines ou, au contraire, comment il s'en détache par son originalité ou son avant-gardisme.

Le jury a eu cette année le très grand plaisir d'entendre quelques explications de textes de la plus haute qualité. Nous espérons donc vivement que les observations et les recommandations consignées dans ce rapport aideront les candidats à l'agrégation 2020 à réussir à leur tour cette épreuve : nous leur souhaitons à tous bon courage et bon travail.

Rapport sur l'exposé oral de grammaire

établi par Florence Mercier-Leca

avec le concours de Élise Pavy-Guilbert et d'Anne Régent-Susini

Impressions d'ensemble des commissions de grammaire

L'impression générale du jury est celle d'un réel progrès en grammaire française par rapport à l'an passé. La proportion de notes extrêmement basses a diminué, alors que celle des notes correctes à excellentes est en augmentation. Comme l'an passé, le jury a utilisé l'éventail des notes à sa disposition, allant de 1/20 à 20/20. Les candidats semblent avoir, dans leur grande majorité, consacré du temps à la préparation de l'épreuve et à l'actualisation de leurs connaissances. Un seul candidat n'a pas pris le temps de traiter la question de grammaire et, parmi tous les autres, on constate que le temps de parole de 10 minutes a été presque toujours occupé, ce qui n'était pas le cas les années précédentes. Les exposés sont en général structurés, avec une introduction définitionnelle et un classement des occurrences.

L'introduction, cependant, mériterait souvent d'être un peu étoffée : trop de candidats l'expédient en deux ou trois phrases schématiques, plaquant des éléments de cours, sans chercher à identifier les difficultés propres au texte, qui sont souvent la raison pour laquelle la question a été posée. La problématique du sujet doit être clairement énoncée (par exemple autour de la porosité des frontières grammaticales, ainsi entre adjectifs et déterminants : *certaines choses/ choses certaines*).

Les erreurs graves sont moins nombreuses, elles aussi, que les années précédentes, mais certaines fautes inadmissibles demeurent néanmoins : confusions catégorielles (entre prépositions, adverbes et conjonctions ; déterminants et pronoms...). Un candidat analyse *les absents* comme un participe présent substantivé ; un autre fait de *errants* un adjectif relationnel ; une candidate a confondu pronom indéfini et « adjectif indéfini » et a identifié *voilà* comme une préposition ; un autre a pensé que dans *de petits employés* l'article avait disparu ; un candidat a considéré, et maintenu à l'entretien, que les complétives et les circonstancielles ne formaient qu'une seule catégorie de subordonnées ; un autre a confondu présent passif et passé composé actif ; d'autres ne connaissent pas du tout la notion de *locution verbale* et analysent *froid* dans *avoir froid* comme le COD du verbe *avoir*... On peut rappeler à ce propos que l'entretien, loin de viser à piéger le candidat, peut lui permettre de corriger certaines erreurs, d'analyser un phénomène à défaut d'en maîtriser la terminologie, et de réfléchir sur certains cas oubliés ou problématiques – pour peu que le candidat l'aborde de manière ouverte et constructive ; l'entretien n'est pas le lieu des arguments d'autorité, mais celui d'une réflexion sur les raisons et éventuellement les tests qui fondent une identification, une classification.

Si certaines méconnaissances ou approximations ont disparu (la distinction entre relatives déterminatives et explicatives est, en général, désormais connue ; la spécificité des adjectifs relationnels identifiée), d'autres subsistent : la notion de subordination implicite est souvent mal comprise. Plus largement, on entend trop souvent dire que toute subordonnée peut être supprimée ou encore que toute principale possède une existence autonome. Certains candidats peinent à restituer les deux valeurs de base du conditionnel (valeur modale et valeur temporelle), voire à l'identifier comme un temps de l'indicatif (et non un mode). L'aspect verbal est extrêmement mal connu et le jury invite instamment les candidats à le prendre en compte de manière systématique lors de leur préparation, au moment où ils abordent la question des temps de l'indicatif. Les périphrases verbales semblent poser problème aux candidats, qui bien souvent peinent à distinguer entre périphrases diathétiques, aspectuelles et modales. De la même façon, les constructions à verbe support sont rarement identifiées, bien que l'entretien permette souvent d'y remédier.

De manière générale, peu de candidats se montrent capables d'explicitier les tests simples (suppression, commutation, passivation, pronominalisation, déplacement, etc.) pourtant préconisés dans le rapport 2018, et qui leur permettraient d'identifier les formes – lacune particulièrement regrettable s'agissant d'un concours de l'enseignement.

Pour terminer ce bilan sur une note positive, on rappellera que la question de la langue n'est évidemment pas coupée de celle du style et que les meilleurs exposés ont établi des liens fins et pertinents, dans leur conclusion, entre la question de grammaire et l'explication de texte (par exemple, entre une analyse grammaticale des morphèmes *qui* et *que*, et le problème de l'identité et du flou référentiel chez Marot).

Une épreuve à double exigence

La perspective de l'épreuve de grammaire française est double :

1. mobiliser un certain nombre de connaissances théoriques de niveau universitaire pour les appliquer à un extrait de texte littéraire ;
2. montrer au jury sa capacité à développer ces connaissances théoriques et ces analyses dans la perspective de l'enseignement secondaire, qui est le but du concours d'agrégation.

Les candidats doivent se tenir au courant des acquis récents et des outils d'analyse de la grammaire française et ne pas négliger l'approche linguistique. Les notions de *subduction* ou de *continuum*, bien commodes pour rendre compte de certains phénomènes (étude des auxiliaires et semi-auxiliaires par exemple) semblent inconnues aux candidats.

De même, la grammaire énonciative est aujourd'hui incluse dans les programmes d'enseignement du secondaire et fait partie intégrante de l'étude de la langue française.

Une question comme « les différents modes de référence » ne doit pas désarçonner les candidats, qui doivent être capables de définir en quelques mots la notion de *référence* et doivent maîtriser la distinction entre mécanisme exophorique et mécanisme endophorique.

La rubrique « Conseils pour se préparer pendant l'année » ci-dessous ainsi que la bibliographie donnée à la fin de ce rapport doivent permettre aux candidats d'acquérir ces notions nécessaires pour aborder l'épreuve.

Mais la double exigence évoquée implique que, si le candidat doit avoir entendu parler de la notion de subduction ou de valence verbale (et qu'il décide de les exploiter, ce qui n'est pas obligatoire), il sache également traduire en termes clairs ces notions.

De même, pour expliquer l'« attribut de l'objet », s'il est essentiel qu'il recoure à la notion de prédication, il est nécessaire aussi qu'il explique ce qu'est une « prédication seconde », voire une « prédication » tout court et qu'il se livre à des tests de substitutions simples pour discriminer un adjectif épithète qui, membre du groupe nominal, disparaît en cas de pronominalisation de ce groupe (*Elle va voir sa mère malade* → *Elle va la voir*) d'un adjectif attribut de l'objet, qui, lui, ne disparaît pas avec le groupe nominal (*Elle pense sa mère malade* → *Elle la pense malade*).

Ce type de méthode permettra à la fois au jury de mesurer les connaissances théoriques du candidat, sa capacité à les appliquer et ses aptitudes à les partager de manière pédagogique.

Rappel des modalités de l'épreuve

L'exposé de grammaire appartient à l'épreuve commune d'explication de texte littéraire sur un texte au programme postérieur à 1500.

D'une durée de 10 minutes, cet exposé peut se faire après celui de littérature, ou avant, au choix du candidat, qui peut également, en conclusion, souligner l'éclairage qu'apporte la question de langue à l'analyse littéraire du texte.

Si la gestion du temps et de l'ordre des exposés est laissée à la discrétion du candidat, le jury souhaite néanmoins mettre deux points en relief :

- en deçà de 8 minutes, l'exposé de grammaire est souvent superficiel ; au-delà de 10 minutes, c'est l'explication de texte qui risque d'être amputée. S'en tenir à une durée de 10 minutes est donc fortement recommandé.

