



Secrétariat Général

Direction générale des
ressources humaines

MINISTÈRE
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE

Sous-direction du recrutement

Concours du second degré – Rapport de jury

Session 2013

AGREGATION EXTERNE

Section ITALIEN

**Rapport de jury présenté par : Gérard VITTORI
Président de jury**

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

COMPOSITION DU JURY

Le jury est composé de :

Gérard VITTORI, Professeur des Universités, Université de Rennes 2, Président,
 Myriem BOUZAHER, Inspectrice Générale de l'Éducation Nationale, vice-présidente,
 Francesco D'ANTONIO, Maître de Conférences, Université de Strasbourg, vice-président,
 Jean-Pierre PANTALACCI, Maître de Conférences, Université de Nice-Sophia Antipolis,
 Secrétaire général,
 Cécile BERGER, Maître de Conférences, Université Toulouse 2 Le Mirail,
 Nella BIANCHI, Maître de Conférences, Université Paris Ouest, UFR Langue, Nanterre
 Laurence BOULEGUE, Professeure de Langue et Littérature latines et néo-latines,
 Université de Picardie,
 Cécile LE LAY, Maître de Conférences HdR, Université Lyon III,
 Laurent SCOTTO D'ARDINO, Maître de Conférences, Université de Grenoble,

qui ont tous participé à la rédaction du présent rapport

OBSERVATIONS GENERALES

La session 2014 s'est ouverte avec la perspective d'un recrutement un peu plus large que les années précédentes : le Ministère de l'Éducation nationale a rendu possible le recrutement de 15 candidats à l'Agrégation externe d'italien. Chacun se réjouira de cette décision qui, dès la prochaine rentrée, placera face aux élèves des collèges et surtout des lycées un plus grand nombre de professeurs d'italien aux compétences scientifiques vérifiées et reconnues au plus haut niveau.

L'augmentation du nombre des postes mis au concours, a certes pour effet d'atténuer arithmétiquement la sélectivité statistique des épreuves, même si le nombre de candidats inscrits augmente encore cette année (295 contre 281 en 2012, 254 en 2011 et 238 en 2010) de même que le nombre de candidats ayant composé (87, contre 83 en 2012 et 79 en 2011). Mais il n'en résulte en aucune manière une baisse du niveau des candidats admis. On en aura pour preuve la moyenne générale des candidats admis (10,92/20) qui est en hausse par rapport aux années précédentes (10,53 en 2012 et 10,49/20 en 2011), sans que les modalités habituelles d'évaluation aient été modifiées. Le nombre plus élevé de postes a ainsi permis de reconnaître et de sanctionner le mérite de candidats de valeur.

La moyenne des épreuves écrites des candidats admissibles se situe à 8,42 (elle était de 8,91 en 2012 et de 8,58 en 2011), alors que la moyenne générale des candidats admissibles et non admissibles est pour les épreuves écrites de 6,16/20 ; la barre d'admissibilité s'est située à 7,35/20 (elle était à 6,41 en 2012 et à 6,82 en 2011).

Bilan de l'admissibilité

Nombre de candidats inscrits : 295

Nombre de candidats non éliminés : 87 soit 29,4 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admissibles : 33 soit : 37,93 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 0086.26 (soit une moyenne de : 06.16/20)

Moyenne des candidats admissibles : 0129.42 (soit une moyenne de : 09.25/20)

Rappel

Nombre de postes : 15

Barre d'admissibilité : 102.84 (soit un total de : 07,35 / 20)

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 14)

Bilan de l'admission

Barre de la liste principale : 333,78 points, soit un total de 9,27/20 (moyenne générale du dernier candidat admis)

Moyenne des candidats non éliminés : 201,28 (soit une moyenne de 9,15/20)

Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0249,80 (soit une moyenne de 11,35/20)

La moyenne générale (total de l'admissibilité+total de l'admission) est de **9,21** (elle était de 8,54 en 2012 et de 8,59 en 2011).

Rappel des textes de loi et des règlements en vigueur.

Conditions générales

Aucune condition d'âge n'est imposée.

Pour vous inscrire vous devez **au plus tard le jour de la première épreuve d'admissibilité** :

- ♦ posséder la nationalité française ou être ressortissant d'un autre État membre de l'Union européenne ou partie à l'accord sur l'Espace économique européen, ou d'Andorre ou de Suisse,
- ♦ jouir de vos droits civiques,
- ♦ ne pas avoir subi une condamnation incompatible avec l'exercice des fonctions,
- ♦ être en position régulière au regard des obligations du service national,
- ♦ justifier des conditions d'aptitude physique requises.

Conditions spécifiques

Condition de titres ou diplômes

Vous devez justifier à la date de publication des résultats d'admissibilité:

- ♦ d'un master,
- ♦ ou d'un titre ou diplôme sanctionnant un cycle d'études postsecondaires d'au moins cinq années, acquis en France ou dans un autre État, et attesté par l'autorité compétente de l'État considéré,
- ♦ ou d'un diplôme conférant le grade de master, conformément aux dispositions de l'article 2 du décret du 30 août 1999 (exemples : DESS , DEA , diplôme d'ingénieur...),
- ♦ ou d'un titre ou diplôme classé au niveau I du répertoire national des certifications professionnelles.

Vous êtes reconnu justifier de la condition de titre ou de diplôme pour vous inscrire au concours, **si vous avez ou avez eu la qualité** :

- ♦ de fonctionnaire titulaire dans un corps de personnels enseignants ou d'éducation classé dans la catégorie A,
- ♦ ou de maître contractuel des établissements d'enseignement privés sous contrat admis définitivement à l'échelle de rémunération des professeurs certifiés, des professeurs d'éducation physique et sportive, des professeurs de lycée professionnel et des professeurs des écoles.

Vous êtes **dispensé de diplôme**, si vous êtes mère ou père d'au moins trois enfants,

ou sportif de haut niveau.

Ces dispositions s'apprécient à la date de publication des résultats d'admissibilité.

Inscriptions multiples

Sous réserve de remplir les conditions requises, vous pouvez vous inscrire, au titre d'une même session, au concours externe et interne. Vous pouvez, le cas échéant, vous inscrire à plusieurs sections du concours externe et/ou interne.

Si vous êtes maître ou documentaliste d'un établissement d'enseignement privé sous contrat et bénéficiez d'un contrat ou d'un agrément définitif, vous pouvez vous inscrire à la fois au concours externe et au CAERPA correspondant. Si vous êtes admis au seul concours externe, vous serez obligatoirement affecté dans l'enseignement public. En cas de double admission (concours externe et CAERPA) vous devrez opter pour l'une des deux voies.

Si vous vous inscrivez au seul concours externe, vous pourrez, en cas d'admission, opter pour votre maintien dans l'enseignement privé.

Avant de faire votre choix, assurez-vous que vous remplissez toutes les conditions requises.

Textes de référence

Décret relatif au statut particulier des professeurs agrégés de l'enseignement du second degré

[Décret n°72-580 du 4 juillet 1972 modifié](#)

Arrêté fixant les diplômes et les titres permettant de se présenter aux concours

Arrêté du 31 décembre 2009 modifié

Pages à consulter

Descriptif des épreuves des concours

[Épreuves des concours du second degré](#)

Conditions d'inscriptions aux autres concours

[Conditions d'inscriptions aux concours du second degré](#)

Calendrier des concours

Calendrier des concours du second degré

L'AGREGATION D'ITALIEN

Rappel des épreuves de l'Agrégation externe d'Italien.

(<http://www.education.gouv.fr/cid51489/epreuves-agregation-externe-section-langues-vivantes-etrangeres-italien.html>)

Descriptif des épreuves de l'Agrégation externe section langues vivantes étrangères : italien

- ◆ [Épreuves écrites d'admissibilité](#)
- ◆ Épreuves orales d'admission

Pour toutes les épreuves, la note zéro est éliminatoire. Lorsqu'une épreuve comporte plusieurs parties, la note zéro obtenue à l'une ou l'autre des parties est éliminatoire.

Le programme du concours fait l'objet d'une publication annuelle sur le site internet du ministère chargé de l'éducation nationale.

Épreuves écrites d'admissibilité

Composition en langue italienne sur un sujet de littérature italienne ou sur un sujet relatif à la civilisation italienne dans le cadre d'un programme

- ◆ Durée : 7 heures
- ◆ Coefficient 4

Épreuve de traduction

- ◆ Durée totale de l'épreuve : 6 heures
- ◆ Coefficient 6

Cette épreuve est constituée d'un thème et d'une version.

Les textes à traduire sont distribués simultanément aux candidats au début de l'épreuve. Ceux-ci consacrent à chacune des deux traductions le temps qui leur convient, dans les limites de l'horaire imparti à l'ensemble de l'épreuve de traduction. Les candidats rendent deux copies séparées et chaque traduction est comptabilisée pour moitié dans la notation.

Composition en langue française sur un sujet de littérature italienne ou sur un sujet relatif à la civilisation italienne, dans le cadre d'un programme

- ◆ Durée : 7 heures
- ◆ Coefficient 4

La maîtrise de la langue italienne et de la langue française est prise en compte dans la

notation des épreuves d'admissibilité.

Épreuves orales d'admission

Leçon en langue italienne sur une question se rapportant au programme

- ◆ Durée de la préparation : 5 heures
- ◆ Durée de la leçon : 45 minutes
- ◆ Coefficient 6

Un dictionnaire en langue italienne, indiqué par le jury, est mis à la disposition du candidat.

Explication en langue française d'un texte italien du Moyen Age ou de la Renaissance, inscrit au programme

- ◆ Durée de la préparation : 1 heure 30
- ◆ Durée de l'épreuve : 45 minutes maximum
- ◆ Coefficient 4

L'explication est complétée par :

- ◆ la traduction de tout ou partie du texte et une interrogation de linguistique historique sur ce même texte,
- ◆ la traduction en français d'un texte latin inscrit au programme, suivie d'un bref commentaire grammatical laissé au choix du candidat et portant sur ce même texte.

Un dictionnaire en langue italienne et un dictionnaire latin-français, indiqués par le jury, sont mis à la disposition du candidat.

Explication en langue italienne d'un texte italien moderne ou contemporain, inscrit au programme

- ◆ Durée de la préparation : 1 heure 30
- ◆ Durée de l'épreuve : 45 minutes maximum
- ◆ Coefficient 4

Un dictionnaire en langue italienne, indiqué par le jury, est mis à la disposition du candidat.

Épreuve en deux parties :

- ◆ Préparation de la seconde partie de l'épreuve : 10 minutes
- ◆ Durée totale de l'épreuve : 1 heure 5
- ◆ Coefficient 5

L'épreuve se déroule en deux parties. La première partie est notée sur 15 points, la seconde sur 5 points.

Première partie : traduction improvisée (thème et version)

Durée de l'épreuve : 45 minutes maximum.

Seconde partie : interrogation en français portant sur la compétence "Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable"

- ◆ Durée de la présentation : 10 minutes
- ◆ Durée de l'entretien avec le jury : 10 minutes

Le candidat répond pendant dix minutes à une question, à partir d'un document qui lui a été remis au début de l'épreuve, question pour laquelle il a préparé les éléments de

réponse durant le temps de préparation de l'épreuve. La question et le document portent sur les thématiques regroupées autour des connaissances, des capacités et des attitudes définies dans le point 1 de l'annexe de l'arrêté du 12 mai 2010 portant définition des compétences à acquérir par les professeurs, documentalistes et conseillers principaux d'éducation pour l'exercice de leur métier.

Arrêté du 12 mai 2010

L'exposé se poursuit par un entretien avec le jury pendant dix minutes.

Note de maîtrise de la langue italienne et de la langue française

Coefficient 3

A l'issue des épreuves orales, le jury attribue une note de maîtrise de la langue italienne et de la langue française, qui s'ajoute aux notes des épreuves d'admission

DONNEES STATISTIQUES

Nombre de postes mis au concours : **15**

Rappel des sessions antérieures : 12 (2012) ; 12 (2011) ; 14 (2010, 2009 et 2008) ; 15 (2007, 2006 et 2005) ; 13 (2004) ; 16 (2003) ; 15 (2002, 2001, 2000, 1999 et 1998) ; 12 (1997) ; 14 (1996,1995).

Nombre de candidats inscrits : 295 (210 femmes, 85 hommes).

Rappel des sessions antérieures : 281 (206 femmes ; 75 hommes) en 2012 ; 254 (2011) ; 238 (2010) ; 219 (2009) ; 229 (2008) ; 246 (2007) ; 255 (2006) ; 238 (2005) ; 201 (2004) ; 241 (2003) ; 217 (2002) ; 242 (2001) ; 234 (2000) ; 227 (1999) ; 230 (1998) ; 303 (1997) ; 260 (1996) ; 220 (1995).

Nombre de candidats présents: 93 (63 femmes, 30 hommes), présents à toutes les épreuves de l'admissibilité 87.

Rappel des sessions antérieures : 83 (61 femmes ; 22 hommes) en 2012 ; 79 (2011) ; 120 (2010, 2009) ; 122 (2008) ; 128 (2007) ; 132 (2006) ; 128 (2005) ; 118 (2004) ; 142 (2003) ; 124 (2002) ; 120 (2001) ; 117 (2000) ; 114 (1999).

Nombre de candidats admissibles : 33 (32 présents : 24 femmes ; 9 hommes).

Nombre de candidats admis : **15** (11 femmes, 4 hommes).

Moyenne portant sur le total des épreuves d'admissibilité (écrit) :

Moyenne des candidats non éliminés (copie blanche ou note 0 éliminatoire) : **5,95/20** (6,36 en 2011 ; 6,58 en 2010 ; 5,58 en 2009 ; 5,66 en 2008 ; 6,20 en 2007).

Moyenne des candidats admissibles : **8,91/20** (8,58 en 2011 ; 10,06 en 2010 ; 8,61 en 2009 ; 9,00 en 2008 ; 9,33 en 2007).

Barre d'admissibilité : **6,41/20** (6,82 en 2011 ; 7,71 en 2010 ; 6,50 en 2009 ; 7,39 en 2008 ; 6,64 en 2007 ; 7,64 en 2006 ; 5,96 en 2005).

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission (oral).

Moyenne des candidats non éliminés : **8,30/20** (8,59 en 2011 ; 8,61 en 2010 ; 8,03 en 2009 ; 6,56/20 en 2008 ; 8,20 en 2007 ; 9,00 en 2006 ; 8,74 en 2005).

Moyenne des candidats admis : **10,54/20** (10,49 en 2011 ; 10,64 en 2010 ; 10,32 en 2009 ; 8,76/20 en 2008 ; 10,76 en 2007 ; 11,19 en 2006 ; 11,15 en 2005).

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

Moyenne des candidats non éliminés : **8,54/20** (8,59 en 2011 ; 7,63 en 2010 ; 7,61 en 2009 ; 7,57 en 2008 ; 8,62 en 2007 ; 9,30 en 2006 ; 8,53 en 2005).

Moyenne des candidats admis : **10,31/20** (10,49 en 2011 ; 10,09 en 2010 ; 10,69 en 2009 ; 9,13 en 2008 ; 10,73/20 en 2007 ; 11,15 en 2006 ; 10,11 en 2005).

Moyenne du 1er admis : **13,52/20** (12,90 en 2011 ; 14,14 en 2010 ; 11,95 en 2009 ; 12,30 en 2008 ; 13,53 en 2007 ; 11,83 en 2006)

Moyenne du dernier admis : **9,27/20** (8,59 en 2011 ; 8,77 en 2010 ; 9,45 en 2009 ; 7,74 en 2008 ; 9,27 en 2007 ; 9,9 en 2006)

TABLEAUX STATISTIQUES

Précision : les tableaux qui suivent donnent les résultats par académie d'inscription, non par université.

ADMISSIBILITE

Répartition par académie après barre

ACADEMIES	Inscrits	Présents	Admissibles
AIX-MARSEILLE	28	14	4
BESANCON	1	1	0
BORDEAUX	3	0	0
CAEN	1	1	1
CLERMONT-FERRAND	4	0	0
DIJON	1	0	0
GRENOBLE	19	6	1
LILLE	7	1	0
LYON	31	17	8
MONTPELLIER	15	5	0
NANCY-METZ	17	5	0
POITIERS	1	0	0
RENNES	4	2	1
STRASBOURG	7	0	0
TOULOUSE	14	1	0
NANTES	1	0	0
ORLEANS-TOURS	4	0	0
REIMS	1	1	1
AMIENS	4	2	1
ROUEN	1	0	0
LIMOGES	1	1	0
NICE	26	8	2
CORSE	7	1	1
PARIS - CRETEIL -VERSAILLES	97	27	13

ADMISSION

Répartition par académies après barre

ACADEMIES	Admissibles	Présents	Admis
AIX-MARSEILLE	4	4	2
CAEN	1	1	1
GRENOBLE	1	1	0
LYON	8	8	5
RENNES	1	1	0
REIMS	1	1	0
AMIENS	1	1	0
NICE	2	2	0
CORSE	1	1	1
PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	13	13	6

REPARTITION PAR PROFESSION APRES FIXATION DE LA BARRE D'ADMISSION

PROFESSION	INSCRITS	PRESENTS	ADMIS
ELEVE D'UNE ENS	5	5	5
ETUDIANT	15	15	5
SANS EMPLOI	1	1	0
ENSEIGNANT SUPERIEUR	2	2	1
CERTIFIE	6	6	3
ADJOINT D'ENSEIGNEMENT	1	1	0
ENS.STAGIAIRE 2E DEG. COL/LYC	1	1	0
CONTRAT ENSEIGNANT DU SUPERIEUR	2	2	1

EPREUVES ECRITES D'ADMISSIBILITE

1/ EPREUVE DE COMPOSITION EN LANGUE ITALIENNE

Durée : 7 heures

Coefficient : 4

Sujet :

« La parola-chiave per intendere il senso profondo della vicenda paradisiaca, nonché uno dei capisaldi spirituali e storico-culturali cui Dante intende richiamarsi, è il pregnante neologismo « trasumanar » (*Par.*, canto I, v.70), autentico correlativo poetico di una delle nozioni fondamentali della teologia mistica di San Bernardo, quella appunto di *deificatio*. »

Rosetta Migliorini Fissi, *Dante*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1979.

Commentate e discutete tale affermazione, riferendovi ai canti VI a XVII del *Paradiso*.

