

**Études pédagogiques**

**Numéro 2**

*L'Explication de texte*

**Actes de la journée d'étude  
Paris, 8 février 2013**

**Articles recueillis par Jean-Noël Laurenti**

**Publications de l'APLettres**

Association  
des Professeurs  
de Lettres

## Référence électronique

Delphine HASSAN, « L'explication littéraire d'un texte en langue ancienne (latin ou grec) »,  
dans Jean-Noël LAURENTI (dir.), *L'explication de texte*,  
[En ligne], mis en ligne le 28-08-2018,  
URL : [aplettres.org/editions/lexplicationduntexteenlangueancienne.pdf](http://aplettres.org/editions/lexplicationduntexteenlangueancienne.pdf)

## Études pédagogiques

publiées par l'Association des Professeurs de Lettres

### Directeur de la publication

Romain Vignest

ISSN 2609-0805

### Mentions légales

Copyright © 2018 – APlettres

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,  
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : [apl@aplettres.org](mailto:apl@aplettres.org)

## L'explication littéraire d'un texte en langue ancienne (latin ou grec)

Delphine HASSAN  
(Lille)

Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. Vouloir l'expliquer d'abord c'est en restreindre aussitôt le sens ; car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que cela. — On dit toujours plus que CELA. — Et ce qui surtout m'intéresse, c'est ce que j'y ai mis sans le savoir, — cette part d'inconscient, que je voudrais appeler la part de Dieu. — Un livre est toujours une collaboration, et tant plus le livre vaut-il, que plus la part du scribe y est petite, que plus l'accueil de Dieu sera grand. — Attendons de partout la révélation des choses ; du public, la révélation de nos œuvres.

André Gide, *Paludes*, 1920.

Ce propos liminaire d'André Gide nous semble essentiel dans la réflexion que nous menons sur l'explication de textes. En effet, il affirme, dans la constitution du sens du texte littéraire, l'importance du lecteur, un autre regard apte à saisir ce que dit le texte au-delà de ce que dit l'auteur. Ainsi, lorsque le texte est livré au public, il commence son existence propre, indépendamment des intentions conscientes de l'auteur. Chaque lecture le renouvelle et l'enrichit. Expliquer un texte, étymologiquement, c'est dénouer les fils qui le composent afin d'en déployer le sens. Par conséquent, ce qu'André Gide met en exergue de *Paludes*, c'est la polyphonie du texte, la richesse d'interprétations liée à son autonomie. Expliquer un texte, c'est donc faire entendre ses différentes voix. C'est pourquoi l'explication de textes ne peut être ni unique, ni exhaustive. Elle est sans cesse renouvelée, dépendante du texte bien sûr et d'abord, mais aussi du paratexte, ainsi que du contexte d'écriture et du contexte de réception, c'est-à-dire de l'expérience de chacun. Faire une explication de textes avec des élèves, c'est mettre en commun plusieurs expériences diverses, plusieurs regards, plusieurs compétences.

Fondamentale dans l'enseignement des Lettres dans le secondaire comme dans le supérieur, et constitutive des modalités d'évaluation des examens et des concours de Lettres, l'explication de textes littéraires en langue française fut officialisée par Jules Ferry dans les années 1880. Cependant, elle s'inscrit dans une tradition beaucoup plus longue. En effet, elle découle du commentaire antique, né dans la Grèce classique, alors que les maîtres sophistes introduisent dans l'enseignement la rhétorique et la grammaire. Pour imiter les grands auteurs, il faut remonter aux origines de la littérature, étudier les textes d'Homère en en déployant aussi bien les procédés linguistiques et stylistiques que le sens, et même la signification symbolique lorsqu'il s'agira de lire des textes philosophiques (stoïciens ou

platoniciens notamment). Ainsi, les maîtres du Moyen-Âge se sont inspirés de leurs prédécesseurs grecs puis latins en employant les textes antiques comme modèles, illustrant mot à mot et phrase après phrase, les règles de grammaire et les principes de la rhétorique : l'élucidation du sens des mots s'accompagne d'un commentaire de la signification générale du passage. L'explication de textes en langue française découle donc tout naturellement de l'explication de textes en langues anciennes, alors que se constitue, au fil des siècles, toute une littérature en langue vernaculaire. L'explication de textes en langues anciennes nous permet donc simplement de revenir aux sources de l'exercice, et bien au-delà, aux sources de notre littérature — qui s'est élaborée par mimétisme des textes gréco-romains ou en réaction par rapport à eux —, aux sources de notre rhétorique — si essentielle dans notre société contemporaine qui est celle des multimédias, donc de l'oral —, et enfin, aux sources mêmes de notre culture. Ainsi, l'explication de textes en langues anciennes est essentielle pour chacun d'entre nous et extrêmement formatrice. C'est pourquoi tous les élèves sans distinction devraient pouvoir la pratiquer à un moment de leur apprentissage, au collège au moins.

Dans le cadre de notre réflexion, nous avons choisi de montrer que l'on peut, avec des élèves de collège ou de lycée, expliquer de façon approfondie des textes littéraires en latin ou en grec, en prose ou en vers. Nous avons travaillé sur trois extraits : un texte latin en prose, Cicéron, *De inventione*, II, 14-15 ; un texte latin en vers, Ovide, *Amours*, III, II, 1-14 ; un texte grec, Xénophon, *Anabase*, I, 9. À travers ces trois exemples, nous allons voir que les textes anciens parlent encore, et plus que jamais, aux adolescents actuels.

Le problème de la langue ne se pose pas, puisqu'il s'agit, selon le modèle antique, de traduire en amont le texte avec les élèves afin d'illustrer la grammaire et la rhétorique, puis de le commenter pour en tirer « la substantifique moelle », comme nous y invite Rabelais dès le Prologue de *Gargantua*. Ainsi, la paraphrase, tant stigmatisée actuellement, est constitutive de l'exercice ; elle n'est donc pas à exclure d'emblée, au contraire, elle est essentielle, à condition qu'elle soit toujours au service d'une meilleure compréhension du texte, puis d'une analyse plus approfondie. Il semble même que nous devions en passer par là : en effet, il est important, lorsqu'ils lisent ou lorsqu'ils entendent un texte en langue ancienne, que les élèves comprennent son contenu et se l'approprient, qu'ils le reformulent donc avec leurs propres mots et dans leur propre langue. Ensuite seulement ils pourront s'intéresser précisément aux procédés rhétoriques utilisés, au sens profond du texte, et au(x) message(s) précis que l'auteur a voulu faire passer. En d'autres termes, ils s'intéresseront à la manière dont l'auteur a construit son texte pour arriver à ses fins, et au-delà, au texte lui-même et à ce qu'il dit finalement. C'est cette dernière étape, indissociable des autres, qui est la plus intéressante, et c'est elle qui intéresse le plus les élèves. Pour qu'elle puisse aboutir avec succès, il faut maîtriser les procédés rhétoriques, en avoir l'habitude pour mieux comprendre leurs finalités, pour mieux comprendre ce qu'ils signifient et ce qu'ils veulent transmettre. C'est l'habitude, c'est la pratique fréquente de la lecture et de l'explication de textes variés qui permet d'acquérir ces automatismes cognitifs indispensables à une compréhension immédiate et approfondie, c'est le mélange des intelligences de chacun qui enrichit le texte et permet, *in fine*, cette maîtrise. Ainsi, le texte est au centre de l'explication, illustrant non seulement la grammaire, mais également la rhétorique. Le lire, le traduire et l'expliquer, c'est repérer des règles de grammaire et des procédés rhétoriques, les analyser, et se les approprier pour pouvoir les reproduire en d'autres circonstances,

comme c'était déjà le cas dans la Grèce classique, puis à Rome, puis dans la France du Moyen-Age, de la Renaissance et de l'époque classique. Jean de La Fontaine ou Jean Racine, par exemple, n'auraient pas été de si grands écrivains s'ils n'avaient pas été formés aux humanités classiques, s'ils n'avaient pas pratiqué, de façon assidue, la lecture des textes anciens et leur explication.