-l'ordre des exposés est certes libre, mais lorsque la question de grammaire a des implications stylistiques (ce qui n'est pas toujours le cas), il peut être astucieux pour le candidat de commencer par elle, de façon à ménager une transition élégante vers le versant littéraire de l'épreuve, et à pouvoir s'appuyer sur elle dans le cours de son explication littéraire. Les questions portant sur les modalités d'énonciation, particulièrement au théâtre, ou encore sur l'ordre des mots ou sur l'adjectif (spécifiquement en poésie), se prêtent aisément à ce type d'enchaînement.

Méthode à suivre pour l'exposé

Bien que la gestion du temps de préparation (2h30 au total) soit laissée à la discrétion du candidat, le jury lui conseille de consacrer environ 30 minutes à la question de grammaire, de façon à avoir le temps de construire une problématique ainsi que de repérer et d'analyser les occurrences délicates.

Il convient tout d'abord, au moment de la préparation, de ne pas se laisser déstabiliser par la question et ne pas non plus la surinterpréter, en dépit du stress, qui invite parfois à voir des pièges où il n'y en a pas. Certes, un sujet sur « l'adjectif » n'invite pas à délimiter le même corpus et à soulever les mêmes enjeux qu'une question sur « l'adjectif qualificatif » ou une question intitulée « syntaxe de l'adjectif qualificatif », mais il n'y a pas en revanche à chercher de différences théoriques entre « étudier l'article » et « étudier les articles » ! Une candidate a ainsi été désarçonnée par l'intitulé « modalités d'énonciation et types de phrase », alors qu'elle savait traiter de l'interrogation, de la modalité jussive, etc., comme l'a prouvé l'entretien, parce qu'elle est partie sur l'analyse du mot « énonciation », ce qui l'a conduite à faire un hors-sujet. De même, la question des « remarques nécessaires » peut être formulée de diverses manières (« Faire toutes les remarques nécessaires » ; « Faire toutes les remarques syntaxiques », « Etude syntaxique », ...), sans que cela modifie foncièrement son empan.

En outre, pour des raisons liées à la spécificité de l'exercice et au temps imparti, la question de grammaire fait souvent l'objet d'un découpage à l'intérieur du texte proposé : en dépit du stress, le candidat doit prendre le temps de bien lire l'intitulé de la question et s'éviter ainsi de traiter les pronoms sur un corpus de 30 lignes !

Le candidat doit commencer par se demander pourquoi telle question lui est posée sur ce texte précis. En effet, les sujets sont choisis en fonction de certaines occurrences présentes, qui semblent particulièrement intéressantes pour développer une problématique, soulever des questionnements, remettre en cause certains acquis. Ainsi, un sujet sur les constructions verbales dans un texte du *Cousin Pons* avait été donné presque exclusivement pour l'occurrence « elle appela son crapaud Astaroth », qui présentait une belle ambiguïté, *Astaroth* pouvant être interprété soit comme nom épithète soit comme attribut du COD, l'ambiguïté ayant des implications d'ordre stylistique. Un candidat, qui, par manque d'analyse préalable des enjeux, s'attarde plutôt sur des COD ne posant aucun problème a certes fait une analyse juste, mais est passé totalement à côté du principal intérêt de la question.

Le jury attend une attitude active face aux questions et aux problèmes soulevés et non une simple récitation de cours. Il aurait été ainsi reconnaissant aux candidats de soulever les cas d'ambivalence, rarement pointés : par exemple dans la séquence « pauvres errants malades » (chez Marot), pour une question sur les adjectifs qualificatifs ; ou pour certains cas-limites entre adjectif qualificatif et participe passé.

Le jury saura toujours gré au candidat d'avoir pris des risques interprétatifs, même avec un bagage théorique modeste, et même avec des conclusions hésitantes, alors que l'attitude de confort consistant à réciter un cours et à se retrancher derrière les occurrences non problématiques sera inévitablement sanctionnée.

Se débarrasser des idées reçues

- 1) Les textes du XVI^e siècle seraient « plus difficiles » sur le plan grammatical.

Ce n'est pas du tout vérifié du point de vue des notes obtenues. Cette année, les sujets sur Marot, qui auraient pu sembler plus difficiles, n'ont pas été moins bien traités que les autres, précisément parce que l'identification des problèmes, d'ordre diachronique, est plus évidente dans ce type de corpus. Le jury a ainsi entendu de très belles remarques sur la montée du clitique chez Scarron, l'absence de déterminant courante dans la langue du XVI^e siècle ou l'accord de proximité chez Marot sur une question sur la fonction sujet.

- 2) Les « remarques syntaxiques... » seraient source d'inégalité entre les candidats.

Bien au contraire, elles donnent parfois lieu à d'excellents exposés. On attend en général un plan en deux parties, la première étant consacrée à l'analyse de la macrostructure (nombre et types de phrases ; analyse des différentes propositions) et la seconde à des éléments microstructuraux qui semblent intéressants et/ou problématiques au candidat : une construction pronominale par exemple, un phénomène de mention, un phénomène d'emphase, un cas de subjonctif (toujours à commenter), la valeur du pronom *on* (toujours à commenter également), un article indéfini réduit devant un adjectif antéposé, etc.

La difficulté consiste donc à bien identifier les cas problématiques ; l'avantage est que le candidat a le choix de n'en traiter que deux ou trois en profondeur et qu'il est libre de choisir le point sur lequel il se sent le plus sûr de ses connaissances.

Cette question exclut toute généralité sur un point quelconque de syntaxe et invite le candidat à se confronter exclusivement aux occurrences proposées.

Le jury a-t-il une « école théorique » ?

Non !

Nous évoquons ci-dessus un certain nombre de connaissances de niveau universitaire, que la fréquentation de la *Grammaire méthodique du français* permet aux agrégatifs de lettres d'acquérir. Cependant, les candidats ont le choix de sélectionner les outils théoriques qui leur semblent les plus appropriés ou les plus lisibles.

La notion de *subduction*, par exemple, relève de la grammaire guillaumienne (théories psychomécaniques de Gustave Guillaume (1883-1960)) ; celle de *valence* vient de Lucien Tesnière (*Éléments de syntaxe structurale*, 1959) ; la *saillance* est un concept linguistique utilisé en France par Georges Kleiber pour rendre compte des mécanismes de l'identification référentielle (*Anaphores et pronoms*, 1994). Il n'est pas obligatoire de mobiliser ces notions, même s'il est souhaitable d'en avoir entendu parler. En revanche, il importe de toujours dépasser le stade descriptif et de choisir un outil d'analyse heuristique : s'agissant de la construction verbale, par exemple, si le candidat se sent mal à l'aise avec la valence, il peut opter pour une approche en termes de transitivité. L'essentiel est que le cadre théorique choisi, ou les différents cadres envisagés, permettent au candidat de présenter une analyse cohérente et un exposé clair et pédagogique.

Adapter le traitement de question au siècle et au texte

Il est important que les candidats sachent adapter leur exposé au siècle concerné : les variations diachroniques d'une question, si elles n'ont pas à être abordées pour les textes du XX^e siècle, peuvent en

revanche être très importantes pour le XVI^e siècle et parfois le XVII^e siècle et ne doivent pas être érudées. La fréquentation d'une grammaire du français classique (voir bibliographie ci-dessous) est donc recommandée. En fonction du texte support de la question, celle-ci doit donc faire l'objet d'une approche spécifique. La question de l'article par exemple, doit donner lieu à des commentaires diachroniques précis. Ainsi, sur Marot, l'absence de déterminant n'a pas toujours été bien expliquée, notamment lorsqu'elle correspondait à une valeur intensionnelle.

Les textes de théâtre peuvent donner lieu à des questions liées à la pragmatique et à la spécificité énonciative du genre (« L'interrogation », « La deixis », « L'ordre des mots », « Les types de phrase »). Dans ce cas, la question de grammaire, invite à effectuer un lien avec le commentaire littéraire. Lors de leur année de préparation, il est donc important que les candidats repèrent les types de questions potentielles liées aux siècles et au genre des textes.