Nombre de copies corrigées : 91 copies dont 2 copies blanches

Notes obtenues par les candidats, sur 20 : 17 (1) ; 16,5 (1) ; 15,5 (1) ; 15 (1) ; 14,5 (1) ; 14 (1) ; 13,5 (3) ; 13 (1) ; 11,5 (1) ; 11 (1) ; 10,5 (1) ; 10 (3) ; 9,5 (2) ; 9 (2) ; 8,5 (2) ; 7,5 (1) ; 7 (1) ; 6,5 (2) ; 6 (3) ; 5,5 (3) ; 5 (1) ; 4 (5) ; 4,5 (2) ; ; 3,5 (2) ; 3 (3) ; 2,5 (3) ; 2 (6) ; 1,5 (8) ; 1 (8) ; 0,5 (13) ; 0,25 (6) ; copie blanche (2)

Note maximale : 17

Note minimale : 0,25

Moyenne des notes obtenues par les candidats présents : **4,75/20**

Moyenne des notes obtenues par les candidats admissibles : **9,74/20**

Présentation du sujet et proposition de corrigé :

Dans son ouvrage consacré à Dante, Rosetta Migliorini-Fissi rend compte de l'aventure exceptionnelle et de l'expérience singulière que le personnage-poète (pour reprendre la célèbre définition de Gianfranco Contini) vit dans la *Cantica* du *Paradis*. A cette fin, elle met l'accent sur le néologisme « trasumanar » par lequel Dante lui-même exprime sa condition dès le chant inaugural de la *Terza Cantica*, au vers 70. Selon elle, c'est là le fondement même de cette aventure et de cette expérience vécues par Dante dans le troisième royaume, que l'on doit rattacher à la tradition cistercienne, celle de la *deificatio* de saint Bernard. Le rapprochement avec saint Bernard est d'autant plus intéressant et

fondé que saint Bernard est précisément celui que Dante choisit comme guide ultime de son voyage.

Si dans ce verbe « *trasumanar* », nous pouvons reconnaître le concept fondamental qui offre une clé de lecture et d'interprétation du *Paradis*, il convient aussi d'en définir tant les modalités que la finalité. Le sujet invitait les candidats à illustrer le propos critique à travers les chants VI à XVII du *Paradis*. Il est certain que l'on s'attendait à ce que chaque candidat ait à cœur de replacer ces douze chants dans l'économie générale de la *Cantica* et de toute l'œuvre, à laquelle ils appartiennent et en dehors de laquelle ils ne peuvent être compris.

La réflexion pouvait ainsi être organisée autour de trois axes d'étude. Dans un premier temps, l'on pouvait s'attacher à démontrer, comme le dit Rosetta Migliorini-Fissi, qu'il s'agit bien d'une notion essentielle, inspirée d'une tradition mystique, véritable fil directeur autour duquel est construite toute la *Terza Cantica*. Il était loisible d'en rechercher les applications dans les douze chants au programme, tant dans les modalités narratives que spirituelles. Dans un second temps, l'on pouvait démontrer qu'il existe pourtant une autre dimension bien présente dans le *Paradis*, et dont nos douze chants offrent une illustration convaincante : celle de l'histoire terrestre et de la réalité temporelle, qui ne se dissolvent nullement dans l'ordre spirituel ni ne sont mis à distance au profit des mystères chrétiens et de la mystique. La réflexion pouvait, dans un troisième et dernier temps, s'attacher à définir l'originalité de la démarche de Dante auteur. On aurait pu montrer que, loin d'être une expérience strictement et exclusivement mystique, le « *trasumanar* » est l'expédient indispensable par lequel le poète va pouvoir remplir la mission qu'il s'est assignée, celle d'un témoignage et d'une action dans le monde.

I – « *Trasumanar* », définition et applications

Pour définir ce terme et la réalité qu'il suppose, pour en fonder la prégnance, il convient d'une part de le replacer dans l'itinéraire d'ensemble qui est celui de Dante tout au long de la *Divine Comédie*, dont le *Paradis* est l'aboutissement, et d'autre part, comme le fait R. Migliorini-Fissi, de le rapporter à une tradition mystique que Dante ne peut ignorer.

L'*Enfer* et le *Purgatoire* aboutissent au paradis terrestre pour Dante *agens*. Virgile reconnaît d'ailleurs que Dante a désormais achevé son parcours humain. Il s'est purifié après la traversée des deux royaumes précédents. Il s'est débarrassé des scories peccamineuses de l'homme égaré qu'il était dans le *Proemio*. Il y a donc un sens à l'itinéraire parcouru jusqu'au paradis terrestre, celui d'une régénération de la partie humaine de Dante. Jusque là on peut parler, dès lors, d'un « *umanar* » régénéré, purifié, d'un retour à la perfection originelle, celle du premier homme avant la chute, ce qu'exprime bien le passage du personnage Dante par le lieu même de l'état adamique. C'est la condition de Dante au début du chant I du *Paradis*. Or, dans ce même chant I, au moment où le poète fixe les yeux de Béatrice, commence pour lui une expérience nouvelle, celle du « *trasumanar* », qui n'est pas une défaillance de la Raison. Dante sort des limites qui lui sont imposées par son humanité. Rappelons utilement qu'il reste un être humain ; l'âme n'est pas séparée du corps, puisqu'il n'est pas mort. Mais il va maintenant dépasser les

obstacles propres à sa condition humaine ; ce qui est exprimé, de façon figurative, par le fait qu'il va quitter la terre pour l'espace et le cosmos lui-même, dont il dépassera *in fine* les limites. Il va ainsi pouvoir entamer un processus qui va le conduire, comme l'affirme ailleurs dans son analyse R. Migliorini-Fissi, « ad una piena deificazione coronata dalla visione beatifica ».

L'expérience du « trasumanar » est donc bien à rapprocher de la *deificatio*, doctrine mystique de saint Bernard, mais aussi d'une autre aventure mystique, celle du *raptus* de saint Paul. Pas plus que l'expérience du « trasumanar », la *deificatio* ne doit pas être entendue comme une régénération de l'humanité ; elle suppose au contraire le préalable de cette régénération. En d'autres termes, elle n'est rendue possible que parce que cette régénération a eu lieu. Tout comme saint Bernard à travers la *deificatio*, Dante va vivre lui aussi à travers le « trasumanar » l'expérience d'une ascension progressive, d'une progression par étapes, qui va le conduire jusqu'à la *visio Dei*. C'est donc à dessein que Dante choisit saint Bernard pour guide ultime de son parcours, puisqu'il est celui qui va l'introduire dans l'Empyrée, où siège Dieu et où va se réaliser justement la vision. Cette dernière sera la réalisation imparfaite d'une unité de Dante, âme et corps, à Dieu (voir chant XXXIII, vers 133 à 136). Mais comment une créature humaine peut-elle être admise à la vision de Dieu ? Saint Bernard lui-même répond à cette interrogation, en précisant qu'il ne s'agit pas d'une identité de nature, l'homme n'est pas un dieu, mais il parvient à un état de similitude (*similitudo dei*), acquise progressivement et telle que définie dans la genèse. Le « trasumanar » est donc le préalable ou mieux la condition par laquelle il faut passer pour atteindre cette similitude et rendre ainsi possible la vision de Dieu ; c'est le processus qui conduit à cette vision. C'est un itinéraire jusqu'à l'Empyrée, au cours duquel Dante est *in fieri*, c'est-à-dire « en devenir ». La ressemblance ne s'instaure que progressivement. On pourrait s'autoriser à dire enfin qu'il s'agit d'un état proche de l'extase, terme que Dante, pas plus que saint Bernard, n'emploie, mais dont l'étymologie est pourtant éclairante : extase (du grec *ex-stasis*, « transport hors de sa base) signifie « être en dehors de soi-même », c'est-à-dire hors des limites imposées par son humanité.

Il nous faut nous intéresser alors aux modalités de l'expression de ce « trasumanar ». Elles sont d'ordre à la fois narratif et spirituel. Dante échappe maintenant à la pesanteur, il échappe aux lois de la gravitation, ce qui est la principale modalité narrative de la *Terza Cantica*. Rappelons qu'au début du chant I, il est encore dans l'univers matériel terrestre, puis il va parcourir l'univers créé des corps célestes, pour accéder enfin à l'Empyrée qui est d'ordre strictement spirituel car siège de Dieu et des âmes des bienheureux. Dante est également hors du temps, hors de toute mesure temporelle. Le passage d'un ciel à un autre se fait à travers le regard de Béatrice, sans que le poète en ait vraiment la pleine conscience. Les chants VI à XVII nous en offre trois exemples (chant VIII, chant X, chant XIV). La progression se fait d'ailleurs sans moteur. Dante ne parle plus de ses pieds, de ses membres, de sa fatigue, contrairement à ce qui advenait dans l'*Enfer* et le *Purgatoire*. Au *Paradis*, il n'y a plus d'efforts accomplis. En fait il n'y a pas d'explications à ses déplacements. C'est par la seule vertu et intensité du regard de Béatrice qu'il s'élève d'un ciel à un autre. Tout au long de son itinéraire paradisiaque, Dante est amené aussi à contempler des spectacles de lumières, de chants et de danses, qui dépassent les sens humains. Les exemples sont nombreux des chants VI à XVII (dans les premiers vers du chant VII, au chant X, au chant XIV). Enfin, au nombre des modalités narratives, il est bienvenu également de souligner le

caractère ineffable de cette expérience, sur lequel Dante se plait à insister à différentes reprises, à commencer par la déclaration préalable d'impuissance au vers 71 du chant I. Vecteurs ou témoins de cette ineffabilité, les néologismes, dont le verbe « *trasumanar* » lui-même, aident alors le poète dans son effort de restitution. Ils participent bien de ce « *correlativo poetico* » dont parle R. Migliorini-Fissi.

Nous avons dit plus haut que Dante échappe à la pesanteur. Or, celle-ci doit s'entendre également dans une acception spirituelle. En effet, s'il est libéré des lois physiques, c'est aussi parce qu'il s'est purifié, c'est-à-dire libéré du péché et, plus encore, libéré de tous les attachements déréglés qui empêchent la créature humaine de s'élever au-dessus des instincts. Dante peut ainsi reconquérir désormais sa liberté d'homme, et c'est ce qui va lui permettre d'être introduit dans la connaissance de Dieu. Rappelons, en effet, que Dieu a créé l'homme à son image pour qu'il soit associé à sa béatitude, et il l'a pour cela doté du libre arbitre, fondement même de la ressemblance entre la créature et son Créateur. C'est ce que Piccarda définit au chant V comme étant le « *maggior don* » : « *lo maggior don che Dio per sua larghezza / fesse creando [...] / fu de la volontà la libertate* » (vers 19 à 22). La condition de la pleine ressemblance entre l'homme et son Créateur est précisément l'adéquation ou stricte correspondance entre la volonté humaine et la volonté divine. C'est à ce seul prix que peut se réaliser la *deificatio*, comme l'a très bien exprimé Etienne Gilson : « [deificarsi è l'] accordo perfetto tra la volontà della sostanza umana e quella della sostanza divina ». C'est pourquoi tout au long de son parcours au *Paradis*, Dante reçoit de la part des bienheureux des enseignements. Ce sont autant de révélations qui dépassent son intelligence humaine, à commencer justement par le discours de Piccarda au chant V, puis en de nombreux endroits encore entre les chants VI à XVII, pour culminer dans l'examen scolastique sur Foi, Espérance et Charité au chant XXIV. Ces vérités théologiques justifient d'ailleurs l'expression et la solution des nombreux doutes exprimés par le poète (exemples aux chants VII, XI et XIV). Dante réalise donc une entrée progressive dans la connaissance de Dieu, qui sera couronnée par la *visio dei* ou union mystique à son Créateur, étape ultime et attendue de la *deificatio*.

II – En opposition au « *trasumanar* », la dimension humaine et terrestre du *Paradis*

Toutefois le *Paradis* n'est pas qu'un spectacle mystique de béatitudes, dont la trame est filée de seules vérités théologiques ou de seules réalités mystiques. La *Terza Cantica* est aussi puissamment ancrée dans l'Histoire terrestre et dans le temps des hommes. Il y a donc une dimension humaine et terrestre toujours très présente, que le poète a à cœur de développer. Cette dimension est celle de l'engagement politique de Dante, qui n'est pas moindre au *Paradis* en comparaison des deux *Cantiche* précédentes.

Il était aisé d'illustrer cette autre dimension en se référant aux chants VI à XVII, tant les exemples sont nombreux. Événements et personnages, évoqués ou présents, foisonnent. Ces derniers, c'est-à-dire les personnages présents, interviennent réinvestis de la fougue de leurs passions humaines. Cela donne lieu à des invectives dont l'écho résonne tout au long du *Paradis*, jusqu'au Chant XXVII encore, dans l'Empyrée lui-même, avec la même véhémence que dans l'*Enfer* ou le *Purgatoire*. Il y a donc bien un lien de continuité fort entre les trois *Cantiche*, dont le VIème chant chaque fois, dans sa dimension hautement

politique et polémique, est l'un des plus éloquents et sûrs témoins. Rappelons que si le chant VI de l'*Enfer* est consacré à Florence et le chant VI du *Purgatoire* à l'Italie, le chant VI du *Paradis*, quant à lui, a pour thème l'Empire. A travers cette structure en emboîtement, selon un *crescendo* très étudié, il y a bien la marque du dessein politique de Dante, fortement ancré dans la réalité de son époque.

Il était possible, par exemple, d'organiser la démonstration autour de deux aspects : celui des célébrations et celui des condamnations. Au titre des premières, il faut citer en premier lieu la défense de l'Empire, organisée comme un véritable plaidoyer tout au long du chant consacré à Justinien, dans le cadre d'une grande fresque historique. Il y a aussi les passages consacrés aux hommes de foi, tels saint François ou saint Dominique, dont la dimension humaine, dans les deux cas, reste très forte ; ou encore les hommes vertueux, tels Charles Martel, Cunizza da Romano, Raab et bien sûr le trisaïeul Cacciaguida, qui tous trouvent dans leur présence au *Paradis*, la juste récompense des actions qu'ils ont menées sur terre et sur lesquelles Dante ne manque pas d'insister. Au titre des condamnations, toujours à la lecture de nos douze chants, on trouve la diatribe contre les deux factions rivales, les Guelfes et les Gibelins, coupables les uns comme les autres de trahir la mission universelle et providentielle de l'Empire. L'Eglise et son pasteur, une fois de plus et avec la même force que dans les deux *Cantiche* précédentes, sont condamnés car oublieux de leur mission première. Les ordres religieux, franciscains et dominicains, sont accusés eux aussi de la même faute, celle d'une désobéissance à la règle de leur fondateur. Enfin, Florence est l'objet dans les trois chants consacrés à Cacciaguida, des reproches les plus amers, exprimés avec la douleur et la virulence de l'exilé.

Tous ces exemples font du *Paradis* en général, et de nos douze chants en particulier, une scène immense où se jouent aussi les drames des passions humaines. « La vicenda paradisiaca » ne se résout donc pas dans la seule dimension du « trasumanar ». Et l'on peut alors affirmer avec Erich Auerbach que Dante est bien « le poète du monde terrestre ».

III – L'expérience du « trasumanar » au service de la mission de Dante

L'originalité de Dante réside dans l'utilisation qu'il fait de cette notion du « trasumanar », inspirée du plus pur mysticisme, mais que l'auteur de la *Divine Comédie* exploite à ses propres fins. Quand le poète annonce la singularité de cette expérience au vers 70 du chant inaugural, il en fonde le caractère essentiel, mais c'est bien plus à une phénoménologie que le concept va se référer. Le « trasumanar » peut être analysé ainsi comme un expédient qui va permettre à Dante de mener à son terme la mission qu'il s'est assigné et qui est définie dès le *Proemio*.

Tout le parcours que Dante accomplit répond en effet à une mission, qui lui est rappelée d'ailleurs par Cacciaguida une première fois, de façon lapidaire, au vers 96 du chant XV, lorsqu'en s'adressant au poète son trisaïeul évoque dans une approche prospective : « l'opere tue ». Mais c'est surtout au chant XVII que la mission trouve son sens et sa définition. Evoquant justement dans une vue synthétique son voyage dans les trois royaumes, Dante fait part de ses doutes à Cacciaguida quant au bien-fondé de son témoignage (vers 112 à 117). La réponse de son trisaïeul est sans appel : « [...] rimossa

ogne menzogna,/ tutta tua vision fa manifesta ;/ e lascia pur grattar dov'è la rognà./ Ché se la voce tua sarà molesta/ nel primo gusto, vital nodrimento/ lascerà poi, quando sarà digesta. » (vers 127-132). Ces mots résonnent comme une véritable investiture, celle que Dante auteur a demandé à son aïeul de lui donner.

La valeur d'*exemplum* du poète est fondée, en fait, dès les vers 1 et 2 du *Proemio*, qui sont aussi ceux de toute l'oeuvre : « Nel mezzo del camin di nostra vita/ mi ritrovai in una selva oscura » ; cette exemplarité est clairement exprimée à travers le jeu d'écho mis en place entre le possessif pluriel (« nostra ») et le pronom singulier (« mi »), où Dante se présente déjà comme la partie du tout. Or, parvenu au paradis, il lui faut maintenant aller jusqu'au terme de son voyage et atteindre une pleine *deificatio*, et cela pour être en mesure de témoigner et d'agir dans le monde. L'action qu'il doit mener doit aboutir à une réconciliation entre la Cité de Dieu et la Cité des hommes.

L'expérience vécue du « trasumanar » n'a donc pas chez Dante une finalité mystique, mais elle reste bien inscrite dans le temps et dans l'Histoire. En d'autres termes, Dante ne se laisse pas enfermer dans une seule expérience spirituelle. Il y a un retour permanent sur terre. L'humain, le terrestre ne sont jamais dissous. La figure de saint François en offre une preuve irréfutable : le poète ne s'attache pas à l'humble mysticisme du saint d'Assise, mais célèbre avant tout l'homme d'action et d'engagement. L'épître XIII à Cangrande Della Scala peut être utilement citée, car elle présente en ces termes la *Divine Comédie* comme une œuvre écrite : « non ad speculandum sed ad operandum ». Il apparaît bien, dès lors, que Dante revendique pour son œuvre, non pas un statut de philosophie mystique ou métaphysique, mais bien celui d'une philosophie pratique tournée vers l'action des hommes au sein de l'histoire humaine, à finalité morale et politique.