D'un point de vue formel, si l'explication de textes littéraires français ne s'entend que de façon linéaire, le choix est laissé, en langues anciennes, à l'appréciation de chacun. Dans les faits, il dépend des textes et nous montre encore et surtout la prééminence du texte. En effet, tel texte demande plus volontiers une explication linéaire, tel autre une explication synthétique composée. C'est le texte qui choisit, en fait. Toutefois, quel que soit le choix, l'explication doit être, bien sûr, comme toute réflexion littéraire, construite et structurée autour d'une problématique qui guide la réflexion progressant au fil de l'explication. Au début de l'explication, le choix doit être clair, énoncé et justifié brièvement.

Dans le cadre de la réflexion que nous menons sur l'explication de textes en langue ancienne, nous avons décidé sciemment de présenter trois textes qui illustrent chacun un type d'explication différent : une explication linéaire, une explication composée en trois parties qui suivent le mouvement du texte, et une explication totalement composée, thématique, qui ne s'inscrit pas dans la linéarité du texte.

Que l'explication soit linéaire ou composée, la structure en est toujours la même : une brève introduction qui présente l'auteur, l'œuvre d'où le texte est extrait, et situe le passage ; la lecture expressive du texte *in extenso* ; la traduction littérale du texte par groupes de mots (entre 3 et 5 mots environ) ; puis le commentaire du texte proprement dit : il se compose lui-même d'une petite introduction qui prolonge la première, annonce la problématique de l'explication et éventuellement le plan s'il s'agit d'un commentaire composé ; suit le développement du commentaire, structuré et illustré par des exemples précis du texte, cité en latin, parfois traduits quand c'est nécessaire ; et enfin, une conclusion traditionnelle qui fait le bilan de la réflexion menée dans le commentaire, puis propose une ouverture de la réflexion.

## **I. Explication d'un texte latin en prose : Cicéron, *De Inventione*, II, 14-15 :**

D'un point de vue pédagogique, nous pouvons étudier ce texte avec des élèves de Troisième ou des élèves de lycée, notamment en Première dans le cadre du travail sur « la rhétorique — l'orateur et la puissance de la parole : apprentissage de la rhétorique ». Après avoir situé le contexte, c'est-à-dire présenté la *taberna* romaine, le *caupo*, et les déplacements obligés liés au ravitaillement et aux marchés (revenir sur l'étymologie du mot, du latin au français), nous pouvons traduire le texte en classe, puis faire préparer à la maison l'explication du texte en donnant aux élèves une série de questions simples qui leur apprennent à repérer les éléments essentiels dans un texte et à les analyser.

### Grabuge à l'auberge : quand tout semble accuser un innocent...

À une époque où la réflexion sur l'art oratoire en est encore à ses balbutiements à Rome, Marcus Tullius Cicero, jeune *homo novus* brillant et ambitieux, passionné d'éloquence, écrit le *De inventione*. Dans cette œuvre de jeunesse datée de 84 avant Jésus-Christ, Cicéron consacre une longue suite de préceptes à la première étape de l'élaboration d'un discours, l'*inventio* ou recherche d'éléments et d'arguments, pour chacune des parties du plan type d'un discours : l'exorde, la narration, la division, la confirmation, la réfutation et la conclusion.

*In itinere quidam proficiscentem ad mercatum quemdam et secum aliquantum nummorum ferentem est comitatus. Cum in eandem tabernam devertissent, simul cenare et in eodem loco somnum capere voluerunt. Cenati discubuerunt ibidem. Caupo autem – nam ita dicitur post inventum, cum in alio maleficio deprehensus esset – cum illum alterum, videlicet qui nummos haberet, animadvertisset, noctu postquam illos artius iam ut fit ex lassitudine dormire sensit, accessit et alterius eorum qui sine nummis erat gladium propter appositum e vagina eduxit et illum alterum occidit, nummos abstulit, gladium cruentum in vaginam recondidit, ipse se in suum lectum recepit. Ille autem cuius gladio occisio erat facta, multo ante lucem surrexit, comitem illum suum inclamavit semel et saepius. Illum somno impeditum non respondere existimavit ; ipse gladium et cetera quae secum attulerat, sustulit, solus profectus est. Caupo non multo post conclamat hominem esse occisum et cum quibusdam deversoribus illum qui ante exierat consequitur in itinere. Hominem comprehendit, gladium eius e vagina educit, reperit cruentum. Homo in urbem ab illis deducitur ac reus fit.*

Chemin faisant, un homme a accompagné un voyageur qui se rendait au marché et qui portait sur lui une somme d'argent assez importante. Comme ils étaient descendus dans la même auberge, ils voulurent dîner ensemble et dormir au même endroit. Après avoir dîné, ils se couchèrent là-même. Or l'aubergiste – c'est ce qu'on a dit après l'avoir découvert, alors qu'il avait été attrapé dans un autre méfait –, comme il avait bien évidemment remarqué celui des deux qui avait l'argent, la nuit, quand il se rendit compte qu'ils dormaient déjà très profondément, reclus de fatigue, comme il arrive d'ordinaire, il s'approcha, sortit du fourreau l'épée posée à côté de celui qui n'avait pas d'argent, il tua l'autre, déroba l'argent, remplaça l'épée ensanglantée dans son fourreau et retourna dans son lit. Quant à celui avec l'épée duquel le meurtre avait été commis, il se leva bien avant l'aube, appela son compagnon une fois puis plusieurs fois. Il pensa qu'il ne répondait pas parce qu'il en était empêché par le sommeil ; il ramassa son épée et le reste des affaires qu'il avait apportées avec lui, et partit seul. Peu de temps après, l'aubergiste hurle qu'un homme a été tué et, avec quelques clients, il se lance à la poursuite de celui qui était sorti quelque temps auparavant. Il le rattrape, sort l'épée du fourreau, la trouve couverte de sang. L'homme est conduit en ville par ces personnages et mis en accusation.

Alors qu'il prononcera son premier plaidoyer trois ans plus tard, Cicéron apparaît déjà, dans ce passage, comme un grand avocat. Par une explication linéaire qui ménage les effets voulus par l'orateur, nous verrons comment, en composant son argumentation à partir d'un fait divers, Cicéron remet en cause les apparences pour rendre justice et pour faire éclater, de façon évidente, l'innocence de l'accusé et la responsabilité du coupable.

Comme dans une fable, l'argumentation implicite se construit à partir d'une narration simple. Comme dans une fable également, la situation spatio-temporelle et les personnages sont assez vagues et indéterminés pour que le propos puisse être généralisé et s'appliquer en d'autres circonstances. Comme dans une fable enfin, un enseignement moral est à retirer de cette petite histoire anecdotique.