La philosophie de l'entretien et l'éthos à adopter

L'entretien de grammaire, d'une durée de 5 minutes, est là pour préciser les points sur lesquels le candidat est passé trop rapidement ou pour rectifier une erreur grave.

L'entretien a lieu même si le candidat a fait une excellente prestation : dans ce cas, il vise à approfondir certains points ou à discuter différentes interprétations possibles d'un même phénomène. Le candidat ne doit pas surinterpréter les questions et penser que si on l'interroge sur tel point c'est qu'il a forcément raté son épreuve ! En aucun cas l'entretien ne saurait faire baisser la note. Très souvent, au contraire, il permet de la relever.

Il va sans dire qu'au cours de l'entretien, une attitude ouverte au dialogue est de rigueur, pour des raisons à la fois éthiques, scientifiques et pragmatiques. Comme tout savoir, le savoir grammatical n'est pas figé : il fait l'objet de discussions, d'évolutions et plusieurs théories existent pour un même phénomène. Le candidat ne doit pas soutenir de manière obstinée que « sa » théorie est la meilleure, ni citer à l'appui ses professeurs de préparation, *a fortiori* si les connaissances du candidat sont chancelantes.

Conseils pour se préparer pendant l'année

L'idéal est de pouvoir suivre des cours et des travaux dirigés spécifiques et d'avoir fait de la grammaire avant l'année d'agrégation.

Si ce n'est pas le cas, il est possible de se mettre à niveau à l'aide d'ouvrages dont nous donnons une sélection ci-dessous. La lecture des derniers rapports du jury est également requise, en particulier celui établi par Elise Pavy Guilbert en 2018, extrêmement détaillé et présentant, entre autres, des exemples précis de « remarques syntaxiques ».

Il est indispensable de travailler avec des grammaires récentes : la recherche évolue rapidement dans ce domaine des sciences humaines aussi et il est important que les candidats en soient informés. On a encore trop entendu cette année parler d'imparfait « duratif » ou d'une opposition entre indicatif « mode du réel » et subjonctif « mode de l'irréel » (et non mode de l'actualisation versus mode de l'interprétation), et ce en dépit des recommandations du rapport de 2018. Actualiser des connaissances qui seront ensuite transmises à des élèves du secondaire est primordial, et il va sans dire que les critères et la terminologie de la grammaire traditionnelle des langues anciennes sont inopérantes pour aborder la grammaire française.

Pour s'exercer, en particulier en l'absence de TD, il est très fécond de faire des fiches, en groupe par exemple, en mutualisant son travail. Il est recommandé de travailler directement sur les textes du programme et de consacrer à la grammaire française un peu de temps chaque semaine.

Bibliographie

Outre les ouvrages recommandés dans les rapports précédents, voici quelques éléments bibliographiques, limités à l'essentiel et classés selon les besoins des candidats.

- La grammaire « de référence » :

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994.

- Pour les candidats n'ayant pas eu de formation en grammaire française lors de leur cursus universitaire :

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

NARJOUX Cécile, *Le Grévisse de l'étudiant – Capes et agrégation lettres. Grammaire graduelle du français*, Louvain, De Boeck Supérieur, 2018.

- Grammaires et manuels à destination des étudiants préparant les concours (fiches pratiques, exercices) :

MAINGUENEAU Dominique, *Précis de grammaire pour les concours. Capes et Agrégation de Lettres*, Paris, Armand Colin, 2015.

MERCIER-LECA Florence, *Trente-cinq questions de grammaire*, Paris, Colin, coll. « Cursus », 2010.

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

- Grammaires diachroniques :

FOURNIER Nathalie, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 2002.

LARDON Sabine et THOMINE Marie-Claire, *Grammaire du français de la Renaissance. Étude morphosyntaxique*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

- Grammaires critiques :

LE GOFFIC Pierre, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, « Hachette Supérieure », 1993.

WILMET Marc, *Grammaire critique du français*, Paris, Duculot, Hachette « Supérieur », 2003.

Sujets tombés lors de cette session

- Classes de mots (à l'exception du verbe)

L'absence de déterminant

L'adjectif

Les adjectifs qualificatifs

L'adverbe

L'article

Article et absence d'article

de, des

de, des

Les démonstratifs

Les déterminants

Déterminants et absence de déterminants

Le morphème « de »

Le morphème *qu-*

Le morphème *que*

Les morphèmes *que* et *qui*

Les participes

Les prépositions

Les pronoms

Les pronoms personnels

Les pronoms relatifs

que

qui et *que*

qui, que, quoi

La sémantique de l'adjectif

- Le verbe

L'aspect verbal

Auxiliaires et semi-auxiliaires

Le COD

La complémentation verbale

Les compléments du verbe

Les compléments essentiels du verbe.

La construction verbale

Les constructions pronominales du verbe

La forme pronominale du verbe

Indicatif et subjonctif

L'infinitif

Infinitifs et participes

Le verbe *faire*

Les modes non personnels du verbe

Les modes personnels

Les modes personnels du verbe

Les temps de l'indicatif

Temps du discours et temps du récit

Les temps verbaux

La valeur des temps de l'indicatif

Les verbes pronominaux

- Groupes de mots

La détermination nominale

Les groupes nominaux

Les groupes prépositionnels

Les groupes verbaux

L'ordre des mots

- Fonctions syntaxiques et prolongements sémantiques

L'attribut

Les épithètes

Epithètes et attributs

La fonction sujet

La place des adjectifs

Le sujet

La syntaxe de l'adjectif

- Syntaxe de la phrase

Les constructions détachées

Les groupes détachés

Parataxe et hypotaxe

La phrase complexe

Les propositions subordonnées

Les relatives

La subordination

Les subordonnées

Les subordonnées circonstancielles

Types et formes de phrases

- Grammaire énonciative, organisation communicationnelle des énoncés

Les différents modes de référence

La négation

Anaphore et deixis

Les marques grammaticales des discours rapportés

Les marques grammaticales du discours et du récit

Modalités d'énonciation et types de phrase

L'interrogation

La référence

La référence pronominale

- Analyse syntaxique d'un segment du texte

Etude syntaxique

Remarques nécessaires

Remarques syntaxiques

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

établi par Catherine Nicolas

L'épreuve de commentaire d'un texte antérieur à 1500 porte sur un extrait d'environ 30-35 vers. Le candidat procède, en 35 minutes maximum, à l'explication linéaire du passage ainsi qu'à la traduction d'une vingtaine de vers qui lui ont été précisés dans le sujet. L'exposé est suivi par un entretien de 15 minutes proposant de revenir sur les imprécisions ou les erreurs de la traduction et de prolonger les pistes de commentaire.

Bien qu'il s'agisse avant tout d'une épreuve littéraire d'explication de texte, la connaissance de la langue médiévale n'est pas un simple atout supplémentaire : elle constitue un prérequis nécessaire pour une bonne compréhension de la lettre du texte (évaluée lors de la traduction) autant que pour l'approfondissement du commentaire. N'oublions pas que le candidat n'a à sa disposition pour cette épreuve que la photocopie de l'œuvre en ancien français, à l'exclusion de la traduction et du glossaire. La méconnaissance de la morphologie nominale ou verbale (identification du subjonctif ou de la forme *ert*, repérage des marques du système casuel, identification des catégories grammaticales), de tours syntaxiques courants en ancien français (*faire que* + adjectif, *aller* + gérondif), de faits de langue communs et facilement exploitables dans un commentaire (expression du pronom sujet, négation simple/double) ou du lexique minimal de la société médiévale (*palefroi*, *vilain*, *plait*) et de ses univers de référence (*merveille*, *semblant*, *avis*) est un handicap certain pour qui veut proposer une traduction suffisamment fine pour parvenir à un commentaire précis du texte médiéval et de son écriture. La fréquentation régulière de l'œuvre au programme permet quant à elle d'éviter des erreurs grossières (traduire *gelus* par « froid » dans *Guigemar* ou *dras* par « draps » dans *Bisclaveret* par exemple). Dans l'ensemble, cette année, les candidats semblent avoir pris la mesure de l'importance du travail nécessaire à cette épreuve de traduction qui, sans être difficile, n'en demande pas moins du sérieux et de la régularité dans la préparation. Nous ne reviendrons pas sur le cas des candidats, heureusement peu nombreux, qui récitent la traduction proposée par l'édition recommandée sans en comprendre la construction. Leurs efforts n'ont pas beaucoup été récompensés.