Conclusion :

On pouvait rappeler, en conclusion, que tout au long du *Paradis*, Dante trace un itinéraire dont l'expérience du « trasumanar » est la principale modalité. Cet itinéraire est celui d'un perfectionnement, dont les chants VI à XVII constituent une étape. C'est au terme de ce perfectionnement qu'il va atteindre la perfection, celle-là même qui lui permettra d'être introduit dans la connaissance de Dieu. Au chant XXXI, alors qu'il s'apprête à rencontrer saint Bernard, Dante lui-même ne présente-t-il pas l'expérience qu'il a vécue en ces termes : « Io, che al divino da l'umano,/ a l'eterno dal tempo era venuto » (vers 37-38).

On pouvait réfléchir également à la construction de la *Divine Comédie*, qui semble obéir à un double mouvement, à la fois ascensionnel, dans lequel l'expérience du « trasumanar » trouve toute sa place, mais aussi circulaire : Dante part de son cas personnel, il se soumet à la reconquête d'une purification, puis il connaît la phase progressive d'une *deificatio*, qui le prépare à l'aboutissement qui se produira au chant XXXIII, celui de la vision de Dieu ; mais il y a dans le même temps, un retour permanent et toujours justifié aux réalités terrestres, car l'expérience qu'il vit a une finalité dans le monde.

Il était intéressant de souligner, enfin, que ce perfectionnement, jusqu'à la perfection

finale, ne sous-entend aucunement une dimension prométhéenne. Si la mission que Dante s'est assignée relève d'une certaine grandeur et ambition, la démarche du poète, elle, reste empreinte d'une grande humilité, à l'exact opposé de ce que fut l'orgueil luciférien. Il y a là une double postulation, dont le chant VI semble donner le meilleur exemple, qui parvient à réunir la figure magistrale de Justinien et celle de l'humble Romieu de Villeneuve.

Observations sur les copies :

Avant toute chose signalons qu'une erreur de typographie bien malencontreuse s'était glissée dans la date d'édition de l'œuvre d'où était extraite la citation. Il fallait lire 1979, et non 1917. Quelques rares copies ont choisi de s'attarder quelque peu sur la référence à cette date de 1917, mais naturellement il n'en a été tenu aucun compte ; elles n'ont donc pas été sanctionnées sur ce point.

Dans cette épreuve, le jury s'attache toujours à relever la cohérence de la démarche retenue et de l'argumentation proposée, la présence et la pertinence des citations. La dissertation est un exercice qui répond à des exigences qui lui sont propres, formellement posées, qui ont pour principe premier le respect rigoureux des termes du sujet ; ceux-ci doivent être soigneusement analysés et définis, afin d'être illustrés et discutés ; la réflexion doit être menée avec conviction, sans détours ; le cheminement et l'organisation de la pensée doivent être clairs et aisément identifiables. Rappelons aussi qu'une dissertation est avant tout une démonstration, qui ne doit jamais oublier le sujet ; ce n'est pas un discours tissé de généralités, qui pourrait convenir à n'importe quel autre sujet. Un écueil encore trop souvent rencontré, hélas. Le sujet devient, dans certaines copies, un prétexte qui autorise tous les débordements, en relation avec l'œuvre et l'auteur. Et Dieu sait si la matière dantesque, par sa richesse et sa variété, peut s'y prêter ! Il faut savoir que les correcteurs sanctionnent toujours avec la plus ferme sévérité les propos digressifs.

La moyenne arithmétique de l'épreuve ne rend compte que partiellement de la réalité des prestations. En effet, près d'un quart des candidats (notés entre 0 et 0,5) n'a pas traité le sujet, se contentant de quelques remarques contenues en une demi-page. Parmi ceux qui l'ont abordé véritablement et se sont attachés à proposer une réflexion, l'on distinguera trois groupes : un petit nombre a su mener une analyse convaincante et l'illustrer avec justesse ; quelques uns ont fait preuve de bonnes intuitions et ont compris les aspects essentiels, malgré la présence de quelques maladroites plus ou moins marquées dans le fond et/ou la forme ; enfin, une dernière série de copies a été sanctionnée pour des défauts structurels importants, souvent liés à une mauvaise appréciation des termes de la citation ou à la difficulté de trouver un axe de discussion.

A cet égard, la définition de la notion du « trasumanar », au cœur même du sujet, n'a pas toujours été heureuse ; entendons par là qu'elle a été approximative ou source de confusion. Comme nous le rappelions plus haut dans la proposition de corrigé, il s'agit

pourtant d'une notion clé, sans laquelle une lecture du *Paradis* ne peut être envisagée. Nous attirions déjà l'attention des candidats, dans le rapport de la session précédente, sur le danger qu'il y a à n'aborder l'œuvre que dans une stricte approche rhapsodique. Nombreux sont ceux qui n'ont pas perçu ou suffisamment insisté sur la notion de processus ou perfectionnement. Le « trasumanar » n'est pas la *visio Dei* ; il la prépare. On a regretté également, dans nombre de copies, l'absence de citations, ce qui contribuait à rendre les développements théoriques, parfois arides ; ailleurs au contraire, c'est l'excès inverse qu'il a fallu déplorer. Comme en toute chose, il faut savoir raison et mesure garder. Au titre des défauts fréquemment constatés, rappelons aussi que les parties descriptives sont à proscrire. Quelques candidats se sont attachés à présenter le *Paradis* dans son architecture d'ensemble ; cela pouvait avoir une pertinence à condition qu'un rapport étroit soit établi avec le sujet. Le jury ne pouvait se satisfaire d'un déballage de connaissances, sans autre finalité.

Langue et expression doivent être soignées. Les écueils constatés, cette année encore, sont de deux ordres. Maladresses grammaticales, pauvreté lexicale chez les uns, allant parfois même jusqu'à un registre de langue inadapté, sont autant de défauts qui sont inacceptables à ce niveau d'études et d'exigences. L'autre écueil est celui d'une syntaxe à l'ampleur déconcertante, où chaque phrase à elle seule représente un paragraphe long d'au moins 10 lignes ; une telle lourdeur finit par altérer la clarté du propos et porter préjudice à la réflexion menée. Sans faire l'apologie de la phrase grammaticale, réduite à la trilogie « sujet, verbe, complément », nous conseillons aux futurs candidats d'être très vigilants sur ce point. Soumis à la contrainte d'une lecture laborieuse, le jury n'est guère enclin à être conciliant.

Les meilleures copies ont su définir avec précision la notion du « trasumanar », en la ramenant à l'idée de parcours et de progression. Les modalités narratives notamment ont été bien perçues, traitées et illustrées. La discussion, souvent engagée autour de la dimension politique et humaine, a été intelligemment menée. Les auteurs de ces copies ont su apporter également l'attention voulue aux transitions, véritables chevilles de la réflexion. Des passages extraits des douze chants au programme ont été cités avec pertinence et commentés avec soin, témoignant ainsi d'une bonne connaissance des textes. L'on a relevé également des références à d'autres chants du *Paradis* et aux deux autres *Cantiche*, toujours bienvenues car légitimées dans la démonstration. De même, il a été fait une bonne exploitation de références théologiques précises, qui ne pouvaient échapper à un travail de préparation scrupuleux et bien conduit sur cette question du programme.

2/ EPREUVE DE TRADUCTION**EPREUVE DE TRADUCTION**

Durée: 6 heures

Coefficient: 6

Notes attribuées en version (sur 10):

Copie blanche (1) ; 0,25 (14) ; 0,5 (1) ; 0,52 (1) ; 0,62 (1) ; 0,91 (1) ; 1 (1) ; 1,02 (1) ; 1,12 (1) ; 1,34 (1) ; 1,66 (1) ; 1,75 (1) ; 1,76 (1) ; 1,9 (1) ; 2,06 (1) ; 2,21 (1) ; 2,25 (1) ; 2,27 (1) ; 2,41 (1) ; 2,46 (1) ; 2,54 (1) ; 2,71 (1) ; 3,01 (1) ; 3,16 (1) ; 3,24 (1) ; 3,28 (1) ; 3,4 (1) ; 3,45 (2) ; 3,5 (1) ; 3,53 (1) ; 3,55 (1) ; 3,61 (1) ; 3,64 (2) ; 3,65 (1) ; 3,73 (1) ; 3,75 (1) ; 3,96 (1) ; 4,03 (1) ; 4,04 (1) ; 4,06 (1) ; 4,09 (1) ; 4,18 (1) ; 4,21 (1) ; 4,29 (1) ; 4,36 (1) ; 4,4 (1) ; 4,41 (1) ; 4,45 (1) ; 4,48 (1) ; 4,49 (1) ; 4,5 (1) ; 4,56 (1) ; 4,6 (1) ; 4,61 (1) ; 4,65 (1) ; 4,69 (1) ; 4,75 (2) ; 4,76 (1) ; 4,83 (1) ; 4,85 (1) ; 4,95 (1) ; 5 (1) ; 5,04 (2) ; 5,07 (1) ; 5,11 (1) ; 5,23 (1) ; 5,56 (1) ; 5,63 (1) ; 5,66 (1) ; 5,67 (1) ; 5,94 (1) ; 6,02 (1) ; 6,48 (1) ; 6,65 (1) ; 6,73 (1).

Moyenne générale de l'épreuve : **3,22/10****Notes attribuées en thème (sur 10):**

Copie blanche (1) ; 0,25 (2) ; 0,5 (1) ; 1 (2) ; 1,03 (1) ; 1,66 (1) ; 1,78 (1) ; 1,86 (1) ; 2,07 (2) ; 2,3 (1) ; 2,38 (1) ; 2,41 (1) ; 2,51 (1) ; 2,57 (2) ; 2,99 (1) ; 3,01 (1) ; 3,06 (1) ; 3,14 (1) ; 3,15 (1) ; 3,29 (1) ; 3,33 (2) ; 3,38 (1) ; 3,42 (1) ; 3,6 (1) ; 3,66 (1) ; 3,67 (1) ; 3,73 (1) ; 3,77 (1) ; 3,83 (1) ; 3,91 (1) ; 3,92 (1) ; 3,96 (1) ; 4 (1) ; 4,26 (1) ; 4,3 (1) ; 4,32 (1) ; 4,33 (1) ; 4,36 (2) ; 4,48 (2) ; 4,56 (1) ; 4,65 (1) ; 4,76 (1) ; 4,78 (1) ; 4,8 (1) ; 4,81 (1) ; 4,91 (1) ; 5,35 (1) ; 5,5 (1) ; 5,53 (1) ; 5,58 (1) ; 5,59 (2) ; 5,67 (1) ; 5,76 (1) ; 5,77 (1) ; 5,81 (1) ; 5,85 (1) ; 5,86 (1) ; 5,88 (1) ; 5,95 (1) ; 6,05 (1) ; 6,1 (1) ; 6,15 (1) ; 6,16 (1) ; 6,19 (1) ; 6,22 (1) ; 6,27 (1) ; 6,31 (1) ; 6,33 (1) ; 6,38 (1) ; 6,55 (1) ; 6,71 (1) ; 6,91 (1) ; 6,97 (1) ; 7,01 (1) ; 7,07 (2) ; 7,15 (1) ; 7,18 (1) ; 7,21 (1) ; 7,3 (2) ; 7,46 (1) ; 7,51 (1) ; 7,7 (1).

Moyenne générale de l'épreuve : **4,56/10****Total des notes de traduction (sur 20):**

Copie blanche (2) ; 0,5 (2) ; 1,25 (1) ; 1,28 (1) ; 2,63 (1) ; 2,82 (1) ; 3,32 (1) ; 3,92 (1) ; 3,95 (2) ; 4,18 (1) ; 4,21 (1) ; 4,25 (1) ; 4,29 (1) ; 4,53 (1) ; 4,91 (1) ; 5,02 (1) ; 5,05 (1) ; 5,81 (1) ; 5,83 (1) ; 5,88 (1) ; 5,91 (1) ; 5,94 (1) ; 5,97 (1) ; 6,4 (1) ; 6,47 (1) ; 6,52 (1) ; 6,55 (1) ; 6,63 (1) ; 6,78 (1) ; 7,12 (1) ; 7,21 (1) ; 7,22 (1) ; 7,26 (1) ; 7,27 (1) ; 7,29 (1) ; 7,31 (1) ; 7,34 (1) ; 7,37 (1) ; 7,46 (1) ; 7,51 (1) ; 7,64 (1) ; 7,97 (1) ; 8,05 (1) ; 8,06 (1) ; 8,14 (1) ; 8,18 (1) ; 8,21 (1) ; 8,22 (1) ; 8,27 (1) ; 8,29 (1) ; 8,36 (1) ; 8,39 (1) ; 8,5 (1) ; 8,56 (1) ; 8,69 (1) ; 8,74 (1) ; 8,96 (1) ; 9,03 (1) ; 9,06 (1) ; 9,14 (1) ; 9,23 (1) ; 9,6 (1) ; 9,73 (2) ; 9,76 (1) ; 9,78 (1) ; 9,84 (1) ; 9,88 (1) ; 9,95 (1) ; 10,19 (1) ; 10,22 (1) ; 10,27 (1) ; 10,34 (1) ; 10,37 (1) ; 10,56 (1) ; 10,64 (1) ; 10,67 (1) ; 10,72 (1) ; 10,75 (1) ; 10,79 (1) ; 11,04 (1) ; 11,35 (1) ; 11,44 (1) ; 11,87 (1) ; 11,95 (1) ; 12,02 (1) ; 12,13 (1) ; 12,21 (1) ; 13,45 (1) ; 13,8 (1)

Moyenne générale de l'épreuve: 7,78/20 (6,44 en 2012)**Note maximale: 13,8/20; note minimale: 0,5/20**

VERSION

La serenata

Così, anche il viso di Maria aveva mutato natura.

Ma aveva un vero e proprio temperamento d'artista.

Ragione per cui, dopo la scomparsa di quel ragazzo, che vivo guizzava nel freddo canale, o nel bluastrò Ticino, o si arrampicava ai tralicci della grande conduttura elettrica dicendo che la vicinanza della corrente alternata fa diventar forti, quando fu certa che non lo avrebbe veduto più mai, rimase cinque anni senz'aprire il piano, senza frequentare una sala di concerto: né tollerò, nella sua mozartiana casa, che mai si toccasse un violino. Pennelli, tavolozze, colori, cavalletto furon dimenticati ne' solai.

Una volta, dopo sei anni, a Milano, accadutole di rincasar tardi, in una splendente sera di giugno, allorché le luci del crepuscolo, che in Italia sono talora meravigliose ed inimitabili, facevano diventar più rosa le colonne di granito di Baveno, fra ombre violette e globi d'oro; con rondini e tutto; e le torri, già nere da levante, erano rosse contro gli ultimi desolati bagliori; ragazze magnifiche succhiavano già la cassata alla siciliana nei più pretensiosi caffè, magari in compagnia di qualche siciliano autentico, (dicono che per le ragazze non sono poi così grami) – Maria pensò che Emilio mai non l'avrebbe accompagnata a prendere nessuna cassata [...]. E quella sera proprio, Lampugnani, Rovida e Carletto avevano pensato a una visita in casa Ripamonti: ma il papà dopo un po' s'era congedato: aveva altri visitatori, per un precedente convegno: e la mamma, anche, s'era voluta ritirare.

I tre insistettero allora presso Maria, perché concedesse loro di eseguire un trio, che tanto già le piaceva.... un tempo...

« Mi farà male, troppo male.... » disse Maria.... « Voi sapete.... Gli anni sono passati.... ma.... » e osservava qualche capello già bianco sulle tempie di Rovida, il più adulto dei tre [...].

Eppure Rovida lo vedeva ancora, come ieri, allegro, gioviale, saltar le panche di sasso nelli antichi giardini, scendere nel fossato del castello per coglierle un fiore, anzi un quadrifoglio, che diceva d'avervi scorto fra mille non quadrifogli: e tornar su graffiato dal sasso e dai pruni con un trifoglio qualunque « ... ma fa lo stesso ».

Fini per cedere: e telefonarono per il trasporto degli strumenti.

Il loro grande amico concesse la sua « serenata » in re maggiore, opus 8, per violino, viola e violoncello. È nota l'esegesi più comunemente accolta di questo trio: una comitiva di musicanti fa una serenata lunare sotto le finestre d'una casa amica: le ragazze scendono nel giardino e si balla: i giovani poi se ne vanno. Una cadenza di marcia accompagna il loro notturno vanire.

Era tanto il dolore, che le cavate ardenti e meravigliose si effusero piene di vita e di sonorità nella notte.

Mi dispiace proprio di dare nel convenzionale: ma la casa dà proprio sul giardino e larghi viluppi di glicine s'erano aggrappati alla bella casa seicentesca, che con ombre fonde ne ricadevano. Il folto e superbo giardino limitato dal canale, detto Naviglio, che fluisce tacitamente traverso la città promanando un suo odore acuto di gamberi, e, quando fa caldo, è una discreta porcheria.

Carlo Emilio GADDA, *La Madonna dei filosofi* (1963).

Proposition de traduction

La sérénade

Ainsi, même le visage de Maria avait changé de nature.

Mais elle avait un véritable tempérament d'artiste.

Raison pour laquelle, après la disparition de ce garçon qui, de son vivant, frétillait dans l'eau froide du canal, ou dans le Tessin bleuâtre, ou encore grimpaux aux grands pylônes de la ligne à haute tension en disant que la proximité du courant alternatif rend fort, lorsqu'elle fut certaine qu'elle ne le verrait plus jamais, elle resta cinq ans sans ouvrir son piano, sans fréquenter une salle de concert: elle ne toléra pas non plus, dans sa maison mozartienne, que l'on touchât jamais à un violon. Pinceaux, palettes, couleurs et chevalet furent oubliés dans les combles.