Le narrateur situe d'abord le lieu, « *in itinere* », puis les deux personnages, « *quidam* » et « *quemdam* ». De façon mimétique, au centre des préoccupations, au centre de l'histoire comme au centre de la phrase, se trouve « *quemdam secum aliquantum nummorum ferentem* », celui qui porte avec lui une somme d'argent assez considérable. L'importance de ces pièces de monnaie est renforcée par la répétition en polyptote du terme « *nummorum* », « *nummos* », « *nummis* ». De plus, c'est le seul élément qui distingue les deux personnages. En effet, d'emblée, par l'homéotéleute et l'emploi du même pronom indéfini pour désigner chacun d'entre eux, les deux personnages sont rapprochés. Avant notre passage, ils ne se connaissent pas, ils ne se sont jamais rencontrés. Dès leur première rencontre, ils sont présentés ensemble, « *comitatus* » étant mis en valeur à la fin de la phrase, après l'auxiliaire « *est* », ce qui n'est pas habituel en latin et renforce la proximité entre les deux personnages. Le participe parfait est relayé plus loin, dans un souci de gradation qui régit tout le texte, par le substantif « *comitem* ». En outre, les allitérations en gutturales sourdes [k] renforcent cette dimension de compagnonnage, de connivence, voire de complicité qui s'installe rapidement entre les deux personnages. Les phrases suivantes sont de plus en plus courtes. Les personnages arrivent dans une auberge, dînent et dorment, tout se fait simplement et rapidement, presque simultanément, comme le montrent la paronomase et la coordination « *cenare et capere* », puis la répétition des idées, « *cenati discubuerunt* ». Ainsi, au début du texte, nous assistons à une amitié naissante et immédiatement très forte. Dès la deuxième phrase, les deux personnages sont rassemblés dans les désinences au pluriel des verbes « *devertissent* », « *voluerunt* », « *discubuerunt* », et du participe « *cenati* », l'adverbe « *simul* » et la répétition « *in eadem tabernam* », « *eodem loco* ». La fusion des deux personnages, de plus en plus proches, s'accomplit finalement dans le jeu des pronoms : « *illum alterum* », « *illos* », « *alterius eorum* », puis chacun des deux séparément est désigné tour à tour par le même pronom, « *ille* », « *illum* ». L'habileté rhétorique de Cicéron apparaît encore dans l'emploi de ces pronoms puisqu'il choisit délibérément d'utiliser « *ille* » aussi bien pour la victime que pour l'accusé. Par l'utilisation de ce pronom à valeur laudative, il indique déjà à son lecteur que cet homme est accusé injustement, et bien plus, qu'il est louable par ses qualités humaines.

Dès la première phrase, donc, sont apparus le coupable présumé, la victime, le mobile du crime. Dans la deuxième phrase, c'est le lieu, « *tabernam* », propice au crime, qui apparaît, puis le moment : « *cenati discubuerunt* », explicité bientôt par « *noctu* ». L'auberge est un lieu obscur où se déroulent des faits obscurs et qui regorge de personnages obscurs, ce qui est renforcé par le fait que l'histoire se passe « la nuit », dans l'obscurité. Ainsi, toute une atmosphère noire est créée, propre à l'énigme policière. L'enquête avance : dès le début de

la quatrième phrase apparaît, mis en relief par la prolepse, « *caupo* », un personnage ambigu dont la noirceur des forfaits est immédiatement mise en avant par la présentation rapide que Cicéron en fait : seul son statut de « *caupo* », aubergiste, personnage peu recommandable, le définit ; cela est renforcé par le commentaire entre tirets « *cum in alio maleficio deprehensus esset* » qui finit de nous dresser le portrait du personnage. À partir de ce moment-là, le lecteur sait avec certitude qui est le coupable. L'effet de suspens ménagé par la prolepse, par l'emploi du mot de liaison « *autem* » obligatoirement en deuxième position et par les deux propositions entre tirets ne concerne donc pas la résolution de l'enquête, la recherche du coupable, puisque l'auteur nous le livre d'emblée, avant même de raconter le crime. L'intérêt du texte réside ailleurs. Comme dans une tragédie grecque, ce n'est pas la résolution de l'histoire qui nous intéresse, puisque nous la connaissons avant même que l'histoire ne commence, c'est la manière dont on y arrive, le cheminement, ici précisément, les procédés employés par Cicéron pour arriver à ses fins : montrer qu'il est un grand orateur, voire un grand avocat. C'est le sens de la seule intervention explicite du narrateur qui anticipe sur la fin de l'histoire. Par la suite, le narrateur est toujours présent dans le texte, de façon plus subtile, en ayant recours notamment à l'ironie — au sens étymologique du terme, action d'interroger en feignant l'ignorance. Au-delà de la dimension socratique du procédé, c'est la dimension juridique qui est convoquée ici, puisque c'est bien la technique de l'enquêteur, voire de l'avocat.

L'ironie de l'auteur apparaît explicitement donc de façon ponctuelle, par l'emploi de l'adverbe « *videlicet* » et de la proposition brève « *ut fit* ». Bien plus, elle est omniprésente dans le texte, de façon implicite, dans l'agencement des événements les uns par rapport aux autres. Le « *caupo* » est présenté comme un personnage à l'esprit retors, expérimenté, qui a prémédité son forfait : il est le sujet des verbes qui rendent hommage à son intelligence et à ses capacités de réflexion, « *animadvertisset* » et « *sensit* ». Après avoir prémédité le crime, il passe à l'action, de manière extrêmement rapide et efficace, comme le montre la juxtaposition des verbes d'action au parfait, qui marque l'enchaînement rapide d'actions ponctuelles : « *gladium e vagina eduxit* », « *illum occidit* », « *nummos abstulit* », « *gladium cruentum in vaginam recondidit* », « *in suum lectum recepit* ». Au centre du texte, c'est la réalisation du vol doublé d'un meurtre qui est racontée. En fait, le meurtre est anodin pour ce personnage criminel, c'est seulement le moyen d'arriver à ses fins : s'enrichir. Ainsi, de façon méthodique tout au long du texte, Cicéron crée progressivement un univers qui connaîtra une grande fortune dans la littérature espagnole, puis française au XVII<sup>e</sup> siècle : l'univers picaresque. En effet, il souligne le manque de scrupules de ce personnage dénué de toute valeur morale, qui n'hésite pas à tuer pour quelques piécettes, qui n'hésite pas non plus à accuser et faire condamner à mort un innocent. Bien avant Francesco de Quevedo, il consacre donc la victoire de « Don Dinero », « Monseigneur l'Argent ». Cicéron n'hésite donc pas à choquer son lecteur par le décalage entre la vanité du profit et la gravité du moyen d'y parvenir, afin d'attirer sur l'accusé la compassion. On voit bien ici déjà la force de persuasion de Cicéron. On voit bien déjà le grand avocat qu'il va devenir.

La mise en scène du forfait et de la fausse accusation est de plus en plus théâtralisée au fil du texte, depuis la façon dont Cicéron nous montre pourquoi « *solus profectus est* », il partit seul, en toute innocence, jusqu'à l'usage de la litote « *non multo post* » et du présent de narration à partir de la sixième phrase et jusqu'à la fin du texte, où la théâtralisation de l'action du criminel et de ses intentions est à son comble.