Le second prérequis de cette épreuve est celui de la lecture fluide du passage en ancien français. S'il est bien évident que nous n'attendons pas une lecture qui suivrait une prononciation restituée dont les fondements scientifiques seraient difficilement défendables, il n'en reste pas moins que la lecture doit être audible et prendre en compte autant les règles de base de la prononciation de l'ancien Français (-z pour [ts], -x pour [us], -oi pour [we/e], -e pour le « e central ») que les principales particularités graphiques de l'œuvre et leur correspondance phonique (-ei-, -u-, -o-). Le manuscrit au programme présentait en particulier une graphie -u- des sons [u] et [o] dont l'identification permettait de ne pas entendre « serrure » là où on lisait *serur* (sœur). Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que les éditions au programme proposent une synthèse phonétique en introduction dont la lecture en début d'année peut être profitable pour identifier les principales correspondances graphiques et phoniques. Le texte de Marie de France demandait également à ce que le rythme de son vers soit respecté dès la lecture grâce à une connaissance, même minimale, du vers médiéval (nombre de syllabes, diérèses, rejets, rupture du couplet d'octosyllabes). Quelques candidats ont, avec bonheur, proposé des lectures animées mais sans outrance, qui auguraient souvent d'une bonne compréhension du sens du passage. Un peu d'entraînement est assurément payant.

Rares ont été les candidats à ignorer complètement la méthode de l'explication de texte mais des défauts récurrents sont apparus. Ainsi, donner un simple résumé (souvent très long) de l'histoire ou signaler que tel lai est le troisième, le septième ou le dernier dans le manuscrit Harley ne suffit pas à situer précisément le passage dans l'économie de l'œuvre et du lai. La situation du passage s'appuiera bien plutôt sur des éléments de structure précis et choisis en fonction des enjeux spécifiques de l'extrait dans l'économie d'ensemble. C'est déjà une façon de comprendre le texte que de le situer intelligemment. De la même manière, l'identification du passage ou de ses différents moments en termes de typologie textuelle en

prenant en compte des catégories proprement médiévales (aventure, épiphanie merveilleuse, etc.), narratologiques ou rhétoriques fait partie des attendus de l'exercice. Les passages choisis par les examinateurs ne sont pas tous des « scènes de transition » entre deux mondes, deux moments du lai ou deux épisodes plus importants.

Ces deux étapes préalables au commentaire proprement dit ont permis à de bons candidats de se rendre disponibles au texte pour en saisir l'originalité et la spécificité et en donner une lecture personnelle. De là ont découlé des problématiques fortes et, surtout, très bien ajustées à l'extrait. Ainsi, dans *Lanval* (v. 117-152), sur le contrat qui lie les deux amants, nous avons pu nous interroger avec la candidate sur la forme d'un discours amoureux paradoxalement traversé par un discours qui semblait autant politique qu'amoureux et interroger la nature de l'amour qui unit Lanval à sa dame. À l'inverse des problématiques très générales qui auraient pu être données sur n'importe quel extrait de Marie de France n'ont pas été opératoires pour commenter précisément tel passage du *Chèvrefeuille* (« Par quel moyen Marie de France est-elle parvenue à écrire ces vers qui ont traversé les siècles ? »), d'*Eliduc* (« En quoi ce texte offre un premier déblocage et appelle une suite ? » ; « En quoi le passage est-il caractéristique d'un prologue tout en étant révélateur de l'esthétique de Marie de France ? ») ou de *Yonec* (« En quoi ce passage permet-il d'annoncer la suite du lai grâce à deux personnages de nature différente ? »). Très vite oubliées après l'introduction, ces problématiques exogènes n'ont pu apporter les résultats espérés.

Le jury a particulièrement apprécié les exposés qui accompagnaient la problématique de quelques axes de lecture permettant de préciser le projet de lecture et de rattacher l'analyse de détail à une appréhension globale du sens du passage. Ces axes de lecture, dont le nombre n'a rien de figé (deux, trois ou quatre), permettaient en outre de ressaisir les enjeux de l'explication de texte en conclusion, à la fin d'une partie ou à la fin du commentaire, au lieu de proposer un simple résumé de ce qui a été dit. Cette manière de procéder permet en outre de ne pas tomber dans le travers qui consiste à limiter l'explication à un relevé factuel, parfois très précis et très technique (figures de styles, éléments de stylistique, faits de lexique ou de versification), mais qui condamne inévitablement le candidat à la description et à la paraphrase en proposant une analyse très myope sans véritable ligne de faite.

Au sein du commentaire proprement dit, les médiévistes se sont étonnés de la méconnaissance parfois grave du contexte littéraire immédiat de Marie de France. La lyrique courtoise, la *fin'amor*, le roman d'Antiquité, le modèle épique, et même les romans de Chrétien de Troyes ont parfois servi efficacement un commentaire dans un rapport dynamique entre l'écriture de Marie et celle de ses contemporains, mais trop souvent, ils sont restés des cadres secs et figés, peut-être issus de fiches ou de lectures critiques mal dominées. De la même façon, nous avons été surpris par l'utilisation sans retour critique de catégories littéraires mal définies ou non maîtrisées comme le romanesque, le tragique, le comique, ou le merveilleux. Est-il nécessaire de rappeler qu'un texte ne devient pas épique simplement parce qu'il présente un combat ? qu'il n'est pas tragique seulement parce qu'il montre la mort – fût-elle fausse – d'un personnage ? que les registres et les genres ne sont pas à mettre sur un plan d'équivalence ? et que les catégories propres à l'écriture dramaturgique ne s'appliquent pas nécessairement à tous les textes sous prétexte qu'ils présentent un dialogue ou qu'une *pucele* joue la suivante de théâtre pour aider les futurs amants à se déclarer ? Plus grave encore était l'ignorance d'une définition précise de la merveille et du merveilleux qui, faut-il le rappeler, n'est pas synonyme de « magnifique » et désigne pour le Moyen âge une catégorie bien plus large que pour les siècles suivants. La question de la merveille, de son articulation avec le merveilleux, et de son écriture particulière sous la plume de Marie de France était centrale cette année et appelait un socle théorique et conceptuel que l'on ne pouvait pas déceimment ignorer et que les bons candidats ont su brillamment exploiter. Enfin, et c'est là bien plus qu'un prérequis, la langue des candidats, autant dans la traduction que dans le commentaire, se doit d'être la plus précise et la plus juste possible. Rappelons à ce propos que la « préciosité » n'est pas la qualité des choses qui ont du prix et que le mot « prix » convient bien mieux dans ces emplois.

Dans l'entretien qui suit l'exposé, le jury a apprécié les candidats disponibles pour une véritable discussion et attentifs aux propositions des examinateurs qui ne cherchaient jamais à les piéger. Les candidats doivent garder à l'esprit que l'entretien est un moment crucial pour un jury qui recrute des enseignants dont une des qualités premières sera d'être à l'écoute de leur classe pour développer chez les

élèves une intelligence du texte solidement ancrée dans la connaissance de l'histoire littéraire, et non diffuser des interprétations figées, aussi brillantes soient-elles.

L'épreuve d'explication de texte médiéval ne doit pas donc pas impressionner les candidats : à condition de suivre ces quelques conseils, le travail et le sérieux de la préparation y sont toujours récompensés.