Une fois, six ans après, à Milan, comme elle rentrait tard chez elle, par une resplendissante soirée de juin, quand les lumières du crépuscule, qui en Italie sont parfois merveilleuses et inimitables, rendaient plus roses les colonnes de granit de Bavène, entre ombres violettes et globes dorés; avec hirondelles, et tout le reste; quand les tours, déjà noires face au Levant, rougeoyaient face aux dernières lueurs désolées; quand des jeunes filles magnifiques savouraient une cassate à la sicilienne dans les cafés les plus prétentieux et, peut-être même, en compagnie quelques Siciliens authentiques (il paraît que pour les jeunes filles ils ne sont, après tout, pas aussi austères) – Maria songea qu'Emilio ne l'accompagnerait jamais prendre une cassate. [...] Et justement ce soir-là, Lampugnani, Rovida et Carletto avaient pensé rendre visite aux Ripamonti; mais le père au bout d'un moment avait pris congé, il avait d'autres visiteurs, un rendez-vous convenu précédemment; et la mère, elle aussi, avait voulu se retirer.

Ils insistèrent alors tous trois auprès de Maria, pour qu'elle leur permît d'exécuter un trio, qu'elle aimait déjà tant... jadis...

« Cela me fera du mal, trop de mal... » dit Maria... « vous savez... Les années ont passé... mais... » et elle remarquait quelques cheveux déjà blancs sur les tempes de Rovida, le plus adulte des trois...[...]

Et pourtant Rovida, elle le voyait encore, comme hier, joyeux, jovial, sautant par-dessus les bancs de pierre dans les jardins antiques, descendre dans les fossés du château pour lui cueillir une fleur, ou plutôt un trèfle à quatre feuilles, qu'il disait avoir aperçu parmi un millier de trèfles qui n'avaient pas quatre feuilles; et remonter ensuite, égratigné par les pierres et les ronces avec un simple trèfle « mais c'est pareil... »

Elle finit par céder: et ils téléphonèrent pour le transport des instruments.

Leur grand ami octroya sa sérénade en ré majeur opus 8 pour violon, alto et violoncelle. L'exégèse la plus communément admise de ce trio est bien connue: un petit groupe de musiciens fait une sérénade au clair de lune sous les fenêtres d'une maison amie; les jeunes filles descendent dans le jardin et l'on danse, ensuite les jeunes gens s'en vont. Une cadence de marche les accompagne tandis qu'ils s'évanouissent dans la nuit...

La douleur était telle, que des coups d'archets ardents et merveilleux se répandirent dans la nuit, sonores et pleins de vie.

Je regrette vraiment de verser dans le conventionnel, mais la maison donne précisément sur le jardin et de grands entrelacs de glycine s'étaient agrippés à la belle maison dix-septième, d'où ils retombaient en cascades d'ombres profondes. Le jardin

touffu et superbe est délimité par le canal, appelé *Naviglio*, qui coule en silence à travers la ville en y répandant son odeur soutenue d'écrevisses et, lorsqu'il fait chaud, c'est une véritable puanteur.

Carlo Emilio GADDA, *La Madonna dei filosofi* (1963).

Commentaire des correcteurs

Le texte proposé cette année en version était un passage *La Madonna dei filosofi* (1963) de Carlo Emilio Gadda.

Pour cet auteur, dont la syntaxe italienne est parfois elliptique et ambiguë et tend à l'idiolecte, le jury a parfois considéré comme acceptables plusieurs options de traduction pour les passages dont la langue de l'auteur peut elle-même être sujette à caution: néanmoins, les erreurs de syntaxe, le langage confus dénotant une incompréhension globale du texte ou un registre de langue française familier, inapproprié ou approximatif ont figuré parmi les erreurs les plus sanctionnées. Ont été valorisées les traductions qui révélaient une bonne compréhension de l'ensemble du texte aboutissant à une traduction cohérente. Les travaux manifestant une maîtrise insuffisante de la langue française ont été sévèrement sanctionnés. Le jury a déploré de trouver, y compris dans de très bonnes copies, de grossières erreurs de grammaire et de conjugaisons françaises. Les candidats devaient aussi prendre garde au registre de langue: Gadda est un auteur qui prend des libertés avec l'italien, mais cela n'est pas une raison pour être trivial, voire vulgaire (cf. traductions hasardeuses à la fin du texte).

Le jury déplore que, malgré la qualité de quelques traductions, l'évaluation de l'exercice de version à l'Agrégation d'italien doit encore se résumer, dans pratiquement la moitié des copies, à la vérification d'un niveau de langue française, et non plus à l'évaluation de la capacité du candidat de trouver des traductions fines et appropriées, ce qui est (et devrait être à l'Agrégation) le véritable exercice de version italienne. En effet, la moyenne générale de l'épreuve à 3,22/10 est particulièrement basse, avec 37 copies sur 91 dont la note est inférieure ou égale à cette moyenne, avec 14 d'entre elles à 0,25/20, note qui, dans la majeure partie des cas, équivalait à une évaluation fortement négative sur la base du calcul en « points-fautes ». Soulignons enfin que seules 15 copies sur 91 ont obtenu une note supérieure ou égale à la moyenne absolue (5/10).

Dans les remarques ci-dessous, les traductions fautives des candidats sont indiquées en italique et entre <>. Nous avons choisi d'insister sur les passages du texte ayant posé le plus de difficultés de traduction.

1/ Commentaire linéaire des principales difficultés de traduction

« La serenata »:

Le titre doit être traduit et son omission a été sanctionnée. Rappelons que toutes les fautes d'accents ont été sanctionnées en français. Principales erreurs trouvées: <*Serenade, sèrenade, serenata, sérénadé, sérènade*>.

« **Ma aveva un vero e proprio temperamento d'artista** »: attention à la ponctuation: « aussi le visage de Marie avait-il... » serait correct en général (cela n'est pas le sens ici en l'absence de lien de conséquence clairement exprimé). Mais cela ne

fonctionne pas avec une virgule: <ainsi, avait-elle> ni avec « aussi » comme dans: <le visage aussi de Marie avait-il>. Le sujet de « aveva un temperamento » est Maria (et non son visage); la traduction par <il avait> est donc fautive. Un <sacré tempérament> est en revanche d'un registre trop familier. L'orthographe de « tempérament » en français a également donné lieu à toutes les fantaisies (sanctionnées), sans compter les faux-sens ou inexactitudes (<nature, esprit, personnalité, disposition...>).

«...che vivo guizzava (...)...si arrampicava ai tralicci »: Le verbe « guizzare » a, étonnamment à un niveau Agrégation, donné lieu à des traductions fautives, à la limite du ridicule (<gisait bien vivant>, <pataugeait>, <se prélassait>, <barb_ottait>, <saillait>, <jaillissait>, <s'ébattait>, <glissait sur les eaux », <se laissait aller>, <errait>, <bravait le froid>, ou <se faufilait>) et révélant souvent une nette incompréhension du texte car, associé à une méprise sur le sens de « vivo » (par opposition au décès du jeune homme signalé au début du texte) à comprendre comme « de son vivant ». L'image était celle d'un jeune homme nageant comme un poisson, « guizzare » ayant le sens ici de « frétiller ». Par ailleurs, « bluastro » en italien ne signifie en aucun cas <bleu foncé> (au moins 3 copies) ou <bleuté> (2 copies) mais a bien le sens de « bleuâtre », adjectif péjoratif qui existe en français et que nombre de candidats semblaient éprouver de la réticence à utiliser (ou alors de façon erronée, comme substantif (<dans le bleuâtre du...>), ce qui n'est pas correct). Rappelons également que le démonstratif + adjectif est impossible en français (ex. <celles bleuâtres>). Enfin, le Ticino se traduit en français par Tessin. Par ailleurs, « si arrampicava » a bien le sens de « il grimpeait » (et non <grampait>!!) et surtout pas <rampait> ou <s'agrippait>; rappelons que la construction correcte est « grimper à » (et non <grimper sur>, qui ne serait envisageable que pour une montagne, par exemple. Or, ici, il s'agissait des poteaux d'une ligne à haute tension (et non de <grillages, piquets, tours, cheminée électrique, tuteurs, sarments, catenaires (sic), rampes, treillage, renforcements, gaines>).

«...facevano diventar più (...)...contro gli ultimi desolati bagliori »: la description faite par Gadda était ici certes complexe, mais au final un peu de logique et un effort de visualisation de la scène permettait de comprendre le tableau coloré et pictural, aux couleurs du crépuscule, proposé par l'écrivain. En effet, les tours offrant leur face cachée au Levant (à l'Est donc) et leur autre face côté Ouest (celle qui est décrite comme étant *contre* les lueurs du crépuscule), dans une vision à contre-jour créant des cercles ou globes, dorés et violets (le granit de Bavène se prêtant lui-même à cette symphonie de couleurs à la Turner, puisqu'il est constitué de ce marbrage aux deux couleurs violines et or). La traduction devait rendre ce flou artistique et suggestif, ici encore sans sur-interpréter le texte. Il fallait également veiller à l'emploi intransitif du verbe « rosir » qui est un verbe d'état (ou de changement d'état similaire à « rougir », intransitif également), de sorte que les seules traductions possibles devaient s'orienter vers des formulations avec le verbe « rendre » ou le verbe « faire » + rosir telles que «faisaient rosir plus encore», ou « rendaient plus roses». Par ailleurs, les colonnes de granit ne pouvaient en aucun cas être rendues par <marbre, en gré (sic), roche, colonnes de gravats, piliers en pierre> sans parler de traductions pour le moins étonnantes du type <entourées de violettes assombries et de bourgeons> (« fra ombra violetta e globi d'oro »). Certains candidats ont également tenté de parler de «reflets» mais <réverbères> (sic) en français n'a d'autre sens que celui de « lampione » éclairant les rues, ce qui revenait à commettre une grave impropriété.

«...in compagnia di qualche siciliano autentico, (dicono che per le ragazze non sono poi così grami) »:

Le terme qui a posé le plus de problèmes dans le passage était l'adjectif « gramo » (fare una vita grama, una persona grama) : comme aucune copie n'a proposé de traduction recevable, une gradation a été établie dans la sanction, depuis la traduction la moins fautive (par exemple, « ennuyeux », « pénibles ») à celle qui présentait le moins de cohérence avec le contexte, et jusqu'au contre-sens <ombrageux, rustres, pauvres, bruts, légers, radins, rares, incapables, méprisables, peu nombreux, fauchés, durs, pingres, pas si séduisants, dépourvus, misérables, aussi prisés, pas tellement répugnants, farouches, pas repoussants, dangereux, grossiers, si beaux, avarés, pas si charmants, radins, têtus, fades, pas si bêtes, âpres, discourtois, pas si petits, pas si pesants, lourds, maladroits, mauvais, pas si entreprenants, pas si manchots, pas très avenants>. Soulignons que, à défaut de savoir traduire, écrire sans véritablement réfléchir n'est pas une solution susceptible de rapporter des points, bien au contraire...

« Eppure Rovida lo vedeva ancora, (...) dai pruni con un trifoglio qualunque »: ce passage a donné lieu à plusieurs erreurs graves, à des contre-sens et des approximations qui ont porté préjudice à nombre de copies. Le contre-sens le plus lourd de conséquences consistait à prendre le nom propre Rovida pour le sujet du verbe « vedeva », alors que c'était bel et bien Maria qui le voyait encore comme il était hier... Ce même Rovida a été mis en scène bien souvent dans une étonnante activité sportive consistant à <sauter les bancs> ou encore à sauter <au-dessus des bancs>, <au-delà des bancs>, selon une construction impropre dans le texte du verbe sauter qu'il fallait de préférence associer à l'adverbe « par-dessus ». Il fallait également être attentif au sens du mot « douves » qui désigne, certes, les fossés d'un château, mais uniquement lorsqu'ils sont emplis d'eau. Enfin, ici, la végétation était constituée de «pruni» (de ronces): passe encore pour des traductions (nombreuses) telles que <pruniers> par ignorance totale du sens du mot, mais les correcteurs ont été plus que perplexes quant à la cohérence du choix du mot <pruneaux>, qui auraient donc provoqué des égratignures à Rovida ? On s'interroge...

« È nota l'esegesi più comunemente accolta di questo trio (...)...accompagna il loro notturno vanire »: l'allusion générale et ironique faite ici par Gadda à cette scène classique du trio de jeunes gens jouant sous les fenêtres d'une maison amie, et à la façon dont elle est généralement perçue, admise et interprétée (« l'esegesi ») dans l'imaginaire collectif, n'a été que très rarement comprise, ce qui a donné lieu à des traductions frôlant très souvent le non-sens.

« Era tanto il dolore, che le cavate ardenti (...) ...nella notte »: les «cavate ardenti» ont posé problème à nombre de candidats; certes, le terme relève de la technique musicale (la cavata faisant référence aux coups d'archers harmonieux tirés d'un instrument à cordes) mais devait-on pour autant arriver à des traductions absurdes du type: <sorties ardentes, cavités ardentes, silhouettes rougeoyantes, plaies ardentes, caves ardentes, mouvements des arcs ardents, creusées ardentes, descentes ardentes, percées ardentes, montagnes ardentes, cavités brûlantes, rues ardentes, blessures, fougues ardentes>? Un moindre mal, dénotant de la part de certains candidats un effort d'attention au contexte, a pu donner des traductions plus ou moins heureuses mais bien moins gravement fautives et

plus judicieuses telles que <notes brûlantes, solos ardents, airs de musique, gammes ardentes, mélodies, sonates, morceaux de musique>. Le terme de « cavatines » a été accepté, bien qu'il se réfère plus spécifiquement à un morceau de musique associé à un chant (ce qui n'est pas dans le texte).

« **Mi dispiace proprio (...)...è una discreta porcheria** »: Ce passage était délicat à traduire, d'une part en raison de la longue phrase sur les entrelacs de glycines retombant en ombres profondes de la façade de la maison, et d'autre part à cause de la fin du texte, où Carlo Emilio Gadda se permet une trivialité linguistique qu'il est le seul à savoir maîtriser et qu'il est difficile de rendre pour le traducteur. « I viluppi » de glycine ne pouvaient se traduire que très maladroitement par <pans>, et de façon totalement inappropriée par <enveloppes, boucles, nœuds, étincelles, grappes, développements, ronces, touffes, pousses, branchage, déploiements, pieds, parterre, massifs, lianes>. La glycine est une plante grimpante bien précise, et il ne s'agit en aucun cas de <lierre, iris, jasmin>. Le jardin pouvait éventuellement être luxuriant (mais certainement pas <luxurieux, toffu, verdoyeux>). Le jury s'est ému qu'un candidat à l'Agrégation ignore le sens de « gamberi » (écrevisses) devenue tour à tour <gambas, homar(d), fruits de mer, crevettes> et même <lilas>! Notons au passage qu'une odeur peut difficilement être <aigüe, poignante, perçante>, et on la préférera « forte », « soutenue » ou « intense ». La dernière phrase, avec l'expression « discreta porcheria », était indéniablement le passage le plus délicat, car elle pouvait faire terminer la copie et sa lecture sur une impression négative. « Discreta » étant un adjectif faux-ami en italien, et « porcherie » en français ne se référant à rien d'autre que le lieu même où se trouvent les cochons, il était impossible de traduire, sauf à produire un non-sens, par « discrète porcherie » (option pourtant choisie par au moins 18 candidats). Rarement la traduction a été heureuse ou juste, soit parce que le substantif était mal choisi, soit parce que « discreta » était mal traduit, et le plus souvent les deux à la fois (jusqu'à une déplorable <porcherie convenable>, frôlant le contre-sens): 3 copies seulement ont opté pour la sagesse et la sobriété avec « c'est assez dégoûtant », ce qui était un assez bon choix révélant (et c'était un minimum requis) une bonne compréhension du texte.

THEME

Je prends un vrai plaisir à coudre toutes ces atroces absurdités, parce qu'il me semble que je les entends parler et que je veux te laisser un modèle de leurs beaux propos, afin que tu voies si je ne les ai pas bien copiés. Eh bien, mon amie, c'est d'après ces gens-là que je serai jugé, et l'on dira: que cet homme est dangereux! Que cet homme est méchant! Quel dommage que tant d'esprit soit si indignement employé! Juste ciel! Quand serai-je donc assez bête pour qu'on veuille bien me croire honnête? Ou bien, quand cessera-t-on d'être assez sot pour me juger sur les propos de mes pires ennemis; pour croire qu'un homme à qui on accorde des combinaisons et des vues, ait fait de si grands écarts sans autre motif que celui de perdre une femme pour laquelle il s'est perdu? Je voulais faire un éclat... Mais, méchante vipère, à quoi mènerait-il cet éclat? Avais-je besoin d'emmenner une femme en pays étranger pour me faire la réputation d'avoir une femme? Ne sait-on pas que les laquais en trouvent plus qu'ils n'en veulent? Si ce n'était qu'une femme que je désirais, en manquais-je? Si ce n'eût pas été une amie respectable, adorable, dont je voulais faire le bonheur et recevoir le mien, que je voulais sauver des persécutions et des persécuteurs que je lui avais attirés, mon sort était-il si désespéré, et mon existence si méprisable, que je n'eusse rien à perdre? M'appropriais-je des trésors avec lesquels je pusse mener une vie d'épicurien dans le pays étranger? Celle que j'y ai menée était-elle bien désirable, si l'amour ne l'eût pas embellie? Prêtez des motifs vils, faux, intéressés, à ces hommes odieux qui, pour fuir une mauvaise affaire, ou l'indigence, ou l'ennui, errent dans le monde au gré de leurs caprices et des hasards, et emmènent avec eux des infortunées qui, pour prix de leur crédulité, sont lâchement abandonnées par le monstre qui les a séduites et dépouillées. Mais moi, qu'ai-je fait pour motiver vos atroces calomnies? N'ai-je pas partagé jusqu'au bout le sort de ma maîtresse? Je n'ai fait que mon devoir, sans doute, et à Dieu ne plaise que je sois assez méprisable pour désirer d'en être loué; mais du moins, en faisant son devoir, on a le droit de n'être pas injurié: il y a tant de gens qui ne le font pas! Si cependant vous voulez absolument me déchirer, dites des choses qui aient quelque vraisemblance, quelque bon sens; et ne criez pas que, pour le plaisir de faire un éclat, je me suis exposé à me voir obligé de gagner ma vie, et à me faire enfermer peut-être pour le reste de mes jours. [...] Quant à ma fierté, elle est si considérable que tu m'as vu encourager des manants à me manquer par mon excessive affabilité. Au reste, avant que de reprocher à un homme qu'il est fier, je voudrais qu'on me définît la fierté. Il est des circonstances où un homme d'honneur est incapable de n'en pas avoir.

MIRABEAU, *Lettres d'amour* (1777-1780).