Par ailleurs, la répétition des mêmes termes au fil du texte montre l'importance de l'arme du crime : « *gladium* », l'épée du personnage accusé à tort et innocent, c'est-à-dire étymologiquement incapable de nuire, comme l'a montré méticuleusement Cicéron dès le début du passage, cette épée est « *cruentum* », couverte de sang, après le meurtre. Quand Cicéron nous raconte dans la phrase suivante son départ de l'auberge, il n'omet pas de mentionner qu'il emporte, avec toutes ses autres affaires, « *gladium* », son épée. Et en effet, à la fin du passage, lorsque l'aubergiste aura rattrapé ce personnage qu'il veut faire accuser de son forfait, il se saisit immédiatement de son épée : « *gladium eius e vagina educit, reperit cruentum* ». On retrouve exactement les mêmes termes, ce qui fait immédiatement écho, pour le lecteur, avec ce qui précède. L'aubergiste est trop rapide et sa découverte est trop directe pour être honnête... La répétition des mêmes termes et l'agencement de la phrase de façon croisée permettent de mettre en valeur « *gladium [...] cruentum* ». C'est cette épée ensanglantée qui accuse le personnage innocent et en fait un « *reus* », un accusé, le mot est prononcé à la fin du texte et renforce les présomptions qui furent les nôtres : Cicéron s'est institué *a priori* comme étant l'avocat de cet homme accusé à tort. D'objet des manigances de l'aubergiste, « *hominem* », seul contre tous, « *illis* », notre homme, « *homo* », devient le sujet de ses accusations. L'ironie de l'auteur s'exprime encore ici par l'emploi du mot « *comprehendit* » qui n'est pas sans rappeler « *deprehensus* » : le glissement du coupable présumé au coupable avéré s'est opéré, ce qui permet, comme dans une fable, de tirer de cette histoire une leçon de morale, une leçon d'honnêteté. Dans sa façon de raconter l'histoire, Cicéron a déjà rapproché ces deux personnages l'un de l'autre, par un parallélisme au début des deux longues phrases qui constituent le centre du texte : « *caupo autem* » / « *ille autem* », « *noctu* » / « *multo ante lucem* », « *sensit* » / « *existimavit* », et même « *conclamat* » / « *inclamavit* ». En les comparant l'un avec l'autre, Cicéron expose manifestement leurs différences : ce qui apparaît clairement ici, c'est la mauvaise foi de l'un et la bonne foi de l'autre, qui trouve sa pleine mesure dans l'insistance dont il fait preuve pour réveiller son compagnon, « *inclamavit semel et saepius* », comme le montrent le préverbe, la gradation, la coordination des deux adverbes, le comparatif et l'allitération en sifflante sourde [s]. Bien plus, ce qui apparaît clairement ici, c'est le blâme de l'un et l'éloge de l'autre. Au service de l'argumentation cicéronienne dans ce passage, outre les discours judiciaire et délibératif, on trouve également le discours épideictique (démonstratif), c'est-à-dire les trois genres de discours distingués par Aristote dans *La Rhétorique*, I, III. Ici comme ailleurs, Cicéron se place en successeur et continuateur d'Aristote.

Cicéron considère que l'orateur doit être la figure centrale de la vie publique romaine. En utilisant, dans un court passage, les différents genres de discours définis par Aristote, les procédés socratiques de démonstration, les registres narratif et argumentatif que l'on retrouve mêlés dans plusieurs genres littéraires comme la fable ou le théâtre, le jeune Cicéron fait montre d'une formation solide et complète, philosophique, rhétorique et juridique, et de l'étendue de son talent. Ainsi, à vingt-deux ans, il est déjà prêt à entrer dans la Curie.

À travers l'étude de ce passage, on comprend donc aisément que Cicéron ait eu une réputation d'excellent orateur, de son vivant et plus encore après sa disparition. En effet, un siècle et demi après la publication du *De inventione*, ses théories rencontrent encore un accueil si enthousiaste que l'empereur Vespasien, dès qu'il prend le pouvoir en 69, décide de promouvoir un enseignement officiel de rhétorique qu'il confie tout naturellement à Quintilien, grand admirateur et continuateur de Cicéron.

### **Explication d'un texte latin en vers : Ovide, *Amores*, III, II, 1-14 :**

D'un point de vue pédagogique, nous pouvons étudier ce texte avec des élèves en fin de Troisième : nous aborderons d'abord quelques points d'histoire littéraire (situation d'Ovide par rapport aux autres poètes augustéens) puis quelques points de civilisation romaine (distinction entre théâtre et amphithéâtre, les jeux du cirque), enfin nous traduirons le texte en classe ensemble. Ainsi, nous montrerons aux élèves, en plus de l'étude des règles de grammaire, les difficultés inhérentes à la poésie notamment en ce qui concerne la place des mots dans la phrase. Cela nous permettra de les initier aux principes de la scansion. Nous pourrons ensuite expliquer le texte avec eux en les guidant beaucoup par des questions précises et détaillées.

Nous pouvons aussi aborder ce texte au lycée, particulièrement en classe de Première dans le cadre d'une séquence sur « la poésie amoureuse, désir et séduction ». Nous reprendrons en classe la traduction que les élèves auront travaillée chez eux ou qu'ils auront élaborée en portant un regard critique à différentes traductions qu'on leur aura données, puis nous rappellerons les règles de la scansion du distique élégiaque et l'intérêt de savoir scander un poème latin, à la fois pour nous aider à traduire et pour enrichir notre commentaire. Ainsi, en menant de concert avec les élèves l'explication de ce texte, nous pourrons leur montrer l'intérêt majeur de la scansion pour une meilleure compréhension du sens.

### **Des gradins à l'arène**

Publius Ovidius Naso est le plus jeune des poètes augustéens : né un an après l'assassinat de César, il n'a pas connu les troubles des guerres civiles, il a grandi dans le calme de la paix, contrairement à Virgile, Horace ou Tibulle qui considèrent cette *pax romana* comme un bonheur inespéré. Ainsi, on comprend aisément que le jeune Ovide délaisse vite le *cursus honorum* pour se consacrer à la poésie amoureuse, légère et mondaine, pour laquelle il montre très tôt de grandes aptitudes. On apprend dans *Les Tristes* qu'il a environ dix-huit ans lorsqu'il compose et lit en public ses premiers poèmes, qui seront ensuite publiés dans *Les Amours*, recueil tout entier inspiré par l'amour, comme le montre le texte que l'on va étudier. Il s'agit des quatorze premiers vers de l'élégie II du dernier livre des *Amours*.

*Non ego nobilium sedeo studiosus equorum ;  
 cui tamen ipsa faves, vincat ut ille, precor.  
 Ut loquerer tecum, veni, tecumque sederem,  
 ne tibi non notus, quem facis, esset amor.  
 Tu cursus spectas, ego te : spectemus uterque  
 quod iuvat atque oculos pascit uterque suos.  
 O, cuicumque faves, felix agitator equorum !  
 Ergo illi curae contigit esse tuae ?  
 Hoc mihi contingat, sacro de carcere missis  
 insistam forti mente vehendus equis  
 et modo lora dabo, modo verbere terga notabo,  
 nunc stringam metas interiore rota ;  
 si mihi currenti fueris conspecta, morabor,  
 deque meis manibus lora remissa fluent.*

Ce n'est pas par goût que j'assiste aux courses de chevaux renommés, mais je souhaite que celui auquel tu accordes tes faveurs remporte la victoire. C'est pour parler avec toi que je suis venu, pour être assis près de toi, pour que l'amour que tu fais naître en moi, tu ne l'ignores pas. Toi, tu regardes les courses ; moi, je te regarde, toi : regardons chacun ce qui nous plaît et que chacun en repaisse ses yeux.

Heureux, le conducteur de chevaux à qui tu accordes tes faveurs, quel qu'il soit ! T'a-t-il jamais regardée, celui dont tu te soucies ? Si cela m'arrive, porté par des chevaux lâchés de l'enclos sacré, je prendrai place courageusement et tantôt je relâcherai les rênes, tantôt je marquerai du fouet leur dos, tantôt je raserai les bornes, avec ma roue intérieure ; si, en pleine course, je t'aperçois, je lâcherai tout et les rênes oubliées me glisseront des mains.

Le mouvement du texte se structure en trois temps : d'abord une jolie déclaration d'amour du poète à sa belle (v. 1-6), puis la manifestation de la jalousie du poète qui envie celui qui a les faveurs de la belle alors qu'il ne les mérite pas (v. 7-8), enfin le poète se met en scène dans une petite histoire fictive où il devient lui-même conducteur de char, afin de montrer à sa belle jusqu'où il est prêt à aller pour elle et l'effet qu'elle lui fait (v. 9-14). Nous verrons donc, dans un commentaire composé qui suit l'ordre du texte, comment l'hymne à la femme aimée qui compose ce passage est en fait, bien plus, un hymne à l'amour.