RAPPORT SUR L'EXPLICATION D'UN TEXTE LATIN

établi par Dominique Augé

La session 2019 de l'agrégation de lettres Classiques a attesté la qualité d'un bon nombre de candidats qui se présentent à un concours exigeant et le jury a eu plaisir à écouter en explication latine sur programme et hors programme des prestations de qualité qui attestent la maîtrise des connaissances attendues autant que le niveau de préparation que nécessite un tel concours. Le jury félicite ces candidats heureusement admis ; ce rapport vise en conséquence à aider les futurs agrégatifs à comprendre mieux encore les enjeux d'un tel concours de recrutement, dont la spécialité notable porte sur la maîtrise des langues anciennes, et plus particulièrement pour les lignes qui suivent, sur celle de la langue latine.

Précisons tout d'abord que les épreuves d'admissibilité et d'admission, en latin, visent un même champ de compétences : la version latine, à l'écrit, vérifie les connaissances linguistiques comme la capacité à passer d'une langue à l'autre. Les deux épreuves orales, qu'il s'agisse de l'explication d'un extrait au programme comme d'un passage hors programme s'attachent à mesurer la connaissance des faits de langue et de la culture latine dans une acception très large, la pratique de la lecture et la capacité à donner du sens à l'exercice de traduction. Les candidats ne doivent donc pas, à ce titre, dissocier la préparation de l'écrit et de l'oral : se préparer à la version, c'est pour dire les choses simplement, lire du latin - et en premier lieu les œuvres au programme - pour acquérir l'aisance nécessaire évaluée à l'écrit puis à l'oral.

Ajoutons également que l'agrégation de Lettres Classiques est un concours de recrutement de professeurs. A ce titre, le jury est tout particulièrement attentif et sensible à la capacité manifestée par les candidats, au-delà des connaissances nécessaires et nécessairement évaluées, à témoigner du plaisir, -le terme n'est pas audacieux-, à partager la lecture d'un texte. Comment espérer intéresser de jeunes élèves à la prose de César ou de Tacite si l'on n'est pas soi-même convaincu qu'il y a un sens, un intérêt et un enjeu à lire, aujourd'hui et non seulement traduire ces auteurs ? Comment inviter de jeunes élèves à s'aventurer dans ces études si l'on n'est pas soi-même apte à en donner le goût ? L'explication de texte joue sans dissonance deux partitions, celle de la langue latine comme celle de la langue française.

Nous proposons aux candidats de relire les rapports précédents et d'ajouter ces quelques conseils à leur préparation.

1°) Deux exercices, une même épreuve

Les candidats présentent lors des épreuves orales un exposé soit sur un texte au programme soit sur un texte hors programme. Si le matériau est différent, l'exercice est identique. En revanche, les attentes du jury sont indubitablement différentes et ces écarts sont révélés par les notes. Les précédents rapports l'ont rappelé systématiquement, et celui-ci est redondant mais l'expérience de la précédente session oblige à un rappel que nous formulons de façon simple voire crue : les candidats doivent avoir lu, plusieurs fois, les œuvres au programme, en français et en latin. L'agrégatif ne peut se contenter d'un résumé vague et confus de l'*Heautontimoroumenos* de Térence ou des derniers livres des *Métamorphoses* d'Apulée. Les œuvres doivent être maîtrisées, dans leur traduction comme dans leur contextualisation. L'approximatif n'est pas de règle ! Il n'est pas utile de rappeler ici plusieurs exemples malheureux qui montrent que de toute évidence le candidat avait fait une impasse. Si le jury a conscience des difficultés à gérer un calendrier de préparation et à se frotter à des exercices quotidiens de « petit latin » sur les œuvres au programme, il serait malhonnête de laisser croire qu'il est possible de réussir cette épreuve en produisant une traduction plusieurs fois fautive, largement floue et en énonçant un commentaire superficiel. Il importe donc de comprendre que l'explication sur programme exige comme *condition sine qua non* une connaissance personnelle et

suffisante des œuvres. Cette précision faite, il est en revanche utile de considérer que les deux exercices répondent aux mêmes attentes.

1°) Vérifier les savoirs

Le candidat doit attester de connaissances linguistiques. Il ne s'agit pas ici de prétendre que chacun doive maîtriser toutes les particularités ou spécificités de la morphologie ou de la syntaxe latines. En revanche il est un certain nombre d'erreurs que le jury ne peut pas ne pas sanctionner lourdement, d'autant plus quand elles ne sont pas rapidement corrigées lors de l'entretien qui suit la présentation faite par le candidat : méconnaître le fonctionnement du discours indirect, ne pas distinguer la formation du futur de l'imparfait, oublier les valeurs d'un participe futur ou d'un gérondif, buter sur la construction *more lupi* dans un vers des *Pontiques*... L'objectif n'est pas de donner ici une liste - bêtisier mais d'insister sur la nécessité de maîtriser la morphologie et la syntaxe utiles à la lecture d'une page. Une fois encore, il n'est pas inutile de songer que le jury s'emploie à recruter des professeurs qui enseigneront avec toute la rigueur nécessaire des savoirs souvent complexes à de jeunes élèves. Cette capacité ne peut faire l'économie d'une maîtrise suffisante. Il en est de même pour le bagage lexical : confondre *uirus* et *uir*, prêter à *feminibus* un sens étonnant dans une page d'Apulée, ignorer le sens de *nescioquid* chez Térence, oublier la traduction possible de *nepotes*... autant d'erreurs largement coûteuses et préjudiciables aisément évitées par un travail quotidien d'appropriation et de mémorisation. Là encore les conseils donnés aux élèves du secondaire pour acquérir le bagage nécessaire à une circulation aisée dans les textes gardent tout leur sens dans la préparation exigeante de l'agrégation.

Au-delà des savoirs linguistiques, les connaissances culturelles - expression volontairement très large - sont mesurées et évaluées. Le jury tient encore à rassurer les candidats sur ses attentes et à garantir qu'il ne s'agit pas tant de réciter des points critiques mal assimilés que de prouver que les *realia* comme les grands repères historiques sont connus. Nous répétons ici, après d'autres rapports, que les candidats pendant le temps de préparation ont accès à des ressources, qui certes n'ont d'utilité que si elles ont été manipulées pendant les semaines qui précèdent, mais que ces ouvrages permettent d'éviter des erreurs lourdement sanctionnées : Narcisse n'est pas l'informateur de Tacite, Pison n'est pas un héros mythologique, Niobé n'a pas tué ses enfants, la questure n'est pas le consulat... Un candidat bien préparé est aussi un candidat qui a conscience de ses faiblesses et qui, en salle de préparation, sait ce qu'il lui est nécessaire de vérifier ou compléter !

2°) Valider la maîtrise de compétences

Au risque d'énoncer une évidence, cette épreuve est orale, ce qui signifie qu'elle met en avant des capacités à communiquer. Le candidat est en conséquence également évalué sur la posture adoptée et la manière dont il est en mesure d'énoncer un propos, de le partager avec un auditoire de façon claire et intelligible, dans une langue correcte, et de donner sens à un exercice bien spécifique en s'engageant avec conviction. Une fois encore, une telle épreuve ne s'improvise pas et le jury insiste sur la nécessaire préparation à ces oraux : poser sa voix, être capable de ne rédiger que quelques notes et pouvoir s'en détacher pour regarder le jury, occuper l'espace pour donner corps à son exposé... Autant d'éléments qui ont toute leur importance pour mesurer l'aptitude à être en classe devant des élèves, probablement moins attentifs que le jury...

Traduire avec précision et rigueur, expliciter, argumenter, convaincre de la pertinence d'une perspective ou de la justesse d'une interprétation en donnant du sens à l'échange engagé, autant de points attendus. Nous en ajouterons un dernier, non moindre : donner au jury la conviction que l'exercice mené est pleinement investi, et non seulement déroulé dans une mécanique qui fait se succéder deux temps - la traduction et le commentaire - selon une logique académiquement convenue. C'est là entrer dans le détail de l'épreuve et préciser, dans la suite des rapports précédents, les attentes du jury à la lumière de la dernière session.