Proposition de traduction

Io provo un vero piacere nel tessere tutte queste atroci assurdità, perché mi sembra di sentirli parlare e voglio lasciarti un modello delle loro belle parole affinché tu possa vedere come io le ho copiate bene.

Orbene, mia cara, sarò giudicato dall'opinione di questa gente, e si dirà: quanto è pericoloso quest'uomo! Quant'è cattivo quest'uomo! Che peccato che tanto ingegno venga impiegato in modo così indegno! Santo cielo! Ma quando mai sarò diventato così stupido da esser creduto onesto? O meglio, quando si cesserà di essere così stolti da giudicarmi dai

discorsi dei miei peggiori nemici; da credere che un uomo a cui vengono attribuiti perspicacia ed acume abbia fatto degli spropositi così grandi senza nessun altro motivo se non quello di perdere una donna per la quale egli stesso si è perso? Io volevo fare uno scandalo...

Ma, brutta vipera, a che cosa avrebbe portato tale scandalo? Avevo forse bisogno di portare una donna in un paese straniero solo per farmi la reputazione di avere una donna? Non si sa forse che i lacchè ne trovano più di quante ne vogliono? Se desideravo solo una donna, mi mancavano forse le occasioni? Se non fosse stata un'amica rispettabile, adorabile, che volevo rendere felice e da cui aspettavo altrettanta felicità, che volevo salvare dalle persecuzioni e dai persecutori che le avevo procacciato, la mia sorte era forse così disperata, avevo un'esistenza così misera, da non aver più nulla da perdere? Mi impadronivo forse di tesori con i quali avrei potuto condurre una vita da epicureo in quel paese straniero? Quella che vi ho vissuto sarebbe stata davvero così invidiabile se non fosse stata abbellita dall'amore?

Attribuite pure dei motivi vili, fasulli, venali a quegli uomini odiosi che, per sfuggire a un brutto affare o all'indigenza, o alla noia vanno errando per il mondo seguendo i loro capricci e il caso, e portano con sé quelle sfortunate, che in compenso della loro credulità, vengono abbandonate vigliaccamente dal mostro che le ha prima sedotte e poi depredate. Io invece, che cosa ho fatto per motivare le vostre atroci calunnie?

Non ho forse condiviso fino alla fine le sorti della mia amante? Avrò probabilmente fatto solo il mio dovere, e non voglia Iddio ch'io sia tanto sprevevole da sperare di esserne lodato; almeno nel fare il proprio dovere, si ha il diritto di non essere vituperati: insomma, c'è tanta gente che non lo fa! Se tuttavia mi volete assolutamente straziare, dite almeno delle cose che abbiano una qualche verosimiglianza, un qualche buon senso; e non spargete la voce che, per il solo piacere di fare uno scandalo, io mi sia esposto all'obbligo di dovermi guadagnare da vivere e a farmi rinchiudere per il resto della mia vita. [...] In quanto alla mia fierezza, essa è tanta e tale che mi hai visto incoraggiare villani a mancarmi di rispetto per la mia soverchia affabilità. Del resto, prima di rimproverare ad un uomo di esser fiero, vorrei che mi si definisse la fierezza. Ci sono circostanze in cui un uomo d'onore è incapace di non averne.

MIRABEAU, *Lettere d'amore* (1777-1780).

Quelques observations.

Le texte de thème proposé à la traduction cette année présentait une difficulté majeure qui aurait dû éveiller davantage l'attention des candidats: la langue du texte, propre au XVIIIe siècle et au genre épistolaire. Il s'agissait en effet d'une lettre qu'Honoré-Gabriel Riqueti comte de Mirabeau (1746-1791) adresse à Sophie Monnier et dans laquelle l'auteur se plaint, d'une manière souvent ironique, des calomnies dont il a été l'objet. Le plaidoyer de Mirabeau contre les calomnieux est construit dans un français du XVIIIe siècle requérant de la part des candidats une attention toute particulière aussi bien pour la compréhension que pour la restitution en italien. Le jury attendait que les candidats sachent traduire le texte original dans une langue italienne qui garde un certain « goût dix-huitième siècle » tout en rendant le sens compréhensible pour le lecteur contemporain. Pour atteindre

cet objectif de traduction, une très bonne maîtrise des subtilités du français et de l'italien était indispensable. Naturellement, une telle compétence ne s'acquiert que grâce à un entraînement constant pendant toute l'année, appuyé par un niveau déjà très solide dans les deux langues.

Peu de candidats ont pu parvenir à cet objectif de traduction. Le jury a néanmoins récompensé les candidats qui, malgré une forme parfois imparfaite, ont fait des efforts pour rendre le sens des passages les plus difficiles de la lettre de Mirabeau. Avec une quarantaine de candidats au-dessus de la moyenne absolue et une moyenne générale de l'épreuve dépassant légèrement 4,5/10, l'épreuve de thème a plutôt été mieux réussie que celle de version, mais force est de constater que, cette année encore, de nombreux candidats qui se sont présentés à l'Agrégation d'italien ne possédaient pas suffisamment, ou pas du tout, cette double compétence italien-français qui leur aurait permis de mieux réussir cette épreuve de traduction.

Commentaire linéaire des principales difficultés rencontrées par les candidats

De même que pour la version, les traductions fautives des candidats sont indiquées en italique et entre < >.

« Je prends un vrai plaisir à coudre toutes ces atroces absurdités, parce qu'il me semble que je les entends parler » : la traduction de ce passage a produit de nombreuses erreurs notamment pour la traduction de « je prends un vrai plaisir » qui en italien doit être traduit par « provare piacere a/nel ». Plusieurs candidats ont traduit mot à mot, produisant ainsi le gallicisme <prendo un vero piacere>. D'autres se sont éloignés mais avec le même résultat et même un résultat pire dans un registre familier, des formes fautives, et dans tous les cas en trahissant à l'extrême l'esprit du texte : <ricavo un vero piacere>, <mi faccio un vero piacere>, <mi dà un vero piacere>, <godo davvero>, <godo raccogliendo>, <me la godo un mondo>, <mi procura un vero piacere il cucire>...

Le verbe « coudre » utilisé dans le texte avec le sens figuré d'*assembler* ne pouvait en aucun cas être traduit par « cucire », trop concret en italien – ce que de nombreux candidats ont choisi de faire – mais plutôt avec le verbe « tessere » ou bien « riunire ». À cela s'est ajouté le choix de la préposition « a » ou de l'article contracté « nel ». Dans le passage en question, il fallait choisir « nel ». Plusieurs candidats ont gardé la préposition « a » comme dans le texte source avec un résultat très maladroit en italien.

D'autre part, il était évident que « je les entends parler » ne pouvait se référer aux « absurdités » mais aux gens que Mirabeau accuse de calomnies absurdes. Traduire par <mi sembra di sentirle parlare> revenait donc à commettre un contre-sens.

« afin que tu voies si je ne les ai pas bien copiés » : Ce passage a été à l'origine d'un mauvais choix de modes verbaux de la part d'un certain nombre de candidats qui ont choisi de traduire avec un double subjonctif : <Affinché tu veda se io (non) li abbia ben copiati>. En réalité, il fallait garder le passé composé de l'indicatif « se non le ho copiate bene », « come io le ho copiate bene » car il ne s'agit pas de l'expression d'un doute sur le fait que la copie soit fidèle ou non, et pour laquelle le narrateur demanderait l'avis de sa destinataire, mais plutôt de l'affirmation d'une conviction dont le sens est : pour que tu voies *comme* je les ai bien copiés. Le jury invite les candidats à ne pas abuser de l'emploi du subjonctif si la logique ne le permet pas, d'autant qu'ici il y a bien plus affirmation que mise en doute de cette fidélité aux modèles que le narrateur prétend décrire.

« **c'est d'après ces gens-là que je serai jugé, et l'on dira** » : Les candidats ont rencontré une véritable difficulté pour la traduction de ce passage dont la structure est propre à la langue française. Il fallait changer cette structure, ce que certains candidats ont essayé de faire avec des résultats d'une grande lourdeur, parfois proches du faux-sens, comme par exemple: <*sulla base di quelle persone che sarò giudicato*>, <*in relazione a quella gente che ...*>, <*sarò stato giudicato per mezzo di questa gente*>. En réalité, il valait mieux éviter la traduction <*è ... che*> qui alourdit la phrase en italien, et trouver une bonne traduction pour « d'après ». Nous proposons: <*sarò giudicato dall'opinione di questa gente*>, qui, bien entendu, n'est pas la seule possibilité de traduction (il fallait éviter « *giudicato sull'opinione* » parce qu'en italien *giudicare su* indique ce sur quoi porte le jugement proféré, et non pas la source, ou l'élément sur lequel se fonde le jugement). Enfin, le texte testait ici l'aptitude du candidat à user avec nuance, en l'adaptant au contexte, de la règle selon laquelle, en italien, « on » peut se traduire soit par la troisième personne du singulier, soit par la troisième personne du pluriel. En effet, dans une phrase où « questa gente » – dont l'opinion risque, d'après Mirabeau, de dresser de lui un portrait tissé d'absurdités – ne se réfère évidemment pas à ces autres personnes encore qui, d'après ces mêmes absurdités, diront qu'il est un homme dangereux ; aussi traduire « et l'on dira » par « e diranno » était mal venu, et il valait mieux opter dans ce cas précis pour la formulation « e si dirà » distinguant mieux les deux groupes de personnes.

« **Juste ciel!** » : cette exclamation a posé de nombreux problèmes aux candidats francophones en révélant une connaissance insuffisante d'un tel registre de langue parlée. Très souvent les propositions des candidats étaient une traduction en italien d'exclamations françaises : <*Giusto cielo!*>; <*Cielo!*>; <*Buon Dio!*>; <*Buon cielo!*>; <*O cielo giusto!*>.

« **A qui on accorde des combinaisons et des vues, ait fait de si grands écarts ...** » : c'est sans aucun doute l'un des passages les plus complexes car il exigeait des candidats une réflexion sur son sens par rapport au contexte et à un niveau de langue qui est celui du français du XVIII^e siècle. Dans un sens abstrait, au XVIII^e siècle, les deux mots *combinaisons* et *vues* faisaient référence à la capacité logique et intuitive de la personne en question (le narrateur parlant de lui-même en se référant à la réputation qu'on lui prête, celle d'un esprit fertile et prompt à des combinaisons sans nombre). Par conséquent, il fallait traduire par « *perspicacia e acume* » ou bien par « *raziocino e acutezza* ». Or, presque la totalité des candidats a buté contre cet obstacle et a choisi de traduire mot à mot par <*combinazioni e viste*>, <*combinazioni e punti di vista*> ou <*delle combinazioni e degli sguardi*> sans trop se préoccuper du sens qu'une telle traduction apporterait à l'ensemble. Le jury a dû sanctionner lourdement un tel choix alors qu'il a été plus indulgent pour les candidats qui ont essayé de proposer une traduction qui tienne compte du sens. Dans d'autres cas, certaines propositions de traduction que l'on peut qualifier de surréalistes – <*incontri a due e delle viste*>, <*degli incontri e degli sguardi*>, <*degli intrecci e delle intraviste*>, <*delle tute e delle visite*> – ont suscité la perplexité du jury quant à la capacité de ces candidats à saisir la cohérence du texte et le point de vue de son narrateur. Le jury a été surpris de voir que le terme « écarts » (dans le texte il avait la signification de : *erreurs, impairs*) pouvait suggérer des interprétations pour le moins étranges : <*scarti*> a été l'option la plus fréquemment choisie par les candidats (23 copies au moins), mais le terme est trop concret et signifie *dévier de son chemin* mais au sens propre, ce qui ne convient pas

dans le texte. D'autres maladroites d'expression ou lourdes impropriétés ont été sanctionnées également (<*sbandate*>, <*messo fuori delle regole*>, <*sviamenti*>, <*sciochezza*> (sic), <*abbia preso dei rischi*>, <*stravaganze*>, <*trasgressioni*>, <*si sia così tanto perso per strada*> ou encore <*sgari*> ou <*sgarri*> qui, même écrit correctement, est un mauvais choix car il se réfère à une erreur de comportement dans le contexte spécifique de la « malavita »). Mais plus grave encore était l'attitude consistant à comprendre le substantif au sens propre avec des traductions pour le moins surprenantes telles que <*sforzi*>, <*passi così grandi*> ou <*differenze*>.

« **Ne sait-on pas que les laquais en trouvent plus qu'ils n'en veulent** »: le terme *laquais*, dans le sens de serviteur portant la livrée, et la subordonnée comparative « plus qu'ils n'en veulent » ont posé de sérieuses difficultés à un grand nombre de candidats. Si le jury a accepté ou sanctionné très légèrement la traduction de *laquais* par « servi », « domestici » ou « servitori », il a en revanche considéré comme inacceptables des propositions telles que <*staffieri, artigiani, ammaliatori, damerini, leccapiedi, derelitti*>.

La subordonnée comparative a été à l'origine d'une double erreur de la part des candidats. Tout d'abord l'oubli de l'accord en genre et en nombre de « quanto » avec le COD « donne » obligatoire en italien avec le pronom adverbial « ne ». Ensuite, l'emploi du subjonctif lui aussi obligatoire avec « quanto ». Encore une fois, le jury a fait le constat que les connaissances grammaticales des candidats sont assez lacunaires et invite les futurs candidats à consolider leur connaissance et l'emploi des structures linguistiques italiennes avec la plus grande rigueur.

« **Avec lesquels je puisse mener une vie d'épicurien dans le pays étranger? Celle que j'y ai menée était-elle bien désirable...** » : le terme « épicurien » ignoré en italien par la majeure partie des candidats a été à l'origine de gallicismes ou de barbarismes tels que <*da epicuriano*>, <*da epicurio*>, <*una vita epicuriana*>, <*da epicureista*> ou pis encore, et au mépris du registre de langue et du contexte <*da nababbo*> ou <*vita di Michelasso*>. Plus grave encore la phrase « celle que j'y ai menée » a fait l'objet d'un contre-sens dans pas moins de 41 copies sur 91 qui l'ont traduite par <*quella che vi ho portato*>, <*colei che vi ho condotta*>, <*colei che portavo*>, <*colei che ci ho condotto*> ou <*quella che vi ho portata*>, traductions indiquant clairement une confusion surprenante entre la vie menée, et la femme citée par l'auteur au début du paragraphe (alors que le verbe « mener » tisse un lien sémantique évident entre les deux interrogatives rhétoriques qui se suivent : « mener une vie d'épicurien » et « celle que j'y ai menée »). Cet exemple est la preuve, s'il en était besoin, qu'une attention accrue à la cohérence du texte, appuyée par une lecture rigoureuse, demeure le meilleur rempart contre de telles confusions.

« **...à Dieu ne plaise que je sois assez méprisable pour désirer d'en être loué** » : la syntaxe du souhait rhétorique formulé par le narrateur dans cette phrase (« mon Dieu, pourvu que je ne sois pas méprisable au point de souhaiter être loué pour le devoir accompli ») nécessitait une attention rigoureuse afin de ne pas traduire par des contre-sens exprimant précisément l'inverse de la lettre : <*Dio volesse ch'io non sia*>, <*non dispiaccia a Dio ch'io non sia*>, <*piaccia a Dio ch'io sia*>, <*piaccia o non piaccia a Dio*>, ou par des formulations où Dieu se trouve être sujet des deux verbes : <*piaccia a Dio che sia*>, le tout agrémenté de fautes sur les formes du subjonctif ou d'un mauvais emploi de celui-ci: <*dispiaccia a Dio*>, <*piacqua*>, <*a Dio non piacesse*> ou enfin transformant le souhait en

affirmation par le mode indicatif, évidemment totalement inapproprié : <che piace>, <a Dio non piace>, <non piace a Dio>, <non piacque a Dio>, <spetta a Dio>, <solo Dio può giudicare>, <lascio al piacere di Dio giudicare>, <per volontà divina>, <poco importa che>, <a Dio non piacerà>, <piacquia>, <piacia>, <dispiacia a Dio>.

« **Si cependant vous voulez absolument me déchirer** » : il est assez curieux que, arrivé à ce point du texte, un candidat puisse être aussi peu imprégné de son esprit et de son ironie pour envisager de rendre par des options les plus concrètes, et donc les plus inappropriées qui soient, le verbe « déchirer ». Les traductions du type <stracciarmi>, <farmi a pezzi>, <scannarmi>, <farmi a brandelli>, <ridurmi a pezzi>, <mettermi a pezzi>, <strozzarmi>, <squarciarmi>, <lapidarmi>, <stroncarmi> étaient à bannir. Opter pour <farmi del male>, <ferirmi> était un moindre mal mais était en même temps une formulation bien pauvre, et <criticarmi> une explicitation proche du faux-sens. La meilleure option était bien sûr de traduire par <straziarmi>.

« **et ne criez pas que, pour le plaisir de faire un éclat** » : ici aussi, il ne fallait pas prendre au sens propre le verbe crier: <non urlate>, <non urlate ai quattro venti>, <non mettetevi a gridare>, <non dichiarate gridando> traduisaient une bien mauvaise compréhension de l'esprit du texte, et le sens était bien celui de l'idée de répandre autour de soi une opinion, haut et fort, mais au sens figuré du terme. « Faire un éclat » a donné lieu également à des traductions étonnantes trahissant une incapacité des candidats à situer d'une part le sens d'un terme dans son contexte linguistique historique, et d'autre part à trouver une traduction qui convienne à ce registre-là, comme dans <una bravata>, <un colpo di testa>, <fare uno schiamazzo>, <fare un successo>, <messa in scena>, quand le mot « éclat » n'a pas été compris au sens propre, ce qui a donné des traductions impensables: <farmi brillare>, <per il piacere di risplendere>, <per il piacere di sfavillare>, <di farmi vedere>, <fare uno scoppio>, <di far uno scatto>, <far impressione>.