Dès le début de l'élégie, le poète s'affirme comme étant le sujet, omniprésent : « *ego* », « *sedeo* », « *studiosus* », « *precor* », « *loquerer* », « *veni* », « *sederem* ». C'est lui qui est amoureux, qui va déclarer sa flamme. De façon rapide et sommaire, la situation est posée. Dans l'amphithéâtre, lors d'une course de chevaux, on a trois personnages en présence, désignés chacun par un pronom : le poète, amoureux, « *ego* », la belle, « *ipsa* », au centre du triangle amoureux, et celui qui a ses faveurs mais qui ne la regarde pas, « *ille* », le sportif victorieux. Evidemment, « *ego* » aime « *ipsa* » qui aime « *ille* » qui ne fait pas grand cas d'elle... On retrouve ici les *topoi* de la littérature amoureuse. Dès le premier distique, on voit l'impossibilité des trois personnages à se rejoindre : « *ego* » occupe tout le premier vers et la fin du deuxième, en rejet ; et ce rejet a un sens figuré également, c'est celui du poète par la femme qu'il aime. Sa belle occupe le premier hémistiche du pentamètre, et après la coupe, mis en valeur par sa place dans la proposition et par l'emploi du pronom laudatif, « *ille* », celui qui a les faveurs de la belle. Ainsi chacun vit sa course à sa façon, pour lui, en fonction de ce qui lui plaît. Si le poète emploie le pronom laudatif pour désigner son rival,

c'est qu'il est beau joueur, dans cet univers des jeux, ou plutôt, qu'il veut s'attirer lui aussi les faveurs de sa belle en glorifiant son favori, en souhaitant même sa victoire, comme il l'affirme au vers 2. Toutefois, le pronom « *ille* » est celui qui désigne tout naturellement l'éloignement, ce qui se justifie ici par la distance entre le personnage qui se trouve dans l'arène et ceux qui sont assis, côte à côte, dans les gradins. Dans ce cas, l'emploi de ce pronom sert à dire la proximité entre le poète et sa belle. Cette idée est développée dans les deux distiques suivants. Après avoir ménagé le suspens tout au long du premier vers, par la restriction « *non [...] studiosus* », le poète affirme clairement, au vers 3, la raison de sa présence aux jeux, dans une structure symétrique : au centre du vers, mis en valeur entre la coupe penthémimère et l'hepthémimère, « *veni* », encadré par l'omniprésence de la femme aimée, « *tecum [...] tecumque* », répété dans chaque hémistiche, comme un leitmotiv obsédant, encadré lui-même par les deux verbes d'action : « *loquerer* » et « *sederem* ». On retrouve les mièvreries de la déclaration amoureuse. Bien plus, on note l'emploi du même verbe au vers 1 et 3, ce qui nous montre que le poète sait pourquoi il assiste aux jeux et qu'il cherche à ménager son effet auprès de sa belle pour la glorifier. C'est aussi ce que signifie l'aspect accompli, achevé de l'action exprimée au parfait, « *veni* », dont seul compte le résultat présent, être avec sa belle.

Après la déclaration d'amour du poète pour sa belle au vers 3, c'est tout l'amour du poète qui s'affirme, de plus en plus fort, au vers 4. Ce qui compte pour le poète, c'est d'abord que sa belle connaisse son amour, comme le montre la litote « *ne tibi non notus* », d'où l'importance de cette déclaration, et au-delà, c'est l'amour lui-même « *amor* » : le mot résonne à la rime, et on peut noter d'ailleurs l'homéotéleute avec « *precor* ». A nouveau, on voit bien que ce que souhaite véritablement le poète, quoi qu'il en dise, c'est l'affirmation de son amour, et même sa glorification, comme le montre le rejet du substantif à la fin du vers, à la fin du distique, à la fin de la phrase.

Le rythme très marqué du vers 5 permet de rapprocher les deux personnages. L'attaque du vers se fait sur la femme aimée : « *Tu* ». Le pronom tonique mis en relief au début du vers est relayé par le verbe, « *spectas* », placé entre la coupe trihémimère et la coupe penthémimère. Le poète se répète, il rappelle pourquoi chacun des deux assiste au spectacle, et finalement, tous les deux regardent, ils sont unis dans la désinence de la première personne du pluriel du verbe « *spectemus* », répété en gradation. Nouveau *topos* de la littérature amoureuse, au spectacle, les amoureux se rapprochent, s'enlacent même : c'est ce que semble vouloir dire le centre du vers 5, « *ego te* » comme un seul mot, comme un seul être, mis en valeur entre les deux verbes en polyptote, entre la coupe penthémimère et la coupe hepthémimère. Mais la fin du vers dit l'inverse, à nouveau l'impossibilité de l'union des deux êtres, « *spectemus uterque* », nous regardons chacun, la sentence est rude, la femme n'est que l'objet de l'amour de l'homme, comme le montre l'enjambement avec le vers suivant, la répétition d'« *uterque* » et le fait que les verbes sont désormais à la troisième personne du singulier. Au-delà de la femme, c'est donc bien plutôt l'amour du poète qui est glorifié.

Après avoir pris la posture de l'amoureux qui déclare son Amour, le poète prend la posture de l'amoureux jaloux de son rival, de celui qui a les faveurs de sa belle. En effet, le verbe « *faves* » est répété (v. 2, 7), et c'est cela qui compte pour le poète, ces quelques égards, et non pas la personne à laquelle ils sont destinés : « *cuicumque* ». Dans ce vers 7,

finalement, deux mots dissyllabiques sont importants pour le poète, « *faves, felix* » reliés par l'allitération en fricative [f], et placés de part et d'autre de la coupe principale, la penthémimère. Le lyrisme du poète est à son comble dans ce distique central, comme le montre l'expressivité de l'écriture, tant par la ponctuation que par l'emploi de l'interjection « o » et par la structure de la phrase : la phrase nominale est coupée par une relative. La gradation met à nouveau en présence les trois personnages. Au début du vers, le petit « o » monosyllabique fait écho à « *ego* » au vers 1, il renvoie au poète qui exprime son désespoir amoureux face au choix, aux sentiments et au comportement de la dame, qui occupe la deuxième partie du vers, juste avant la coupe penthémimère. À nouveau, le deuxième hémistiche est totalement occupé par cet « *agitator equorum* » qui occupe de la même façon toutes les pensées de la belle. Ce que le poète veut montrer dans ce vers, c'est que malgré tout son amour, sa sincérité, la pureté de ses sentiments, il occupe de moins en moins de place dans le cœur de la femme, de plus en plus obnubilée par ce conducteur de chars. C'est bien un cri de jalousie qui retentit ici, mêlé d'un sentiment d'injustice. En effet, dans le pentamètre suivant, le poète s'insurge en s'adressant directement à sa belle de façon expressive, en rejetant l'adjectif possessif « *tuae* », qui désigne la femme, à la fin du distique, à la fin de la phrase, en position tonique. Il crie pour la réveiller de l'envoûtement, du charme sous lequel elle est tombée.

Dans ce distique central, il apparaît clairement encore que c'est bien l'amour du poète qui est glorifié, et non plus l'objet de cet amour, la femme. Ce que le poète aime, finalement, c'est le fait d'être amoureux, l'amour en soi.

Dans la troisième partie du texte, la présence de la femme s'efface complètement, de même que celle du rival. Entre le vers 8 et le vers 9, un glissement s'est opéré, du rival, « *illi* », au poète, « *mihi* » : les deux pronoms ont le même nombre de syllabes, ils se scandent de la même façon et occupent la même place dans le vers, le deuxième demi-pied, ils sont au même cas, datif, ils complètent le même verbe « *contigit* » / « *contingat* », on peut même remarquer, sinon la paronomase, au moins les assonances en [i]. En fait, ils semblent interchangeables, comme les hommes dans le cœur de la belle. Le poète critique ici, de façon implicite, l'inconstance de la dame, *topos* de la littérature amoureuse (latine). Par opposition, lui-même fait preuve d'un esprit courageux, solide, « *insistam forti mente* », comme le montre la métaphore du conducteur de chevaux debout sur son char, stable, inébranlable. Ce qu'il affirme, ici, c'est la force et la constance de son amour, « *sacro carcere* », prison sacrée.