II°) Deux temps distincts, un même objectif

Le jury souhaite dans ce rapport revenir sur le déroulé même de l'épreuve qui se décline en un premier temps consacré à la traduction avant un second temps réservé au commentaire. Il semble en effet nécessaire de rappeler que si ces deux moments sont en effet distincts par nature, ils n'en poursuivent pourtant pas moins un même et seul objectif : donner du sens au texte, partager une lecture pour en partager aussi le plaisir. Que le candidat procède à la traduction, c'est-à-dire à la translation d'un sens d'une langue dans une autre, ou qu'il s'attache à expliciter la portée d'un passage, il s'agit bien toujours de prendre en charge une interprétation faite de choix justifiés. Ces deux approches, en circonscrivant le texte, sont là pour en élucider le sens et en dégager la portée, elles sont l'une et l'autre actes de lecture. Que le candidat garde légitimement l'ordre convenu ne doit pas le dispenser de réfléchir aux liens étroits entre les temps de ce travail, ne serait-ce que pour les choix de traduction à explorer lors du commentaire.

1°) Introduire et lire

Si, une fois encore, le jury a conscience de la difficulté de ces épreuves, il souhaite néanmoins appeler l'attention des prochains candidats sur l'introduction et la lecture, deux points essentiels et pourtant maladroitement appréciés. L'introduction est une première entrée dans le texte qui donne déjà à entendre les connaissances et au-delà la capacité à les exploiter avec pertinence. Il n'y a certes pas d'erreur à dire que Térence est un auteur de comédies ou que Tertullien est un écrivain chrétien ; le propos est pourtant bien mince et n'éclaire pas le passage désigné. Introduire le passage c'est s'interroger sur sa spécificité pour proposer les éléments biographiques ou plus largement culturels qui en dessinent les premiers contours. C'est faire des choix, c'est s'engager dans le texte. Il en va de même pour la lecture. Le jury complimente les candidats dont la lecture, véritable temps fort, a donné à entendre bien plus que le texte : une pratique experte, des connaissances sûres (le respect de la scansion, la connaissance des abréviations...), une compréhension pertinente largement entendue aux pauses justes entre les groupes de mots... A l'inverse, les candidats qui lisent un *Quintus* quand on attend *Quinto* ou qui peinent à lire un nombre romain attestent des fragilités préjudiciables.

2°) Traduire

Nous avons déjà précisé les attentes du jury pour l'épreuve sur programme. Nous ajouterons ici que la traduction, quel que soit l'extrait proposé, est un exercice au cours duquel le candidat expose le résultat d'un travail, non son déroulé brouillonnant. Il n'est plus temps lors de l'exposé d'hésiter ou pire de proposer plusieurs traductions au choix du jury. Il est également maladroit, comme un grand nombre de candidats le font, de rédiger entièrement la traduction sur des feuillets dans lesquels il est souvent difficile de se retrouver plus tard lors de l'entretien. La traduction révèle une compréhension, une appropriation, elle met en œuvre la capacité à cheminer avec rigueur dans un système linguistique autre. Elle exige pour cela une maîtrise et se conforme à un savoir-faire qui ne s'improvise pas le jour de l'épreuve : nombre de candidats, pour cacher maladroitement des confusions et des approximations, ont lu plusieurs vers ou une grande partie de la phrase avant d'en proposer une traduction elle-aussi élargie. Que personne ne s'y trompe ! Si le jury repère un flou dans la traduction, il y reviendra lors de l'entretien !

3°) Commenter

Nous souhaitons réserver quelques lignes sur le temps du commentaire qui a montré cette année des dérives sur lesquelles il est bon d'attirer l'attention des prochains candidats. Dans la suite de ce qui a déjà été dit, il est important de comprendre que ces deux temps certes distincts participent d'un même objectif d'appropriation et d'interprétation personnelles. En conséquence, il s'agit d'abord de lire la page dans sa singularité, y compris dans celle de son découpage, avant d'y chercher l'occasion maladroite de poser quelques idées, notions, procédés, références « passe-partout ». Les remarques ou analyses faites ne trouvent leur pertinence que si elles fournissent un véritable éclairage sur le texte donné à lire. Parler du réalisme dans tel ou tel passage de Suétone n'a de sens que si démonstration est conduite. Construire un

commentaire autour de l'écriture satirique de Juvénal n'a de portée que si le candidat s'interroge d'abord sur la facture des vers proposés. C'est la démarche heureusement menée par un candidat qui a précisément analysé le caractère animé du tableau pittoresque qu'Ausone fait dans *La Moselle* des joutes des marinières. Tout texte, au risque de bousculer quelques représentations à la vie dure, ne se découpe pas nécessairement en trois passages. Et tout découpage n'a de sens que s'il sert un projet de lecture. Trop de candidats donnent la fâcheuse impression de se débarrasser d'un certain nombre de tâches vécues comme les étapes d'un protocole progressivement vidé de sens : énoncer une problématique aussi vite oubliée, découper un texte sans en tirer du sens, titrer des axes de lecture inexploités dans la suite, annoncer une explication linéaire vite encombrée de remarques paraphrastiques redondantes... Le jury invite les candidats à revenir à l'objectif même d'un commentaire, qui, quelle que soit la forme retenue, composé ou linéaire, n'a d'autre fonction que l'émergence d'un sens et la transcription d'un itinéraire de lecteur. Une fois encore, les candidats se destinent à partager des textes avec des élèves qu'ils devront accompagner pour leur donner le goût d'aller toujours plus loin.

4°) Répondre aux questions du jury

Si l'exposé du candidat en trente-cinq minutes est indubitablement essentiel, le temps de l'entretien propice aux corrections, aux précisions ou aux ajustements ne doit pas être minoré. Le jury remercie les candidats qui dans leur grande majorité ont su être attentifs et combattifs jusqu'au bout pour répondre aux questions qui n'ont d'autre finalité que d'aider le candidat à faire mieux.

Conclusion

Que ces précisions soient utiles à chacun, qu'il n'y ait à la lecture de ces lignes aucune suspicion d'exigence démesurée ou de manque de considération pour le travail sérieux dont la plupart des candidats admissibles ont fait preuve. Le jury se souviendra avec plaisir d'une belle lecture oralisée des *Pontiques* comme du commentaire pertinent du prologue de *l'Heautontimorouménos* ou encore d'une traduction précise et rigoureuse d'un extrait des *Annales*. Ces beaux exemples sont la preuve que cette épreuve si exigeante soit-elle n'est ni inaccessible ni inutile. Elle est bien au contraire l'occasion de manifester la double qualité d'un professeur de Lettres Classiques : expertise disciplinaire et capacité à transmettre le plaisir de la lecture d'un texte ancien. Nous souhaitons à tous une belle préparation, assidue, méthodique, enthousiaste et nécessairement fructueuse !

RAPPORT SUR L'EXPLICATION D'UN TEXTE GREC

établi par Johanne Aubry-Lévy

avec le concours d'Hélène Frangoulis, Stavroula Kefallonitis et Nicolas Levi

Format de l'épreuve et sujets de la session 2019

L'épreuve d'explication d'un texte grec, comme celle d'un texte latin ou médiéval, se prépare en deux heures et dure cinquante minutes, dont trente-cinq d'exposé et quinze d'entretien. Il s'agit de présenter brièvement, lire, traduire et commenter un extrait du programme, pour la moitié environ des candidats et candidates, ou hors programme, selon une répartition aléatoire annoncée à la remise du planning individuel d'oral.

Pour rappel, en 2019, le programme comportait les chants XIII et XIV de *L'Odyssee* d'Homère, le *Contre Timarque* d'Eschine, *L'Assemblée des femmes* d'Aristophane et *Les Éphésiaques* de Xénophon d'Éphèse, ces deux derniers titres étant reconduits en 2020.

Comme chaque année, les textes hors programme sont d'époques, de formes et de genres très variés ; c'est l'occasion de rappeler que la littérature grecque antique ne se limite pas à quelques œuvres canoniques de la période archaïque ou des V^e et IV^e siècles et que, même si le jury n'attend évidemment pas que la connaissance des auteurs hors programme soit parfaitement exhaustive, il est nécessaire, pour s'y préparer, d'avoir quelques solides repères d'histoire littéraire grecque générale. La liste de ces derniers, par ordre alphabétique, en témoigne : Achille Tatius, Antonius Liberalis, Apollonios de Rhodes, Athénée, Basile, Démosthène, Denys d'Halicarnasse, Diodore de Sicile, Eschyle, Euripide, Héliodore, Hérodote, Lycurgue, Lysias, Nonnos de Panopolis, Pausanias, Platon, Plutarque, pseudo-Hésiode, Théocrite, Théognis et Thucydide.