« **tu m'as vu encourager des manants à me manquer** » : deux écueils majeurs n'ont pas su être évités par certains candidats dans cette phrase. D'une part le substantif « manants » (terme indiquant en premier lieu les habitants d'un bourg, et par extension, le vilain puis l'homme grossier et rustre) devait au mieux être traduit par « villani » et non par <monelli>, <pezzenti, mendicanti, accattoni, straccioni, barboni, malandrini, manigoldi, inetti> (bien trop modernes, inappropriés et allant bien au-delà de la lettre) ou pis encore par <persone che rimanevano>, <manovali>, <facchini>, <servitori>, <lacchè>, <mandanti>, <tirapiedi>, <tiratori>. Ensuite, le jury s'est étonné que le verbe « manquer » soit, là encore, interprété au sens premier du terme, et non dans le sens plus littéraire et vieilli de « manquer de respect » ; cela a donné lieu à des traductions fautives du type <non frequentarmi>, <schivarmi>, <lasciarmi perdere>, <lasciarmi stare>, <ad evitarmi>, <lasciarmi>. L'option <mancarmi> seule est insuffisante en italien, et frôle le contre-sens si l'on ne précise pas « di rispetto ».

• Quelques observations sur l'orthographe

L'erreur d'orthographe la plus fréquente a été l'absence de redoublement de la consonne ou le redoublement erroné comme les montrent les quelques exemples qui suivent: <verossimiglianza, malvaggio, spreggevole, caprici, attrato, piacia, obbligo, onnesto, faccendo, afinché>. Ce genre d'erreur est souvent le résultat d'une mauvaise

prononciation du mot, quand elle ne naît pas de l'ignorance que certains groupes consonantiques français « mn, dm, dv, pt, bs »... correspondent à une double consonne en italien: « la calomnie » donne « la calunnia » en italien. Cependant, le jury a été surpris de trouver ce genre d'erreur dans des mots très fréquemment utilisés comme <piacia, faccendo, vigliaco, errorri ...>.

• Grammaire

Si l'on excepte les erreurs grammaticales déjà signalées, les difficultés grammaticales dans le passage proposé à la traduction concernaient surtout l'emploi des modes et des temps verbaux dans le passage d'une langue à l'autre, notamment un usage approprié du subjonctif présent et imparfait et du conditionnel simple ou composé ayant une valeur ou non de futur dans le passé. Un exemple significatif est représenté par le début du troisième paragraphe de la lettre « à quoi mènerait-il, cet éclat ? » qui a une valeur de futur dans le passé et qui devait être traduit par un conditionnel passé « a cosa avrebbe portato un tale scandalo? ».

Un autre exemple qui a été une source d'erreur pour les candidats a été « je voudrais qu'on me définît la fierté », à la fin du texte. En dépit de l'emploi du subjonctif imparfait en français qui aurait dû faciliter la traduction, certains candidats ont traduit la subordonnée par un subjonctif présent <vorrei che mi si definisca> impossible en italien: non seulement le verbe de volonté implique le subjonctif dans la subordonnée complétive, mais le conditionnel dans la principale oblige au subjonctif imparfait pour « che mi si definisse », règle qui ne devrait plus figurer que parmi les réflexes « naturels » de tout candidat à l'Agrégation d'italien.

À cela il faut ajouter la préférence pour la subordonnée infinitive en italien quand le sujet de la principale et de la subordonnée est le même. Ainsi, il eût été préférable de traduire « il me semble que je les entends parler » par « mi sembra di sentirli parlare »; ou encore: « mon existence si méprisable, que je n'eusse rien à perdre ? » par « avevo un' esistenza così spregevole da non aver più nulla da perdere ? ».

Pour finir, signalons quelques erreurs grossières concernant l'emploi incorrect des démonstratifs quelli/quegli (avec la confusion entre le pronom et l'adjectif) ou des pronoms li/gli sur lesquels il ne devrait pas y avoir la moindre confusion. Pourtant nous avons relevé <quelli uomini> et <gli ho copiati>.

Quelques conseils généraux pour le thème et la version :

Nous ne saurions que conseiller aux candidats de se familiariser avec des textes dont le registre de langue, tant en français qu'en italien, est le plus varié possible. La difficulté majeure cette année était, dans les deux textes, de réussir à effectuer des choix de traduction qui fussent le plus possible en harmonie avec l'esprit, le ton et le contexte des extraits proposés. Cet écueil demeure, quoi qu'il en soit, l'un des plus fréquents que le candidat, en thème ou en version, doit s'employer à éviter, non seulement grâce à une connaissance approfondie des subtilités des deux langues, mais aussi grâce à une culture générale et une sensibilité littéraire forte, deux conditions indispensables à l'exercice de traduction. Rappelons que le thème et la version sont des exercices où la finesse et la prudence sont de mise, et qui passent en premier lieu et nécessairement par un déchiffrement en forme d'explication de texte mentale implicite. Cependant, celle-ci ne doit aboutir ni à des périphrases qui diraient ce que le texte ne dit pas (cf. la traduction de « mozartiana casa » chez Gadda), ni par des approximations ou des anachronismes linguistiques susceptibles de

trahir la lettre et de se trouver en totale contradiction avec le contexte et sa cohérence (<*griffé par les pruneaux*> chez Gadda ; <*colei che ci ho portato*> chez Mirabeau).

3/ EPREUVE DE COMPOSITION EN LANGUE FRANCAISE

EPREUVE DE COMPOSITION EN LANGUE FRANCAISE

Notes obtenues par les candidats : 0,25 (7) – 0,5 (2) – 1 (9) – 1,5 (9) – 2 (2) – 2,5 (4) – 3 (6) – 3,5 (2) – 4 (2) 4,5 (4) – 5 (3) – 5,5 (4) – 6 (4) – 6,5 (4) – 7 (2) – 7,5 (3) – 8 (4) – 8,5 (2) – 9,5 (2) – 10 (4) – 10,5 – 11 – 11,5 – 12 (2) – 12,5 – 14 – 16.

Moyenne des notes obtenues par les candidats présents : 4,91/20

Moyenne des notes obtenues par les candidats admissibles : 8,42/20

Sujet :

Dans quelle mesure peut-on dire que Federico De Roberto dresse, dans ses œuvres, le portrait d'une aristocratie prise entre tentation de repli sur soi et désir d'influer sur l'Histoire ?

Introduction

- Faut-il le rappeler : tout sujet de dissertation est problématique. Les candidats sont toujours invités, dans un premier temps, à en analyser les termes avec précision pour mettre au jour le problème qu'il soulève. Dans un deuxième temps, il s'agit de disserte sur ce problème, c'est-à-dire l'envisager sous ses différentes dimensions et tenter, sinon de le résoudre, du moins d'en illustrer les multiples implications (thématiques, narratives, poétiques, etc.).

La grande majorité des candidats – et l'on ne peut que s'en réjouir – semble avoir compris que l'introduction servait en premier lieu à analyser les termes du sujet. Mais encore faut-il, même lorsqu'il s'agit d'un énoncé court comme c'était le cas cette année, bien en identifier les termes importants. Ainsi, faire un long discours "philosophique", "psychanalytique" et même "religieux" sur les concepts de "tentation" et de "désir" consistait à aborder le sujet par un biais secondaire. En revanche, il était important de noter que le sujet reposait d'abord sur une double opposition entraînant une tension ("prise entre") : repli/influer et soi/Histoire. La notion d'aristocratie, qui impliquait l'existence sinon d'une classe au moins d'une catégorie sociale que l'on pouvait identifier comme telle, méritait aussi d'être interrogée dans le cours du devoir. Quant au terme "portrait", à la dimension plus esthétique, il contenait l'idée d'une possible représentation de cette classe sociale et pouvait donner lieu à une interrogation sur la nature de l'écriture de De Roberto.

- Le terme "repli" renvoie à une réaction passive, défensive et conservatrice de retour vers sa propre caste, face à un événement (ici les bouleversements historiques du Risorgimento et des années post-unitaires qui constituent la toile de fond des deux romans) qui fait peur ou qui est susceptible de remettre en cause une position acquise. À l'inverse, le

verbe “influer” sous-entendait une action, plus offensive, d’ouverture vers ces mêmes événements.

Le sujet soulevait donc une contradiction fondamentale (“prise entre”) qui agit à l’intérieur de ce qui est défini, problématiquement, comme “l’aristocratie”. On retrouve en effet ces deux tendances inconciliables d’une part entre les différents personnages appartenant à la famille aristocratique des Uzeda (Donna Ferdinanda pour le repli et le Duc d’Oragua pour le désir d’influer pouvant apparaître, au moins dans un premier temps, comme les deux personnages incarnant au mieux les deux pôles opposés) et d’autre part au sein d’un même personnage, soit que ce dernier évolue avec le temps (Don Blasco, par exemple) soit qu’il apparaisse, tout au long des deux romans, comme portant en lui cette contradiction insoluble (c’est, nous semble-t-il, le cas de Consalvo).

Après ces premiers repérages, les questions qui se posent sont ainsi de savoir dans quelle mesure cette tension, cette contradiction, peut être intégrée, voire dépassée, par les différents personnages. Quelle est la nature de l’influence que les personnages “ouverts” cherchent à avoir sur le processus historique dans lequel ils sont plongés ? N’y a-t-il pas au fond, au-delà de la contradiction apparente, une unité d’intentions dans les deux attitudes ? Que devient alors la notion d’Histoire dans les deux romans ? Et celle d’aristocratie, comme classe mue par des intérêts communs ? Et, pour finir, qu’en est-il de la possibilité ou non d’en dresser un portrait ?

- Le plan proposé (mais qui n’est pas le seul possible, évidemment) pourrait être le suivant : dans un premier temps il s’agira d’illustrer l’attitude qui semble être la plus commune chez les Uzeda, à savoir la réaction instinctive de repli devant les changements historiques, ensuite de démontrer comment chez certains personnages ce repli semble se concilier avec une position d’ouverture visant à influencer sur l’Histoire mais exclusivement dans le but d’en instrumentaliser les changements pour conserver, ou même accroître, des privilèges et une position de pouvoir ; enfin, de démontrer combien la contradiction apportée par le sujet n’est qu’apparente mais que sa résolution par certains personnages aboutit finalement à une négation de l’Histoire, de l’aristocratie en tant que classe sociale homogène et solidaire et de la possibilité même d’en dresser un portrait.

I. *Une aristocratie avant tout caractérisée par la tentation du repli devant les changements historiques.*

- On pouvait tout d’abord rappeler que les deux romans de De Roberto sont situés dans un cadre historique, social et géographique qui, s’il n’apparaît qu’en toile de fond dans *I Viceré*, n’en est pas moins précis : les années 1855-1882 en Sicile, c’est-à-dire le moment de l’unification de l’Italie et de la création d’un État national pour *I Viceré* ; les années « post-risorgimentali », dans les milieux parlementaires et journalistiques romains, pour *L’Imperio*. On note également, dans les deux romans, la présence de personnages historiques identifiables, dont certains ont servi de modèle aux personnages de la fiction (c’est le cas du personnage de Consalvo inspiré de Antonio da San Giuliano). À l’intérieur de ce cadre, De Roberto décrit dans *I Viceré* une aristocratie particulière (la famille Uzeda di Francalanza, descendants des vice-rois espagnols), par ailleurs représentative des caractéristiques de l’aristocratie comme classe sociale (importance de la tradition, possession sans partage des richesses, importance accordée au prestige, mépris social pour

le reste de la société), prise dans ce moment historique particulier susceptible de remettre en cause son pouvoir et sa domination historique, sans médiation. *L'Imperio* est articulé principalement autour de deux protagonistes représentatifs : Consalvo (personnage déjà présent dans *I Viceré*) et Federico Ranaldi, représentant de la petite noblesse méridionale. Eux-aussi sont pris dans un moment historique précis, celui des débuts de la vie politique et parlementaire du récent Regno d'Italia.

- Toutefois, l'articulation entre les personnages et l'Histoire ne va pas de soi. Le sujet proposé fait état de ce problème dans la tension qu'il met au jour ("prise entre").

On peut alors commencer par une remarque préliminaire : devant les termes de cette tension les personnages des deux œuvres n'apparaissent pas sur un plan d'égalité. En effet, les personnages appartiennent certes tous à la même classe, mais ce n'est pas la classe en tant que telle qui peut être partagée entre deux tendances antinomiques, mais bien les individus qui la composent. Tous les personnages ne vivent pas nécessairement de la même manière leur appartenance de classe, ni par conséquent leur rapport au temps passé et au temps présent de l'Histoire. On peut par exemple préciser que les personnages ne se situent pas face à l'Histoire avec le même degré d'autonomie ou de liberté. La sphère publique reste réservée aux seuls hommes, et les femmes ne peuvent pas y apparaître en tant qu'agents, tout au plus peuvent-elles se positionner face à l'Histoire, mais leur positionnement restera limité à une prise de parole dans la sphère privée, jamais dans la sphère publique.

Le clivage, même s'il est vécu aussi – comme nous le verrons – par certains personnages comme clivage interne (les confrontant à un choix crucial à opérer), est d'abord une ligne de démarcation ou d'opposition entre les personnages. Il marque ainsi la différence entre les personnages qui souhaitent une affirmation aristocratique d'eux-mêmes sans médiation, directe, comme dans les temps passés, et ceux qui acceptent une médiation, celle des autres, celle d'un pouvoir désormais partagé (sous la forme d'une monarchie constitutionnelle) avec d'autres classes sociales.

- Cette remarque ayant été faite, on peut considérer dans un premier temps que le portrait que De Roberto dresse de cette aristocratie est d'abord marqué par une forte tentation de repli sur soi, de fermeture à l'intérieur de sa caste. C'est l'attitude la plus répandue, la réaction la plus naturelle. Ce repli prend alors plusieurs formes.

Il s'agit d'abord du culte du passé et de l'attachement à des traditions ancestrales. On est en présence ici d'un repli passéiste, revendiqué et militant, qui indique une fermeture à l'Histoire et aux éléments de son actualité au bénéfice de l'Histoire comme inactualité, comme inscription permanente du passé. Il s'agit d'un refus d'influer sur un cours historique qui est rejeté au nom de l'ancienne position de l'aristocratie comme agent incontesté et direct de l'Histoire, comme classe qui faisait l'Histoire.

C'est un repli sur soi marqué par des prises de parole nombreuses, effectuées dans le cadre de la sphère privée, sans « débouché » public, mais avec une influence sur ceux qui reçoivent les propos, ou au moins un renforcement de leur attitude de repli. D'une certaine manière tous les personnages se réfèrent à cet ensemble de traditions immuables qui règlent leurs comportements. On peut néanmoins citer deux personnages qui sont les plus représentatifs de cette position : Donna Ferdinanda, fière de ses origines nobles et enfermée dans un mépris radical et altier pour tout le reste de la société. Sa passion pour le *Teatro genologico di Sicilia* écrit par l'historien espagnol Mugnos et qui reparaît l'histoire des

grandes familles nobles siciliennes est le symptôme de ce repli : « era la sua lettura prediletta, l'unico pascolo della sua immaginazione, il suo romanzo, il vangelo che le serviva a riconoscere gli eletti tra la turba » (VR, I, 3). Il en va de même pour Eugenio qui se lance, à la troisième partie de *I Viceré*, dans la rédaction d'un complément à l'ouvrage de Mugnos : *L'araldo siculo*. Mais même un personnage comme celui de Consalvo, dont on verra par la suite qu'il semble incarner une certaine ouverture à l'Histoire, garde toujours comme point de référence la grandeur passée de ses ancêtres dont son parcours doit être une sorte de réhabilitation dans un contexte historique qui la remet en cause.

Au vu de ces exemples, on peut souligner ici un premier paradoxe : le repli sur soi de tous les personnages peut aussi être considéré comme une façon de vouloir influencer sur l'Histoire, de manière négative et conservatrice, en cherchant à maintenir dans le présent ce qui a été. Le repli indique certes une retraite (ou un retrait selon la façon dont on considère les choses), mais il comporte aussi une part de combativité dans la volonté acharnée de maintenir de ce qui fut : il est une sorte de militantisme à rebours de l'Histoire.

Le repli sur soi des membres de la famille Uzeda prend aussi la forme d'une fermeture totale vis-à-vis du reste de la société : fermeture sociale et mondaine donc, qui est aussi spatiale et géographique et qui se fonde sur le sentiment inaltéré d'être « fatto d'un'altra pasta ». Le palais des Uzeda et la résidence du Belvedere sont des lieux clos, qui servent de refuge. Dans *L'Imperio*, Consalvo fréquente presque exclusivement les salons aristocratiques de la Marchesa et de la Marchesina, au détriment du salon bourgeois de Mazzarini. Quant au mariage de Lucrezia avec Giulente, représentant de la bourgeoisie libérale, il est combattu par tous les membres de la famille Uzeda, quand celui de Raimondo avec Isabella, pourtant problématique en raison du premier mariage de Raimondo avec Matilde qui doit être annulé, est mieux accepté.

Enfin, de manière générale, tous les événements historiques présents en toile de fond (dans *I Viceré* notamment) sont rejetés et vécus comme des menaces. Symptomatique à ce propos, le repli vers la résidence du Belvedere, hors de Catane, dès qu'une menace historique se fait jour : l'Histoire est par là implicitement comparée au choléra dont les épidémies récurrentes rythment aussi les séjours des Uzeda dans leur résidence de campagne. Don Blasco, par exemple, rejette avec virulence le plébiscite de 1860, défendu par le Duc d'Oragua. Toutefois, même ce dernier, s'il se range en 1848 dans les rangs des « sanculotti » le fait en réalité lui aussi par peur d'une attaque contre les aristocrates. Par la suite, tous les choix politiques de ce personnage seront dictés moins par le désir d'influer positivement sur l'Histoire que par la crainte de perdre ses privilèges, d'être emporté par le mouvement historique en marche.

Toutefois, on doit noter le fait qu'Oragua est un personnage plus "ouvert" en apparence, un personnage qui semble prendre une part plus active face aux changements historiques. Tout comme Consalvo, il semble vouloir dépasser la première "tentation" impulsive, le premier réflexe conservateur, et être désireux d'influer sur l'Histoire, d'y participer. Pourtant, la question reste problématique et d'autres paradoxes surgissent. Même pour les personnages qui essaient de dépasser la tension que mentionne le sujet de la dissertation par un engagement dans l'Histoire et pour essayer d'influer sur son cours, il va s'agir pour eux de le faire avant tout pour se servir à leur avantage de l'Histoire afin de préserver leur prestige, leur pouvoir et la domination de la classe aristocratique à laquelle ils appartiennent. Des questions se posent alors : influencer sur l'Histoire mais "dans quelle

mesure” et avec quelles intentions ? Influencer mais pour quelle “Histoire” ? Cette “ouverture” à l’Histoire ne serait-elle pas alors la meilleure forme du “repli”, c’est-à-dire du maintien de ses intérêts propres contre l’intérêt public, le bien commun et contre un cours progressiste et ascendant de l’Histoire ?