Le glissement entre le rival et le poète permet au poète de s'imaginer dans la peau du rival, en conducteur de char. En effet, le conducteur de char est celui qui a les faveurs de la belle. Par ailleurs, il s'agit là d'une métaphore de l'activité amoureuse : la montée d'adrénaline que ressent l'amoureux en présence de sa belle est semblable à celle que ressent le sportif lorsqu'il entre dans l'arène ; tous les deux ont le cœur qui s'emballe et sont prêts à déployer de nombreux moyens pour arriver à leurs fins ; ils se sentent pousser des ailes, « *de carcere missis vehendus equis* », porté[s] par des chevaux comme lancés au triple galop au sortir de l'enclos qui les retenait ; ils font également preuve de courage, « *forti mente* » ; finalement, la victoire de l'amoureux est aussi vaine que celle du conducteur de char.

Malgré le manque de goût du poète pour les courses de chevaux, il semble prêt à tout pour épater sa belle, lui plaire, et avoir ses faveurs. C'est encore une autre preuve d'amour, s'il en était besoin. Dans toute la dernière partie du texte, le poète se met donc en scène dans la posture du conducteur de char : il invente une fiction au centre de laquelle il se place, afin de signifier, encore et encore, tout l'effet que lui fait sa belle. Le rythme ternaire des vers 11 et 12 marque la solennité de l'amour du poète, qui s'exprime là d'une autre façon. La belle aime les courses de chars, le poète lui montre qu'il sait comment cela fonctionne, et il s'offre même en conducteur de char à son imagination. Les assonances en [o] et la gradation des vers 11 et 12 miment une course de chars ; « *stringam metas interiore rota* », le virage est bien pris, le poète s'apprête à gagner, quand tout à coup la dame lui apparaît : il perd ses moyens, « *morabor, / deque meis manibus lora remissa fluent* », il renonce à tout pour elle, et les allitérations en [m] des vers 13 et 14 consacrent bien *in fine* le triomphe de l'amour du poète. En effet, il ne cherche déjà plus à toucher la dame, il affirme simplement la supériorité de son amour, de sa capacité à aimer, sur son rival et sur sa belle, qui reste impassible. La femme n'est plus que le prétexte de la glorification de l'amour.

Comme l'indique le titre du recueil, *Les Amours*, les amours du poète sont au centre de son élégie. Toutefois, contrairement à ce qu'on aurait pu penser à la lecture de ses prédécesseurs, ce n'est pas la femme aimée qui est au centre de sa poésie, c'est lui-même, et l'amour. Cette élégie, comme beaucoup d'autres du poète, nous donne à lire un hymne à l'amour. Contrairement aux poésies de Catulle ou de Propertius, il ne s'agit pas ici du reflet d'une passion vécue, mais d'un exercice de style, de l'écriture de poèmes légers à la gloire de l'amour. La déclaration d'amour qui occupe toute la première partie, la jalousie du poète au centre du texte, enfin le travestissement du poète en conducteur de chevaux qui perd ses moyens lorsque sa belle apparaît sont autant de jeux poétiques qui ne servent qu'à affirmer la force de son amour et à le glorifier. Dans l'optique d'Ovide, être amoureux devient une occupation à plein temps, comme assister aux courses de chevaux, ou même plus, un vrai métier, comme le montre son travestissement en conducteur de char dans toute la dernière partie. Ovide conçoit l'amour comme un jeu mondain, social et poétique. Or un jeu, cela s'apprend. C'est pourquoi il décide d'en enseigner les règles dans l'*Art d'aimer*, recueil didactique qui conserve pourtant, avec le mètre élégiaque, toute sa poésie.

### III. Explication d'un texte grec : Xénophon, *Anabase*, I, IX, 1-2 ; 5-8 :

D'un point de vue pédagogique, nous pouvons étudier ce texte en classe de Seconde, dans le cadre d'une séquence sur « l'homme grec : le citoyen ». Nous le traduirons en classe avec les élèves puis nous leur donnerons des questions préparatoires précises à faire à la maison pour préparer l'explication du texte que nous mènerons ensuite en classe ensemble, à partir de leur travail.

Nous pouvons également étudier ce texte avec des élèves de Première en laissant plus d'autonomie aux élèves. Il s'agira de leur faire préparer la traduction à la maison en leur donnant suffisamment d'indications grammaticales pour les aider, puis nous la corrigerons ensemble en classe. Ensuite, de la même façon, ils élaboreront leur commentaire et nous mettrons en commun toutes leurs trouvailles afin de produire une explication finale riche des interventions et des interrogations de chacun. L'étude approfondie de ce texte nous servira de transition entre une séquence sur les « récits et témoignages » et une séquence sur « la rhétorique » puisque ce texte est une parfaite illustration du genre de discours épideictique.

#### Éloge de Cyrus

Formé par une éducation aristocratique et la fréquentation régulière de Socrate, Xénophon est un écrivain classique polyvalent et prolifique. En effet, il a beaucoup écrit, avec bon sens et clarté, sur toutes sortes de sujets, philosophiques, politiques, historiques... Bien plus, il incarne l'Athénien type de son temps. Ce n'est pas un pur intellectuel, c'est avant tout un homme d'action. C'est pourquoi, après la victoire de Sparte contre Athènes en 404, ce jeune homme entreprenant décide de s'embarquer pour la Perse comme mercenaire du jeune Cyrus qui conteste la royauté de son frère aîné, Artaxerxès. Cette « expédition des Dix Mille », à laquelle Xénophon prend part de plus en plus activement au fil de l'œuvre, il la raconte avec talent dans son *Anabase*, « montée » vers l'intérieur en venant de la mer. Le début du livre I met en place, devant Babylone, les deux armées en présence, celle de Cyrus et celle d'Artaxerxès, entre mars et septembre 401. C'est la bataille de Counaxa, lors de laquelle Cyrus, après avoir combattu vaillamment, fut tué d'un malheureux coup de javelot sous l'oeil.

Κῦρος μὲν οὖν οὕτως ἐτελεύτησεν, ἀνὴρ ὢν Περσῶν τῶν μετὰ Κῦρον τὸν ἀρχαῖον γενομένων βασιλικώτατός τε καὶ ἄρχειν ἀξιώτατος, ὡς παρὰ πάντων ὁμολογεῖται τῶν Κύρου δοκούντων ἐν πείρᾳ γενέσθαι. Πρῶτον μὲν γὰρ ἔτι παῖς ὢν, ὅτ' ἐπαιδεύετο καὶ σὺν τῷ ἀδελφῷ καὶ σὺν τοῖς ἄλλοις παισὶ, πάντων πάντα κράτιστος ἐνομιζέτο. [...]

Ἐνθα Κῦρος αἰδημονέστατος μὲν πρῶτον τῶν ἡλικιωτῶν ἐδόκει εἶναι, τοῖς τε πρεσβυτέροις καὶ τῶν ἑαυτοῦ ὑποδεεστέρων μᾶλλον πείθεσθαι, ἔπειτα δὲ φιλιππότατος καὶ τοῖς ἵπποις ἄριστα χρῆσθαι· ἔκρινον δ' αὐτὸν καὶ τῶν εἰς τὸν πόλεμον ἔργων, τοξικῆς τε καὶ ἀκοντίσεως, φιλομαθέστατον εἶναι καὶ μελετηρότατον.

Ἐπεὶ δὲ τῇ ἡλικίᾳ ἔπρεπε, καὶ φιλοθηρότατος ἦν καὶ πρὸς τὰ θηρία μέντοι φιλοκινδυνότατος. καὶ ἄρκτον ποτὲ ἐπιφερομένην οὐκ ἔτρεσεν, ἀλλὰ συμπεσὼν κατεσπάσθη ἀπὸ τοῦ ἵππου, καὶ τὰ μὲν ἔπαθεν, ὢν καὶ τὰς ὠτειλάς εἶχεν, τέλος δὲ κατέκανε· καὶ τὸν πρῶτον μέντοι βοηθήσαντα πολλοῖς μακαριστὸν ἐποίησεν.