Le jury de grec a entendu des exposés de qualité très inégale. Toute la gamme des notes sur 20 a été utilisée, de manière à valoriser nettement les traductions et commentaires solides reposant sur une bonne maîtrise de la langue et sur la défense d'un point de vue structuré et étayé sur le texte, tout en sanctionnant clairement les présentations qui ne répondaient pas à ces exigences. Les remarques et conseils qui suivent s'accompagnent d'encouragements sans réserve à toutes celles et ceux qui s'engagent dans la préparation difficile mais stimulante de ce concours ; ils seront efficacement complétés par la lecture des rapports des sessions précédentes.

Déroulement de l'exposé

Il est conventionnel et assez immuable. On attend du candidat ou de la candidate, dans l'ordre :

- une brève présentation et situation de l'extrait ;
- sa lecture intégrale, suivie par la traduction ;
- une introduction plus précise, permettant de dégager les grands mouvements du texte (ce qui peut aussi être fait avant la traduction), de construire une problématique guidant le commentaire et d'annoncer le plan de ce dernier ;
- le commentaire proprement dit, respectant le plan annoncé ;
- une vraie conclusion.

Au moment de la délibération et de l'évaluation, le jury tient compte entre autres de la maîtrise du temps limité et de l'équilibre entre les différentes parties de l'exercice. Il faut donc y prêter attention tout au long de l'épreuve ; on risque sinon d'être interrompu — et bien souvent déstabilisé — par l'intervention du jury annonçant que les trente-cinq minutes d'exposé touchent à leur fin, ou de devoir résumer à grands traits une troisième partie et conclusion ainsi très négligées, ce qui peut peser lourdement sur la note.

Remarquons enfin que plusieurs fois, cette année, le jury a eu la surprise d'entendre des candidats et candidates passer directement de la lecture du texte à son commentaire, en omettant de le traduire.

Certains se sont très vite repris, d'autres ont dû être interrompus pour rectifier cet oubli. Dans les deux cas, c'est se mettre dans une situation inconfortable et à nouveau très déstabilisante...

Présenter le texte

Les quelques phrases de présentation qui ouvrent l'épreuve et précèdent la lecture peuvent être très brèves si elles sont efficaces et pertinentes. Il s'agit de situer l'auteur du texte, de préciser la forme et le genre de ce dernier, de le replacer si possible dans l'ensemble de l'œuvre (cet élément est bien entendu indispensable pour les textes au programme). On peut aussi signaler ici l'enjeu principal de l'extrait, sur lequel on reviendra ensuite dans l'introduction ; il est bon par exemple, s'il relève d'un *topos* littéraire aisément identifiable, de le dire dès à présent pour plus de clarté.

Pour les auteurs hors programme, notamment les moins connus d'entre eux, rappelons que les ouvrages à disposition en salle de préparation sont d'une aide précieuse pour vérifier telle date ou tel titre. On ne peut cependant compter uniquement sur cette documentation lorsqu'on prépare l'agrégation : la fréquentation régulière, tout au long de l'année, des différents précis d'histoire littéraire antique présents dans toutes les bibliothèques universitaires est donc chaudement recommandée.

Toutes ces remarques sont bien sûr guidées par une même préoccupation : la mise en lumière des éléments directement utiles à l'explication du texte. Le jury n'attend nullement, ici, d'exposé exhaustif sur un auteur ou une époque si cela n'apporte rien à la compréhension de l'extrait proposé.

Lire

La lecture, comme le répètent inlassablement tous les rapports, n'est pas un temps vide ni inutile de l'exposé. Elle doit être parfaitement fluide et courante, sans hésitations ni erreurs. Parmi les plus fréquentes, attention notamment aux enclitiques, $\tau\epsilon$ en particulier, qui doivent faire corps avec le mot qui précède et non le mot qui suit.

Elle révèle également un début de compréhension du texte, en en respectant scrupuleusement la syntaxe, les pauses, les différents temps et les tonalités particulières ; ainsi, l'oralisation d'un récit épique n'est pas exactement celle d'un discours oratoire, d'un dialogue d'idylle ou de roman, d'un monologue tragique.

À cet endroit de l'exposé, crases et élisions sont strictement respectées.

Traduire

La traduction orale d'un texte grec doit être à la fois suffisamment précise pour permettre au jury de la suivre sans difficulté, et assez élégante pour proposer déjà une amélioration du mot à mot.

Elle s'appuie sur la reprise de groupes de mots grecs soigneusement choisis pour leur unité syntaxique et/ou sémantique, ce qui suppose que pendant sa préparation, le candidat ou la candidate ait, comme à l'écrit d'ailleurs, évité l'écueil bien connu et redouté de tous qui consisterait à traduire les mots grecs strictement dans l'ordre dans lequel ils se présentent, sans point de vue d'ensemble sur une phrase, une proposition, une parataxe, etc. C'est aussi le moment de développer les crases et de rétablir les voyelles élidées.

Le jury a parfois été étonné par la difficulté de certains et certaines à traduire des formes pourtant très répandues, travaillées en principe dès le début de l'apprentissage du grec et dont l'identification reste cependant très incertaine. Il en est de même pour certaines questions de syntaxe parfois très classiques, sur lesquelles tout manuel ou grammaire propose des explications, synthèses et exemples très utiles. Que l'on nous permette donc d'insister une fois de plus sur quelques points essentiels, dont la maîtrise doit, à ce niveau, être absolument infaillible :

- la morphologie, bien entendu, surtout verbale : on relève trop d'hésitations sur les verbes en $-\mu\iota$, certains aoristes, la voix de certaines formes, etc. ;
- la traduction du temps des verbes, qui est trop souvent floue et peu fidèle au grec : attention entre autres à la restitution, souvent aisée à améliorer, des parfaits et plus-que-parfaits ;

- la syntaxe de la particule ἄν et la connaissance de ses emplois selon la proposition où elle apparaît et le mode verbal qu'elle accompagne ;
- les emplois de l'optatif et du subjonctif, trop souvent confondus ou flous ;
- le repérage, l'identification et la traduction des systèmes d'irréel ;
- l'analyse et la traduction fine des participes selon leur usage et leur syntaxe, avec, par exemple, une nuance circonstancielle pour les participes apposés si c'est pertinent en contexte ;
- les différents emplois de οἷος et ὅσος.

Pour se préparer à cette étape de l'exercice, il faut d'abord avoir traduit pendant l'année l'intégralité des œuvres au programme de manière à en élucider jusqu'aux points les plus obscurs. Leur lecture en traduction, si elle est indispensable à leur bonne connaissance, n'est donc pas suffisante. Ce travail régulier permet aussi de se familiariser avec certaines tournures, effets de style ou variantes morphologiques propres à chaque auteur et dont la maîtrise est également requise.

De même, pour se préparer à la traduction d'un texte hors programme, il faut se confronter régulièrement à des œuvres d'époque et de styles variés, par exemple en pratiquant le petit grec. Les tours et variantes poétiques ou épiques, par exemple, doivent ainsi être reconnus sans difficulté, car le temps limité de préparation ne permet pas de vérifier l'intégralité des formes dans le dictionnaire. L'apprentissage régulier, actif et soutenu du lexique, tout à fait indispensable, permet aussi de gagner de précieuses minutes le jour de l'épreuve.

Enfin, cet exercice technique n'est pas déconnecté de connaissances générales constituant la culture fondamentale de tout helléniste : la maîtrise de certains détails historiques, institutionnels, mythologiques, l'identification de quelques *realia* peuvent permettre d'éviter des faux sens et de proposer d'emblée une traduction plus pertinente, fondée sur la signification technique de certains termes, qui préparera efficacement un commentaire judicieux. Par exemple, des explications de textes hors programme tirés d'Hérodote ou des *Perses* d'Eschyle ont révélé de graves ignorances quant à la chronologie et aux principaux acteurs des guerres médiques.