II. Un réel désir d’influer sur l’Histoire ?

- Pour commencer cette seconde partie on peut établir une différence entre les personnages qui portent en eux-mêmes la contradiction soulevée par le sujet tout au long des deux romans (c’est le cas de Consalvo, sur lequel nous allons revenir) et des personnages qui évoluent d’un pôle à l’autre avec le temps : c’est le cas de Don Blasco, par exemple.

À propos de ce dernier personnage il est intéressant d’observer qu’il est fortement lié à la sphère religieuse puisqu’il est prêtre au couvent de San Nicola. Or la religion semble occuper, dans la perspective de notre sujet, une position intermédiaire, entendue comme lieu qui se trouve à l’intersection, pour l’aristocratie, entre sphère privée (pratique individuelle) et sphère publique (comme institution, engagée – peut-être malgré elle – dans l’Histoire).

Certes d’un côté on trouve des personnages qui s’enferment, se replient entièrement sur la religion (la claustration d’Angiolina, Fra Carmelo) mais aussi ceux qui se servent de la religion pour influencer sur l’Histoire et y occuper une place nouvelle (Lodovico, Don Blasco)

De ce point de vue le couvent de San Nicola peut représenter le lieu métaphorique de cette tension : lieu de repli au départ (fondé par les Uzeda eux-mêmes) mais peu à peu lieu envahi par l’Histoire et dont le prestige est “reconverti” selon les nouvelles valeurs historiques. Ainsi Don Blasco, qui « opère » au couvent de San Nicola, après avoir été l’allié idéologique de Ferdinando dans la plupart de ses combats, ne manque-t-il pas de se convertir à la cause nationale : à la fin de la deuxième partie de *I Viceré*, il devient anti-clérical et libéral, prend part à la liesse qui s’empare du peuple au moment de l’annonce de la prise de Rome et surtout profite de la vente des biens religieux décidée par le nouvel État pour s’enrichir personnellement, utilisant à son avantage les changements historiques récemment survenus. Il offre ainsi le spectacle d’un remarquable revirement de position idéologique mais en même temps de maintien de la ligne qui a toujours été la sienne, celle de son intérêt personnel, dont la formulation finale se trouve dans le « Morte ai preti ! » prononcé à l’encontre de Fra Carmelo qu’il feint de ne pas reconnaître.

- Mais les deux personnages qui portent en eux-mêmes toute la tension du sujet sont bien le Duc d’Oragua et Consalvo. Toutefois, leur désir d’influer sur l’Histoire a un caractère paradoxal.

Élu député en janvier 1861 au premier parlement italien à la fin de la première partie de *I Viceré*, Oragua est clairement désigné par Giacomo à son fils Consalvo comme un modèle à suivre : « Quando c’erano i viceré, i nostri erano Viceré ; adesso che abbiamo il parlamento, lo zio è deputato ! », qui synthétise par là-même l’enjeu réel de cette ouverture à l’Histoire.

Oragua est donc élu au Parlement en 1861 mais son action politique n'est pas détaillée, tout simplement parce qu'elle est presque inexistante : tout au plus peut-il se vanter de l'amitié d'un Cavour disparu et de promesses renouvelées du gouvernement en place pour le développement économique de la Sicile. Son comportement face aux situations historiques ne correspond pas, de façon évidente, à un véritable engagement personnel, c'est au contraire un comportement de fuite (voir son attitude en 1848). Il ne défend pas la cause de l'aristocratie, ni n'adhère à une quelconque idéologie, et il est prêt à toutes les conversions nécessaires à son maintien dans la fonction parlementaire. L'observation de Giacomo était juste : c'est (tout au plus) le prestige que maintient d'Oragua (et encore, ce n'est pas vrai dans tous les cas, puisqu'il n'a aucune aptitude à la prise de parole en public, point sur lequel sa défaillance est grande), du moins une position éminente, qui lui permet de se distinguer. Oragua se distingue en effet dans le développement de sa richesse personnelle. Son action politique se solde par un bilan nul ou extrêmement faible ; sa tentative d'influer - et son influence réelle - sur l'Histoire est inexistante. Il ne défend qu'une position personnelle de prestige (avec une circulation entre celui qui demeure pour la lignée aristocratique dont il est issu et celui qui découle de sa fonction parlementaire). Encore faut-il remarquer qu'il s'agit d'une position de prestige que l'on pourrait dire dégradé, puisqu'il n'est qu'un parlementaire parmi d'autres, avec les faibles pouvoirs politiques de chaque parlementaire pris individuellement. Mais, en tant que député, il garde un pouvoir relatif d'influence non pas sur l'Histoire, mais sur les individus bien placés qui peuvent rendre des services et procurer des avantages.

Consalvo est l'autre personnage qu'il est importe de mentionner pour sa tentative d'influer sur l'Histoire. Si Consalvo est, à la différence d'Oragua et de son père Giacomo ou de bien d'autres membres de sa famille, indifférent à l'argent, il ne manque pas de dilapider l'argent public durant la période où il est à la Mairie de Catane pour assurer son propre prestige auprès de l'électorat qui n'y voit que du feu et assurer également son élection à des fonctions plus élevées. Son désir d'entrer en politique est lié à sa prise de conscience qu'être un Prince de Francalanza n'a de signification que localement, à Catane, où sa famille est connue de tous. C'est cette conscience du caractère relatif du prestige reconnu aux Francalanza (le voyage de Consalvo dans les grandes capitales européennes constitue la première ouverture, géographique, du personnage, qui n'aura de cesse par la suite d'élargir toujours plus son pouvoir et sa domination) qui l'engage à se lancer dans une sorte de « reconquête » du pouvoir (député à la fin de *I Viceré* puis ministre de l'intérieur à la fin de *L'Imperio*) dont le but ultime est bien d'égaliser ses ancêtres : « In meno di due mesi la stiletta d'un pazzo lo sbalzava a ministro dell'Interno, a vice-presidente del Consiglio, quasi Viceré come i suoi maggiori ! » Le roman *L'Imperio* est la narration de cette « reconquête » difficile où l'obstacle principal, dans une ville de la dimension de Rome, est l'anonymat. L'action politique de Consalvo présente un bilan comparable à celle d'Oragua ; mais Consalvo depuis toujours se distingue par ses prises de parole, qu'il a su nourrir d'un savoir instrumentalisé aux seules fins de son ascension politique. C'est certainement là la différence notoire avec Oragua, différence qui lui acquiert vite une reconnaissance, à défaut de la position de suprématie à laquelle il aspire. C'est là aussi son principal instrument de combat, son moyen d'influence sur les esprits de ses contemporains, même si cette arme est de peu d'importance au sein du Parlement où Consalvo fait figure, au moins au début, de piètre orateur. Pour Consalvo, l'équivalent moderne de la position de domination qui était celle des Viceré réside dans la fonction

ministérielle : que quelqu'un soit ministre lui assure un prestige immédiat, une admiration et un rapport de domination en tout lieu.

L'ouverture à l'Histoire d'Oragua et de Consalvo est donc très ambiguë: si d'un côté elle est réelle (par exemple, Oragua ouvre le palais des Uzeda aux différentes délégations appartenant aux autres classes sociales lors de sa campagne électorale), si Consalvo sait qu'il doit assouvir son obsession de domination à travers des médiations qui le forcent à accepter, au moins en apparence, les nouvelles règles d'un jeu politique un peu plus démocratique, il n'en reste pas moins que le but ultime de cette ouverture reste l'accroissement d'un prestige et d'un pouvoir personnels, la satisfaction de « l'ardente bisogno di comandare al gregge umano », comme en témoignera, métaphoriquement, le viol de Renata-Remigia.

Ainsi, si certains personnages manifestent le désir d'influer sur l'Histoire, c'est dans l'unique but de préserver leurs privilèges. Ils utilisent, voire instrumentalisent, leur rôle public et l'Histoire pour mieux préserver leur pouvoir, pour mieux assurer la conservation des prérogatives de leur caste, pour mieux finalement perdurer dans un repli aristocratique. Au bout du compte, s'il y a influence sur l'Histoire, c'est pour ré-intégrer cette dernière dans le cercle fermé de la famille, ou plutôt, pour son propre compte personnel. Il n'y aurait donc pas une opposition entre repli sur soi et tentative d'influer sur l'Histoire mais un retour de l'Histoire - et dans le cas spécifique, des idéaux du Risorgimento - vers les intérêts égoïstes des individus. La participation à l'Histoire est bien réelle, et même très efficace, mais elle a pour but justement d'empêcher toute action et tout changement : «anche la "rivoluzione" non sa fare altro che riproporre il nome di un Vicerè» (Madrignani). Exclusivement négative et conservatrice, cette participation ne vise qu'à protéger des intérêts personnels. Bernardo Giulente, le "blessé du Volturmo", personnage qui incarne symboliquement la perspective d'un progrès historique, est significativement utilisé par les Uzeda (c'est lui qui prononce ou écrit les discours du Duc d'Oragua) avant d'être écarté de toute charge politique au bénéfice de Consalvo !

Les deux tendances opposées (repli sur soi et tentative d'influence) ne sont au fond pour les individus concernés que deux moyens, à l'efficacité diverse, de maintenir leurs avantages individuels au détriment des autres : des autres classes sociales mais aussi des autres membres de leur famille. Entre les différents représentants de cette classe sociale, il n'existe aucune solidarité sociale ni même familiale (les conflits inter-individuels en témoignent), et chacun n'a de visées que personnelles. Dans le rapport à l'Histoire prévalent des stratégies individuelles qui ne visent à rien d'autre qu'à l'affirmation de soi, en quoi chacun des membres reçoit bien l'héritage de la position aristocratique par laquelle les Viceré avaient imposé leur domination sur les autres.

Oragua et Consalvo représenteraient une continuité historique. Par là, ils perpétueraient la domination de leur « race » et démontreraient que celle-ci n'est pas une race dégénérée, affaiblie et éliminée de la compétition sociale. Il en va ainsi pour Consalvo devenu ministre : on ne le voit pas faire un usage politique de cette position prééminente mais un usage que l'on peut dire personnel, de domination et de satisfaction d'un instinct (d'un "désir") longtemps réprimé : d'une certaine manière, il renouvelle avec la jeune et amoureuse Renata l'épisode de la fille du barbier et renoue avec son instinct de classe usurpatrice et violente.

De l'acceptation de la médiation historique que l'on peut constater et voir à l'œuvre

chez Oragua et Consalvo (par opposition au refus de toute médiation que l'on peut observer chez Ferdinanda ou Eugenio, et chez Don Blasco dans un premier temps), il ressort que ces personnages n'œuvrent pas au profit de l'aristocratie en tant que classe sociale : ils semblent au contraire, et à la différence des autres personnages, avoir pris acte d'une forme de défaite définitive de cette classe (ils ne tentent d'ailleurs aucune alliance politique qui permettrait une forme de continuation, de maintien par-delà les avatars de l'histoire récente, de la domination de leur classe) et ils paraissent lutter non pas pour le maintien des valeurs aristocratiques en tant que telles ni pour la classe qui porte ces valeurs, mais seulement pour la traduction strictement individualiste de ces valeurs qui se concrétisent sous deux aspects : d'une part l'affairisme et l'argent (et sur ce point, Oragua est rejoint par Don Blasco, par delà l'aversion qui sépare les deux personnages), d'autre part le prestige entendu, au moins par Consalvo, comme domination directe et même physique sur autrui.

Ce paradoxe (qui n'est qu'apparent) du renversement des rapports privé/public sont énoncés dans la formule lapidaire, qui est elle-même la distorsion cynique d'une parole historique, par l'un des personnages de la famille Uzeda, le Duc d'Oragua justement : "Ora che l'Italia è fatta, dobbiamo fare gli affari nostri".

A ce point de notre réflexion sur le sujet, d'autres questions se font jour, amenées par nos remarques précédentes : si, comme l'affirme Consalvo à la fin de *I Viceré*, "La Storia è una monotona ripetizione ; gli uomini sono stati, sono e saranno sempre gli stessi", c'est-à-dire un éternel retour, ce que la structure même du roman de De Roberto tend d'ailleurs à démontrer, peut-on encore parler d'Histoire ? Si chaque individu participe à cette "Histoire" dans le but unique de la plier à ses intérêts propres, à son "tornaconto personale", y compris au détriment des autres individus appartenant à la même classe sociale, peut-on encore parler d'«aristocratie» au sens de classe ayant des intérêts communs et homogènes ? Par conséquent, comment De Roberto peut-il encore faire le portrait d'une aristocratie qui n'a plus elle-même aucun contour défini ?

III. Négation de l'Histoire, impossibilité du portrait et anthropologie négative

- L'instrumentalisation de l'Histoire aux fins les plus égoïstes des personnages aristocratiques bloque le processus de développement historique et finit par en nier la possibilité même. La subordination de l'Histoire aux intérêts personnels, fondés le plus souvent sur des obsessions malades et sur des instincts incontrôlés (la soif de domination, du pouvoir, de l'argent), et qui apparaissent comme le moteur exclusif de leur action, renversent la hiérarchie entre le privé et le public, entre la recherche du "tornaconto personale" et le bien commun : les personnages plient en définitive l'Histoire sur leurs ambitions égoïstes et par là empêchent toute possibilité d'évolution et de progrès. L'Histoire comme mouvement général pouvant permettre la construction collective d'un destin commun et partagé (ici, la construction de la nouvelle nation italienne) finit par se dissoudre dans la multiplicité des intérêts personnels et contradictoires des personnages. La structure même de *I Viceré* (choralité et polyphonie, jusqu'à la cacophonie, des personnages, subordination des événements historiques aux événements privés et familiaux, construction narrative en « segments » (Madrignani) incohérents qui nient la possibilité d'une linéarité chronologique et rationnelle, etc.) en témoigne.

Le paradoxe de cette situation réside dans le fait que les personnages eux-mêmes finissent par être eux aussi les jouets de cette Histoire entendue comme somme contradictoire et insensée des intérêts individuels (ainsi, Consalvo, devenu ministre par un coup du hasard, reste peu de temps en place et “tombe” à son tour, victime des circonstances et d’autres égoïsmes plus forts que le sien) et par s’entre-dévorer (voir la description de personnages animalisés, Donna Ferdinanda et Eugenio) jusqu’à ne plus exister en tant que membres d’une classe - l’aristocratie - homogène et solidaire, défendant des intérêts communs.

- Il en résulte la désagrégation de l’aristocratie en tant que classe dans la mesure où le *tornaconto* personnel l’emporte sur les intérêts de classe, mettant en péril les fondements de cette dernière : Giacomo déshérite son fils Consalvo qui, de son côté, agit en étant certes conditionné par son appartenance de classe, qui le conduit à rechercher le pouvoir et la domination, mais seulement à des fins personnelles et jamais pour renforcer la position sociale de l’aristocratie ou celle de sa famille. Teresina prend conscience de cet état de guerre permanent qui fait voler en éclats à la fois la solidarité familiale et la solidarité de classe : « Tutti stavano in guerra, unicamente curanti del proprio tornaconto » (II, 5). Cette logique de la guerre perpétuelle de chacun contre tous et de tous contre chacun désunit la famille aristocratique des Uzeda et renvoie les mécanismes de l’Histoire à l’affirmation désordonnée des instincts naturels de domination, à la « la summa delle singole rivalità, delle singole furbizie che si equilibrano in un perenne “naturale” status quo », les vainqueurs pouvant à tout moment en être aussi les victimes.

Par conséquent, on peut s’interroger également sur la notion de « portrait » : comment De Roberto peut-il dresser le portrait d’une aristocratie « pulvérisée » et n’ayant plus aucun contour défini? Justement, c’est bien ce qui porte *I Viceré* aux limites de l’esthétique naturaliste et de l’idéologie positiviste. « Fra ordine e pazzia si muove [...] l’opera narrativa di De Roberto, in un equilibrio di tensioni », affirme Carlo Alberto Madrignani. La dissolution du portrait d’ensemble dans la polyphonie narrative, sa distorsion et son exaspération grotesques prises en charge par le point de vue pathologique des personnages eux-mêmes, la perte de tout contour fixe dans le relativisme absolu des discours et des postures, dont le Parlement peut être une métaphore dans *L’Imperio*, en rendent la description “objective” désormais impossible et elles sont bien le signe que cette dernière a atteint un point-limite au-delà duquel l’auteur de *I Viceré* et de *L’Imperio* ne pourra plus aller, sans sortir du cadre esthétique qui est le sien.

- *L’Imperio*, resté inachevé, est ainsi le point d’aboutissement d’une impasse esthétique comme d’une méditation sur l’Histoire. L’égoïsme identifié comme l’unique moteur du processus historique débouche chez De Roberto sur une démystification totale des idéaux et des illusions progressistes du *Risorgimento*, de l’idéologie positiviste et rationnelle du Progrès et plus profondément sur l’énonciation d’une anthropologie radicalement négative. Cette méditation prend corps à travers le personnage de Federico Ranaldi à la fin de *L’Imperio*. Après avoir observé les tours et les détours de la parabole politique de Consalvo, Federico Ranaldi en tire, dans le dernier chapitre de *L’Imperio*, cette conclusion : « perché ho letto, dopo la storia, la cronaca ; [...] perché l’egoismo nascosto sotto l’eroismo mi si è rivelato ». L’Histoire n’est donc que cela : une somme d’égoïsmes individuels. Derrière Federico Ranaldi c’est sans doute l’auteur lui-même, Federico De

Roberto, qui professe avec amertume les points cardinaux de cette anthropologie négative et pessimiste, fondée sur l'instinct égoïste, qui nie toute valeur positive à l'action humaine.

À cela, on ne trouve que deux exceptions dans *I Viceré* : le personnage de Matilde, fidèle à son amour pur et bafoué pour Raimondo et surtout Giovannino, fidèle lui aussi à son amour pour Teresa et à son idéal libéral. Significativement, Giovannino est poussé au suicide et Matilde meurt : les deux seuls personnages "positifs", exempts de tout égoïsme, sont écrasés et éliminés.