Ἐπεὶ δὲ κατεπέμφθη ὑπὸ τοῦ πατρὸς σατράπης Λυδίας τε καὶ Φρυγίας τῆς μεγάλης καὶ Καππαδοκίας, στρατηγὸς δὲ καὶ πάντων ἀπεδείχθη οἷς καθήκει εἰς Καστωλοῦ πεδίον ἀθροίζεσθαι, πρῶτον μὲν ἐπέδειξεν αὐτόν, ὅτι περὶ πλείστου ποιοῖτο, εἴ τῳ σπείσαιτο καὶ εἴ τῳ συνθοῖτο καὶ εἴ τῳ ὑπόσχοιτό τι, μηδὲν ψεύδεσθαι. Καὶ γὰρ οὖν ἐπίστευον μὲν αὐτῷ αἱ πόλεις ἐπιτρεπόμεναι, ἐπίστευον δ' οἱ ἄνδρες· καὶ εἴ τις πολέμιος ἐγένετο, σπεισαμένου Κύρου ἐπίστευε μηδὲν ἂν παρὰ τὰς σπονδὰς παθεῖν.

Ainsi finit donc Cyrus, homme qui fut, des Perses qui vécurent après Cyrus l'ancien, le plus apte à être roi et le plus digne de commander, comme le reconnurent tous ceux qui furent amenés à le côtoyer.

D'abord, en effet, alors qu'il était encore enfant, lorsqu'il était élevé avec son frère et d'autres enfants, il était considéré incontestablement comme le meilleur de tous. [...]

Alors Cyrus semblait d'abord être le plus discret de ceux de son âge, et à l'égard de ceux qui étaient plus âgés que lui, il semblait même être davantage soumis que ceux qui lui étaient inférieurs. Ensuite, il aimait énormément les chevaux et les maniait avec la plus grande habileté ; on jugeait aussi qu'il était, dans les exercices de la guerre, le tir à l'arc et le jet du javalot, le plus ardent à les apprendre et à les pratiquer.

Quand l'âge le lui permit, il se montra passionné pour la chasse, passionné aussi, en face des bêtes sauvages, pour le danger. Un jour, un ours se jeta sur lui : il n'eut pas peur, chargea la bête, fut désarçonné par elle, en reçut des blessures dont il portait des cicatrices, mais finalement, il la tua ; et il fit de celui qui le premier vint à son secours un homme digne d'être envié de tous.

Quand il fut envoyé par son père pour être satrape de la Lydie, de la grande Phrygie et de la Cappadoce, et qu'il fut aussi nommé stratège de tous ceux qui doivent se rassembler dans la plaine de Castolos, il montra d'abord que ce qui lui tenait le plus à cœur, c'était, dans les traités, dans les contrats, dans les simples promesses, de ne jamais mentir. Aussi avait-il la confiance des cités qui se mettaient sous sa protection, la confiance des particuliers ; aussi, si quelqu'un avait été son ennemi, du moment que Cyrus faisait alliance avec lui, cet homme était assuré de ne rien subir qui romprait la parole donnée.

Pendant tout le chapitre IX, Xénophon fait une pause dans le récit de la bataille, pour composer un long éloge funèbre du grand homme qu'était le jeune Cyrus, dont nous avons ici le début. C'est pourquoi nous procéderons à un commentaire composé au fil duquel nous verrons que cet éloge fait l'apologie de toutes les compétences militaires et guerrières de Cyrus. D'abord, en effet, Xénophon affirme la supériorité incontestable de Cyrus sur ses contemporains, et au-delà, sur tous les Perses depuis la fondation de l'empire ; ensuite, Cyrus apparaît dans ce passage comme un excellent chef ; enfin, dernier point fondamental de cet éloge, il est aimé de tous de façon unanime.

La supériorité du jeune Cyrus sur tous apparaît clairement à la fin de la deuxième phrase, par l'emploi du polyptote « πάντων πάντα » (l. 8) et de l'adjectif au superlatif « κράτιστος ». Tout au long du passage, Cyrus est systématiquement qualifié par des adjectifs au superlatif, nombreux et variés, ce qui est caractéristique du discours épideictique. Dès l'enfance « ἔτι παῖς », il est présenté comme étant supérieur à ses contemporains du même âge, « τῶν ἡλικιωτῶν » (l. 10), et plus âgés, « τοῖς πρεσβυτέροις » (l. 11), à ceux également qui furent élevés avec lui, « τῷ ἀδελφῷ καὶ τοῖς ἄλλοις παισὶ » (l. 7), à son frère et aux autres enfants, ce qui est significatif de la situation : en effet, en affirmant la supériorité de Cyrus sur tous et particulièrement sur son frère, Xénophon légitime l'attaque de Cyrus qui ne cherche qu'à reprendre ce qui doit lui revenir naturellement, puisqu'il est meilleur, même, que son frère le roi. Ainsi, Xénophon affirme que le trône est revenu à Artaxerxès d'après les droits inhérents à sa naissance, alors qu'il aurait dû revenir à Cyrus, choisi des dieux et par là, mieux doté par la nature.

Bien plus, dès le début du passage résonne la supériorité du jeune Cyrus, historiquement, « Περσῶν τῶν μετὰ Κῦρον τὸν ἀρχαῖον γενομένων » (l. 2), sur tous les Perses après Cyrus l'Ancien, c'est-à-dire depuis la fondation de l'empire. D'ailleurs, le passage s'ouvre et se clôt sur son nom, que l'on retrouve plusieurs fois au fil du texte et qui suffit à affirmer sa supériorité : en perse, il signifie « soleil », et en grec, langue du public auquel s'adresse Xénophon, Cyrus, c'est l'« autorité souveraine », le « garant », la « puissance d'agir ou de ne pas agir, de décider », en d'autres termes, Cyrus, étymologiquement, c'est le « tout-puissant ».

Enfin, en citant « Κῦρον τὸν ἀρχαῖον » (l. 2), Cyrus l'Ancien, Xénophon rapproche les deux personnages, par la similarité du nom déjà, cherchant à faire rejaillir sur le second les exploits du premier et l'aura qui l'entoure. En effet, Cyrus l'Ancien, c'est Cyrus le Grand, le fondateur de l'empire perse, empire le plus étendu de l'Antiquité jusqu'à l'arrivée d'Alexandre. C'est également le successeur au trône d'Achéménès, qui donna son nom à la dynastie Achéménide à laquelle appartiennent Cyrus le Jeune et tous les rois perses jusqu'à la victoire d'Alexandre. Par cette référence à Cyrus l'Ancien, qu'il ne nomme pas « Grand », Xénophon compte sur l'amalgame entre les deux personnages dans l'imaginaire grec, afin de contaminer le second de la légende et de la gloire du premier. Par ce procédé, Xénophon affirme implicitement la légitimité de Cyrus à être roi, induite déjà dans son nom, choisi par sa mère, qui le préférerait indéniablement à son frère Artaxerxès. Voilà une autre preuve de la supériorité de Cyrus sur tous, même sur l'aîné, même sur le roi.

Dès le début du passage, Cyrus semble avoir toutes les qualités pour être un excellent roi, un excellent chef, comme le montrent les deux superlatifs « βασιλικώτατος » et « ἄρχειν ἀξιώτατος » (l. 3-4) rapprochés par l'homéoteleute et la coordination « τε καί ». Par une sorte de glissement initié par la paronomase « ἀρχαῖον » / « ἄρχειν » et les assonances en [α], on passe de l'évocation de « Cyrus l'Ancien » à celle de Cyrus « le plus apte à être roi », son digne successeur donc, « le plus digne de commander » depuis un siècle et demi, ce qui lui donne une réelle légitimité historique. Ainsi, dès la première phrase, Xénophon fait explicitement l'éloge de celui qui devrait être roi, de celui qui a toutes les qualités pour diriger, « ἄρχειν », aussi bien morales que physiques et pratiques. Les troisième et sixième phrases sont longues : par ce procédé d'amplification caractéristique du discours épideictique, Xénophon affirme toutes les qualités de Cyrus.