Commenter

Le commentaire du texte peut être composé ou linéaire. Dans les deux cas, sa structure, rappelons-le, est dégagée dès l'introduction. On peut aussi, tout en annonçant une explication linéaire, formuler en introduction quelques axes d'analyse transversaux auxquels on sera plus particulièrement attentif dans le cheminement progressif de l'exposé.

Quelle que soit la forme choisie, l'introduction permet surtout de construire une problématique à laquelle répondra l'analyse détaillée. Il faut montrer ici à la fois la singularité littéraire de l'extrait — dans ses thèmes, son organisation, sa tonalité, son registre, son style — et la manière dont il inaugure ou s'inscrit dans toute une tradition. Au moment de le resituer dans l'économie de l'œuvre, il est bien entendu indispensable, en particulier sur programme, de savoir reconnaître et nommer les différentes parties d'un discours ou d'une pièce de théâtre, par exemple : la maîtrise du vocabulaire technique de base est absolument requise à ce niveau.

La plupart des candidats et candidates choisissent l'explication linéaire, qui est une méthode pertinente et efficace à condition de ne pas tourner à la paraphrase, ce qui arrive trop souvent. Autre écueil souvent constaté : l'accumulation de remarques sans aucun lien entre elles, sans structure d'ensemble, ne permettant pas de dégager les grands enjeux de l'extrait avec un peu de hauteur de vue. Ce défaut a amené une candidate, par exemple, à énumérer les vers du texte proposé, dans l'ordre, en proposant pour chacun d'eux une ou deux observations stylistiques, sans les organiser efficacement.

C'est l'occasion de rappeler que, si l'observation formelle du style, des effets littéraires, de la disposition d'un vers (éventuellement scandé), d'une phrase ou d'un paragraphe est attendue et appréciée, elle ne saurait être déconnectée de l'analyse du sens et de la manière dont ces procédés servent un projet propre à l'auteur et à l'extrait. Elle doit aussi s'appuyer sur un lexique grammatical, syntaxique et stylistique précis et maîtrisé : ce n'est en effet pas le moment de confondre « adverbe » et « adjectif », ou d'identifier comme « potentiel » ce qui est en réalité un système d'éventuel et a été traduit comme tel quelques minutes plus tôt. Il en va de même de la métrique, dont la connaissance peut manifestement être consolidée, en particulier sur programme : certains candidats et candidates interrogés sur Homère semblent par exemple

ignorer l'existence des coupes dites trochaïques et bucoliques ; d'autres ignorent jusqu'au nom des vers et mètres utilisés dans *L'Assemblée des femmes* d'Aristophane, y compris dans les parties dialoguées.

Inversement, le commentaire composé peut permettre de gagner un temps précieux au moment de la préparation si la traduction a été difficile, ce qui arrive surtout pour les textes hors programme. En effet, il permet justement d'organiser efficacement les grandes remarques qui viennent à l'esprit lorsqu'on identifie le genre et les enjeux de l'extrait. Attention alors à ne pas oublier la lettre du texte et à nourrir l'exposé d'analyses précises et pertinentes, comme rappelé ci-dessus.

Un bon commentaire, quelle que soit sa forme, s'appuie donc sur une lecture à plusieurs niveaux judicieusement organisés entre eux, de l'observation de détail à la formulation claire des grands enjeux du texte, sans jamais couper l'une de l'autre. Il doit aussi, surtout dans le cadre du programme ou d'une œuvre très connue, s'enrichir de liens avec les autres passages de l'œuvre auxquels l'extrait répond, fait écho, qu'il prépare ou contredit, de manière à mettre en évidence son rôle exact dans son économie. Plus largement, il est toujours bon de mentionner les intertextes identifiés et de montrer que tout texte s'inscrit ainsi dans un vaste réseau littéraire dont la connaissance, au moins générale, est attendue à ce niveau.

Reprendre, approfondir et répondre au jury

Les quinze minutes d'entretien font pleinement partie de l'épreuve. Les questions posées à ce moment ne sont pas conçues comme une série de pièges ou de devinettes un peu hasardeuses, mais comme une occasion offerte au candidat ou à la candidate pour revenir sur certaines de ses propositions, corriger des erreurs de traduction ou de commentaire, nuancer, rectifier ou enrichir ses réflexions. Même après un très bon exposé, elles permettent de mesurer l'étendue de ses connaissances et sa capacité à prolonger son propos.

Cet exercice exige donc une vraie réactivité et disponibilité intellectuelle, permettant un retour critique sur ce qui a été dit. Ainsi, il ne sert à rien, en réponse par exemple à une question de reprise sur la traduction, de répéter exactement ce qui a déjà été proposé, à moins que ce ne soit explicitement demandé ; si le jury demande de retraduire, c'est en général que la première mouture était fautive ou inexacte.

C'est l'occasion de mettre les candidats et candidates en garde contre les risques que comporte l'apprentissage littéral de la traduction des textes au programme. Si cette dernière n'est pas étayée par une analyse grammaticale et syntaxique solide, le jury s'en aperçoit très vite. De même, on a pu constater — et déplorer — la difficulté de certains à revenir sur le sens d'un terme polysémique pour se détacher de la traduction proposée dans l'édition de référence et en envisager une autre.

En un mot, l'entretien demande une grande capacité d'écoute et de prise de recul de la part de candidats et de candidates capables de revenir sur ce qui a été dit, d'y réfléchir à nouveau, de chercher et proposer de nouvelles réponses à des problèmes apparus pendant l'exposé. Le jury apprécie que ce temps d'échange soit considéré et mis à profit comme un moment stimulant de réflexion sur un texte dont la richesse est ainsi d'autant mieux mise en lumière.

PROGRAMME DE LA SESSION 2020

Littérature française

- *Aspremont*, du vers 1 au vers 5545, édition et traduction par François Suard, Paris, Honoré Champion, Champion Classiques Moyen Âge, 2008.
- Robert Garnier, *Hippolyte (Théâtre complet : tome II)*, édition Jean-Dominique Beaudin, Paris, Classiques Garnier, 2009
La Troade (Théâtre complet : tome V), édition Jean-Dominique Beaudin [2007], Paris, Classiques Garnier, 2018
- La Bruyère, *Les Caractères*, édition d'Emmanuel Bury, Paris, Librairie générale française-Le Livre de poche, collection Classiques de Poche, 1995
- Voltaire, *Zadig*, dans *Zadig et autres contes orientaux*, édition de Jean Goldzink, Paris, Pocket, collection Classiques, 2009.
Candide, édition de Jean Goldzink, Paris Flammarion, collection GF, 2016.
L'Ingénu, édition de Jean Goldzink, Paris, Flammarion, collection GF, 2017.
- Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, édition de Jean-Pierre Bertrand, Paris, Flammarion, collection GF, 2018.
- Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé* [1945], Denoël, collection Folio, 2017.

Littératures grecque et latine

Auteurs grecs

- Xénophon d'Ephèse, *Les Ephésiaques*, texte établi et traduit par G. Dalmeida, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F.
- Aristophane, *L'Assemblée des femmes*, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., tome V.
- Hérodote, *Histoires*, livre V, texte établi et traduit par P.-E. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., tome V.
- Quintus de Smyrne, *La suite d'Homère*, livres XII-XIII, texte établi et traduit par F. Vian, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., tome III.

Auteurs latins

- Apulée, *Les Métamorphoses*, X-XI, texte établi par D. S. Robertson et traduit par P. Vallette, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., tome III.
- Ovide, *Pontiques*, texte établi et traduit par J. André, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., livres I et II.
- César, *Bellum Civile*, livre I, texte établi et traduit par P. Fabre, édition révisée par A. Balland, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., tome I.
- Plaute, *Poenulus*, texte établi et traduit par A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, C.U.F., tome V.