Parmi les valeurs morales qui caractérisent Cyrus, la première entre toutes, c'est le respect, la pudeur, « αἰδημονέστατος » (l. 9), l'honneur rendu aux dieux. Outre toutes ses prédispositions et toutes ses compétences, Cyrus sait demeurer sur la réserve, discret, soumis, même, « ὑποδεεστέρων » (l. 11). La plus grande valeur morale de Cyrus, c'est la vérité : « μηδὲν ψεύδεσθαι », ne jamais mentir, mise en valeur, par un effet d'attente ménagé par un rythme ternaire qui attire l'attention du lecteur sur l'importance de cette valeur, rejetée à la fin de la phrase. Xénophon pousse l'éloge à l'extrême puisqu'il manque ici d'objectivité. En effet, on sait depuis le début du chapitre II que Cyrus ne disait pas toujours la vérité. Mais Xénophon occulte ici ce passage pour servir son but : prononcer un éloge funèbre de Cyrus le Jeune afin de lui rendre hommage, de l'idéaliser, de montrer aux Grecs qu'il s'agit d'un modèle à suivre. La dernière phrase du passage est dominée par la répétition « ἐπίστευον », « ἐπίστευον », « ἐπίστευε » (l. 33-35), autre procédé caractéristique du style épideictique, qui souligne la loyauté de Cyrus et l'importance qu'il accorde à la parole donnée « τὰς σπονδὰς ».

D'un point de vue physique et pratique, Cyrus fait preuve également de toutes les qualités qui en font un excellent chef de guerre. Tout d'abord, c'est un excellent cavalier, tant par goût que par capacité physique : « φιλιππότατος καὶ τοῖς ἵπποις ἄριστα χρῆσθαι » (l. 12-13), il aime beaucoup les chevaux et il est le meilleur pour les monter. Ensuite, il est très endurant dans les exercices de la guerre, le tir à l'arc et le jet du javelot, qu'il pratique toujours avec application et assiduité, « τῶν εἰς τὸν πόλεμον ἔργων, τοξικῆς τε καὶ ἀκοντίσεως, φιλομαθέστατον εἶναι καὶ μελετηρότατον » (l. 14-16). Enfin, il aime le danger, il est « φιλοκινδυνότατος » (l. 19), ce qui en fait également un bon chef probant. Pour étayer son propos, il rapporte une anecdote (l. 19-23) qui souligne le courage de Cyrus l'intrépide, qui n'a peur de rien, pas même d'un ours, et que rien n'arrête, pas même des blessures. Par une brève juxtaposition de verbes d'action qui montre la rapidité du duel et la victoire de Cyrus, Xénophon renforce sa démonstration. Ce personnage digne de louanges sait se montrer reconnaissant et généreux envers les siens, « τὸν πρῶτον μέντοι βοηθήσαντα πολλοῖς μακαριστὸν ἐποίησεν » (l. 23-24), ce qui est également une qualité essentielle d'un bon chef.

Sa générosité, sa loyauté, le respect dont il fait preuve vis-à-vis de tous, ses goûts pour les exercices de la guerre et pour le danger, son courage, ses prédispositions, son ascendance, font de Cyrus le Jeune un excellent chef militaire apprécié et reconnu par tous. L'unanimité dont il fait l'objet est saluée par Xénophon dès le début du passage : « παρὰ

πάντων ὁμολογεῖται » (l. 4). Cet accord unanime est relayé par le polyptote que l'on a déjà relevé à la fin de la deuxième phrase. Certes Cyrus fait l'unanimité auprès de ses pairs, même les plus âgés (l. 11), mais bien plus, il fait également l'unanimité aussi bien auprès des hommes qu'auprès des villes, comme le montre le parallélisme de construction « ἐπίστευον μὲν αὐτῷ αἱ πόλεις ἐπιτρεπόμεναι, ἐπίστευον δ' οἱ ἄνδρες » (l. 33-34), et même auprès de ses ennemis (l. 34).

On a vu déjà que Cyrus avait la préférence de sa mère. Manifestement, il avait aussi celle de son père. En effet, alors qu'il était encore très jeune, il fut choisi par son père, « ὑπὸ τοῦ πατρός » (l. 25) pour être satrape de trois grandes provinces, « σατράπης Λυδίας τε καὶ Φρυγίας τῆς μεγάλης καὶ Καππαδοκίας » (l. 26-27), la Lydie, la Grande Phrygie et la Cappadoce. L'étendue du territoire sous son pouvoir et sous sa protection est considérable, ces trois provinces sont importantes, à la lisière du royaume, convoitées par les Grecs. Le rôle principal du satrape est d'une part de faire régner l'ordre dans sa province — Cyrus en a trois, ce qui montre encore, s'il en est besoin, sa supériorité —, et d'autre part d'agrandir le territoire de l'empire. Pour ce faire, le satrape a à sa disposition une armée permanente. On voit bien ici que le satrape est aussi le chef de l'armée, le chef de guerre, le chef de la conquête. Il s'agit donc d'une fonction militaire essentielle, la plus importante, pour laquelle son propre père, le roi de l'empire perse, a reconnu qu'il était le plus compétent. De même, son père le nomma également stratège de tous ceux qui doivent se rassembler dans la plaine de Castolos, près de Sardes, d'où commence l'anabase, « στρατηγὸς δὲ καὶ πάντων ἀπεδείχθη οἷς καθήκει εἰς Καστωλοῦ πεδῖον ἀθροίζεσθαι » (l. 27-29), ce qui montre encore la confiance qu'il avait en son fils cadet. À nouveau, on voit que le roi perse n'estime personne plus que Cyrus le Jeune, à qui il confie cette fonction importante d'officier militaire supérieur, c'est-à-dire de chef militaire, de général d'armée. Ainsi, tous s'accordent à reconnaître les compétences de Cyrus le Jeune, excellent chef militaire apprécié de tous, jeunes et plus âgés, amis et ennemis, hommes et villes, sa mère et son père, le roi perse, et même les dieux.

Par ailleurs, l'évocation du titre de stratège n'est pas anodine chez Xénophon, homme athénien de l'époque classique. En effet, le stratège occupe alors une fonction essentielle à Athènes. Parmi ceux qui sont élus par le peuple, un seul est choisi pour assurer le commandement en chef sur terre comme sur mer. C'est cette fonction de commandant en chef, au rôle militaire fondamental, que tous reconnaissent unanimement au grand Cyrus — qui n'est pas Cyrus le Grand, comme on l'a déjà vu, mais l'amalgame est vite fait entre ces deux personnages aux mêmes noms, aux mêmes qualités, et qui sont tous les deux morts au combat.

Après avoir raconté comment Cyrus est mort au combat avec force, vaillance et panache, Xénophon lui rend hommage dans un chapitre entièrement consacré à son éloge funèbre. Bien plus qu'un éloge, il s'agit d'un panégyrique, puisqu'il est entièrement à la louange de l'excellent chef militaire reconnu et apprécié de tous qu'est Cyrus. Au-delà de la dimension édifiante du discours, par lequel l'auteur, en variant les procédés rhétoriques du style épideictique, présente aux Grecs un modèle à suivre en la personne de Cyrus le Jeune,

Xénophon, jeune athénien qui aime l'action, montre ici une véritable admiration sincère pour ce grand chef qui lui servira de modèle, comme on le verra essentiellement à partir du livre III de l'*Anabase*, où Xénophon devient lui-même chef militaire et occupe donc une place plus importante dans l'action, en tant que héros de son récit.