Conclusion

Dans le sillage de la déclaration de De Roberto lui-même (voir la lettre citée dans l'Introduction à *L'Imperio*), on pourrait conclure sur l'idée selon laquelle tout n'est qu'illusion, ce que son œuvre tend à démontrer. De ce point de vue, les deux attitudes (repli sur soi / tentative d'influer sur l'Histoire) reviennent au même : à chaque fois il s'agit de (re)plier l'Histoire sur ses intérêts propres. Les deux attitudes sont chacune nourrie par un contenu d'illusion certes différent, mais dans lequel tout est porté par le même souci égoïste du *tornaconto* et où tout se réduit à une vanité de l'action humaine qui finit par emporter même les personnages les plus égoïstes et les plus cyniques, par dissoudre l'Histoire dans un pessimisme radical et généralisé.

Quelques observations.

Les deux œuvres de De Roberto au programme pour la seconde année étaient dans l'ensemble assez bien connues des candidats, dans leurs grandes lignes et leurs épisodes les plus marquants. Toutefois, on aurait pu s'attendre à une connaissance plus fine et à une meilleure exploitation des détails de l'œuvre. Mais le côté par lequel bien des travaux ont péché, c'est l'analyse du sujet qui n'a pas été saisie selon toute la richesse de ses différentes implications. Or c'est de l'analyse du sujet que découlent l'orientation des analyses et la construction du plan. Ces défauts majeurs expliquent la faiblesse relative des notes obtenues par les candidats à cette épreuve qui ne comportait aucune difficulté majeure dans la formulation du sujet ni dans l'interprétation à donner des œuvres au programme.

ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION

LEÇON EN ITALIEN

Préparation : 5 heures,
Durée de l'épreuve : 45 minutes
Coefficient : 6

Notes obtenues par les candidats : 1 - 2 (2) - 3 - 4 - 5 (3) - 6 (3) - 7 (2) - 8 (3) - 9 - 10 - 11 - 12 (2) - 13 - 14 (2) - 15 (2) - 17 (2).

Moyenne des notes obtenues par les candidats, sur 20 : 8,66 (6,01 en 2012 ; 8,48 en 2011 ; 6,8 en 2010 ; 7,54 en 2009 ; 5,94 en 2008 ; 9,30 en 2007) ;

Moyenne des candidats admis : 12,33/20

Note maximale : 17/20 (13/20 en 2012) ; **note minimale :** 1/20 (0,5/20 en 2012)

Remarques préalables.

Rappelons quelques généralités sur la « leçon ». L'exposé des candidats doit être le plus clair possible ; l'expression en langue italienne doit être facile à suivre et convaincante. Elle doit être exempte de formes linguistiques familières tout autant que d'un excès de termes techniques ou savants. Elle doit être bien organisée.

L'introduction doit problématiser le sujet proposé : mais problématiser ne veut pas dire poser une série de questions « tous azimuts », bien au contraire, il s'agit d'orienter la réflexion en faisant apparaître des facettes non immédiatement visibles du sujet ; il convient d'analyser, si nécessaire, les termes qui le constituent (à ce propos, il faut éviter de reproduire telles quelles les définitions du dictionnaire, d'abord parce que lorsque deux candidats à la suite procèdent de la sorte, il en résulte un effet de similarité tout à fait regrettable, ensuite parce que cela peut conduire à des aberrations – (voir le sujet sur la nature dans le recueil *Acque e terre* où certains candidats ont recherché la représentation du monde animal, végétal et minéral chez Quasimodo). Il faut également, lors de cette analyse, souligner des thématiques connexes qui ne sauraient être laissées de côté. Le plan annoncé doit découler de cet *ensemble hiérarchisé* d'interrogations.

Chaque partie doit être suivie d'une conclusion partielle et d'une transition, qui manquent trop souvent. Les citations doivent être brèves, bien choisies: elles doivent éclairer le propos et faire l'objet de remarques, c'est-à-dire qu'elles ne doivent pas servir seulement à montrer que la thématique à laquelle le candidat fait référence est bien présente dans le texte. Enfin, elles doivent faire l'objet d'une lecture expressive.

Le traitement des différents sujets proposés par le jury supposait et une bonne connaissance préalable une bonne compréhension des textes au programme qui découle, de toute évidence, du croisement de lectures critiques et d'observations personnelles, on pourrait même parler d'expérience personnelle de l'œuvre.

Rappel du déroulement de l'épreuve

Chaque matin, le premier candidat tire au sort l'une des quatre enveloppes qui contiennent les sujets correspondant aux quatre questions et c'est ce même sujet de leçon que préparent les autres candidats de la journée.

La durée de l'épreuve est de 45 minutes, mais il est préjudiciable de vouloir coûte que coûte « tenir » tout ce temps si l'on n'a pas suffisamment de matière pour alimenter le discours de façon pertinente. Il faut privilégier la cohérence intellectuelle du propos tout en veillant à ne pas dépasser (au risque d'être interrompu) le temps maximal de 45 minutes.

Liste des sujets tirés au sort : Chiesa e salvezza nei canti VI-XVII del *Paradiso*, Descrizioni e paesaggi nei canti VI-XVII del *Purgatorio*, I dubbi di Dante nei canti VI-XVII del *Purgatorio*, Le figure dell'escluso nella novella del Cinquecento, Riso e crudeltà nella novella del Cinquecento Le donne nei romanzi *I Viceré e L'Imperio di De Roberto*, Possesso e denaro nei romanzi *I Viceré e L'Imperio di De Roberto*, La violenza nei romanzi *I Viceré e L'Imperio di De Roberto*, La natura nella raccolta *Acque e terre di Quasimodo* Il tempo nella raccolta *Oboe sommerso di Quasimodo*.

Leçons sur la question 1 du programme

Sujets tirés au sort par les candidats.

Sujet numéro 1 : Chiesa e salvezza nei canti VI-XVII del *Purgatorio*.

Sujet numéro 2 : Descrizioni e paesaggi nei canti VI-XVII del *Purgatorio*.

Sujet numéro 3 : I dubbi di Dante nei canti VI-XVII del *Purgatorio*.

Notes obtenues par les candidats : 3 – 6 (2) – 8 – 14 – 15 (2) – 17 (2).

1/ Chiesa e Salvezza nei canti VI a XVII del *Paradiso*

Le Salut est au cœur même du *Paradis*, il en est le thème central, puisque les bienheureux qui le peuplent en ont obtenu la Grâce. C'est ce qui leur permet de siéger dans l'Empyrée et d'être admis à la contemplation de Dieu. C'est aussi l'aboutissement attendu du parcours de Dante personnage. Dans le monde terrestre, l'Eglise a été instituée par le Christ pour permettre aux hommes d'atteindre ce Salut, en les conduisant sur « la diritta via » ; elle a donc été investie d'une mission de guide spirituel, que le pape, qui est à sa tête, est chargé le premier de mener à bien.

On perçoit ainsi aisément la corrélation naturelle qui est établie dans la religion chrétienne entre ce dogme et cette institution, corrélation à laquelle le présent sujet s'intéressait. Or, l'Eglise du temps de Dante est-elle fidèle à cette mission ? A travers ses

membres, son action, parvient-elle à contribuer à cette grande œuvre de Salut à laquelle elle est destinée et dont elle doit être l'exemple ? Toute la *Divine Comédie* pourtant, jusqu'au *Paradis*, résonne des accusations lancées par Dante contre Rome, la Curie et les pontifes. Les chants VI à XVII n'y font pas exception.

Pour répondre à ces interrogations, l'on pouvait étudier, dans un premier temps, comment du ciel de Mercure au ciel de Mars, l'Eglise est condamnée par Dante pour être oublieuse de sa mission première ; c'est alors une Eglise sans Salut qui nous est présentée, car elle n'en est pas digne. On pouvait s'intéresser, dans un deuxième temps, à l'invalidation des sanctions prononcées par l'institution ecclésiastique : dans son *Paradis*, Dante met en scène un Salut qui est gagné en dehors de l'Eglise. Enfin, dans une troisième partie, l'on pouvait analyser comment le poète s'emploie à rechercher les instruments propres à mettre en œuvre le Salut de l'Eglise elle-même.

1 – Une Eglise qui ne conduit pas au Salut

Le Salut de l'âme est ce vers quoi tout baptisé doit tendre, et l'Eglise doit s'employer à l'y préparer en le guidant dans la Foi. Mais, aux yeux de Dante, l'Eglise s'est dévoyée et écartée du véritable chemin ; elle est coupable de s'être égarée dans des tâches temporelles, d'une part, et de s'être détournée du Véritable Bien pour l'appétit des biens matériels, d'autre part. Oublieuse de la *Caritas*, elle s'est abandonnée entièrement à la *Cupiditas*. L'Eglise est donc objet de condamnation. Il était aisé de l'illustrer dans les chants au programme ; on pouvait citer l'invective prononcée par Folchetto di Marsiglia, dans les derniers vers du chant IX, le discours de saint Bonaventure au chant XII (vers 87 et suivants), ou encore le reproche adressé de façon lapidaire par Cacciaguida à la fin du chant XV (vers 144). Les condamnations concernent tout autant le sommet de l'Eglise, à travers papes et hauts prélats, que ses membres : *in capite et in membris*. On pense alors naturellement aux virulentes condamnations des ordres franciscains et dominicains, et leurs querelles stériles (chants XI et XII). Il faut rappeler enfin que Dante défend une stricte répartition des tâches entre l'Eglise et l'Empire. La première doit concourir à l'établissement de la Cité de Dieu, en œuvrant pour le Salut des âmes ; le second doit diriger la Cité des hommes par le moyen des lois et de la justice, mission providentielle qui est de son seul ressort. L'Eglise doit pouvoir s'adjoindre le concours de l'Empire dans sa tâche et doit être défendue par lui contre ses ennemis. C'est bien le sens des propos de Justinien au chant VI, lorsqu'il évoque « la santa Chiesa » secourue par Charlemagne. L'adjectif rappelle d'ailleurs ce que doit être l'Eglise ; elle ne peut être que « santa ».

Oublieuse de sa mission, égarée dans des tâches qui ne sont pas les siennes, l'Eglise ne peut donc avoir ni force ni légitimité.

2 – Le Salut obtenu en dehors de l'Eglise.

Au vu des défaillances de cette Eglise corrompue, les sentences qu'elle prononce ne peuvent être qu'invalidées. Ainsi Dante, substituant son jugement à celui de l'autorité ecclésiastique, choisit-il de placer au *Paradis* un certain nombre de bienheureux auxquels il accorde le Salut et dont il reconnaît la conversion. C'est le cas, par exemple, de Folchetto di Marsiglia ou Cunizza da Romano. Mais il va plus loin encore, puisque, en contradiction avec les décisions disciplinaires de l'Eglise, il place au *Paradis* Sigieri di Brabante, comme déjà il avait placé Manfred dans le *Purgatoire*. Pourtant victimes tous deux

d'excommunication, le premier siège parmi les bienheureux, le second accomplit son chemin de purification. Audace de Dante qui choisit de leur octroyer le rachat et démontre ainsi qu'il n'accorde aucun crédit à la justice de l'Eglise qui les a privées du Salut. Cela nous conduit alors naturellement à développer ici la dimension biographique de l'auteur lui-même, puisque Dante personne réelle a été victime lui aussi d'une excommunication. Le sens de toute l'œuvre, et plus particulièrement de l'expérience qu'il vit au *Paradis*, est avant tout une condamnation de sa propre condamnation. Dante parviendra à la *visio dei* finale, et ce sera là sa récompense, celle de son propre Salut.

Le poète s'érige ainsi en juge. Pour lui-même et pour les victimes d'une Eglise aux sentences illégitimes, il est le grand ordonnateur d'une justice qui rétablit la vérité. Sa mission est celle de dénoncer l'Eglise, de réparer les erreurs qu'elle commet, mais aussi d'œuvrer pour qu'elle-même retrouve le Salut.

3 – *Le Salut de l'Eglise*

Dante combat les pontifes, les prélats, les ordres, mais il ne combat pas l'Eglise, Epouse du Christ. Il est au contraire soucieux de son redressement, que seule une œuvre profonde et efficace de réformes peut assurer. C'est bien le sens des chants consacrés aux deux « champions » de l'Eglise que sont saint François et saint Dominique. La métaphore du soleil dans l'évocation de la naissance de saint François est lourde de sens : après la description d'un paysage montagneux, c'est bien la naissance d'une aurore à laquelle on assiste, c'est l'aube de temps nouveaux que le poète veut ici signifier. Ces chants nous donnent aussi l'indication de la méthode prônée par Dante : pour saint François, il fait un éloge appuyé de la pauvreté, d'un retour nécessaire aux origines, à la source même du christianisme ; pour les deux saints, le poète insiste sur la dimension de l'action : François et Dominique sont deux combattants de Dieu. La terminologie des chants est souvent celle du combat.

En conclusion, il semblait utile de rappeler que l'Eglise en laquelle Dante a foi, c'est l'*ecclesia militans et triumphans*, cette assemblée des hommes qui, par leurs actions vertueuses, vont parvenir à conquérir leur Salut. Au contraire, l'Eglise de Rome, parce qu'elle s'est couverte d'opprobre, n'a aux yeux du poète aucune légitimité. Ce que Dante reconnaît avant tout, c'est la miséricorde de Dieu ; il la place au dessus des décisions de l'Eglise. C'est pourquoi en désaccord avec les sentences que cette dernière prononce, Dante accomplit son propre chemin vers le Salut et, investi d'une mission, il peut montrer à ses contemporains la voie qu'il leur faut suivre.

Une leçon annonçait une démarche qui semblait prometteuse, mais les développements se sont révélés très vite décevants, car confus et souvent digressifs, manifestant une réelle difficulté à circonscrire le concept même d'« église ». Par ailleurs, dans cette même leçon, le jury a déploré de nombreuses maladresses dans la formulation des idées, source d'erreurs d'interprétation. Un autre candidat est parvenu, en revanche, à présenter un exposé convaincant, bien organisé et illustré d'exemples pertinents. Un troisième, enfin, malgré quelques maladresses ponctuelles, a su néanmoins développer une argumentation juste et soucieuse du détail, toujours bien appuyée sur l'analyse des chants.

Notes obtenues par les candidats, sur 20 : 6 – 15 – 15.

2/ Descrizioni e paesaggi nei canti VI a XVII del *Paradiso*

Contrairement à *l'Enfer* ou au *Purgatoire*, le *Paradis* échappe à tout ordre géophysique. La *paesaggistica* au *Paradis* s'entend comme un ensemble de lieux célestes aux caractères singuliers et exceptionnels ; le poète s'attache à les décrire pour rendre compte au mieux de la nouvelle expérience qui lui est donnée de vivre, définie au chant I par le néologisme *trasumanar*. Du reste, dans ce même chant I, le poète ne s'étonne-t-il pas au vers 82 de « la novità del suono » mais aussi du « grande lume » qui caractérisent les lieux visités, au point que le regard humain, celui d'un mortel, est impuissant à en soutenir la vue (chant I, vers 55 à 57) ?

Des chants VI à XVII, Dante nous présente la description du lieu de séjour des bienheureux dans les quatre ciels de Mercure, Vénus, du Soleil et de Mars. Mais ces bienheureux sont évoqués aussi dans leur réalité biographique et terrestre, notamment à travers les lieux qui les ont vus naître. Le *Paradis* se colore ainsi de touches paysagistes qui renvoient au monde d'ici-bas. Qu'ils soient lieux contemplés, propres à la réalité paradisiaque, ou paysages évoqués, propres au monde terrestre, ils sont bien présents dans la poésie de la *Terza cantica*, une *cantica* longtemps considérée pourtant par la critique comme marquée par une forte inspiration théologique. Le sujet invitait les candidats à s'interroger sur la place que le poète réserve à ces descriptions et paysages. Quel sens Dante veut-il leur donner ? En quoi servent-ils son dessein ? Mais aussi quel lien peut-on établir entre description des lieux paradisiaques et description des paysages terrestres ?

On pouvait répondre à ces interrogations en s'intéressant, dans un premier temps, à la valeur poétique et phénoménologique des lieux ou « paysages » contemplés, dont la description est nécessaire à l'intelligence de l'expérience vécue par Dante. On pouvait ensuite consacrer un second temps de la réflexion à la dimension lyrique et réaliste des paysages évoqués, qui ne détachent pas le *Paradis* d'une réalité humaine. Enfin, l'on pouvait s'interroger dans une dernière partie, sur la valeur métaphorique et symbolique contenue dans ces descriptions et paysages.

1 – Valeur poétique et phénoménologique des descriptions dans les paysages contemplés

Dante, tout au long de son ascension, évoque les réalités propres au paradis. Il nous livre une description des lieux et des paysages contemplés qui sont avant tout spectacles. Le *Paradis* est la *cantica* des spectacles : spectacles de lumières, de danses unies aux chants, animés par les bienheureux. Ce sont bien là les « paysages » du paradis. Il lui est donné de voir les bienheureux disposés tantôt en guirlandes lumineuses, tantôt en couronnes concentriques, ailleurs en croix de lumière. Les candidats pouvaient l'illustrer aisément par des références précises aux chants du programme.

Dante s'y attarde longuement au moment du passage d'un ciel à un autre. Ces spectacles, ces « paysages », évocateurs de la singularité de chaque ciel traversé, sont donc bien liés à la phénoménologie, que le poète s'attache à expliquer. Les lieux décrits sont porteurs ou révélateurs de l'intelligence de son parcours.

Dante s'emploie à retranscrire au mieux ce qu'il contemple. Mais ces descriptions sont liées également au thème de l'ineffable, de l'indicible. Elles sont l'occasion pour le poète d'avouer son impuissance à voir et à comprendre, et donc à décrire. C'est pourquoi il a recours aux *similitudini*, comme par exemple au début du chant VIII, vers 22 à 27, lorsqu'il évoque les « venti festini ». S'il fait néanmoins souvent aveu de faiblesse, c'est parce qu'il est aveuglé par l'intensité de la lumière. Dès lors, les descriptions des paysages paradisiaques ne peuvent être qu'imparfaites.

Toutefois, le *Paradis* n'est pas qu'un spectacle de béatitudes. On y entend les échos du monde, qui s'expriment jusque dans des détails topographiques et des descriptions de paysages terrestres.

2 – Dimension lyrique et réaliste des descriptions dans les paysages évoqués

Dans ses rencontres avec les bienheureux, Dante évoque le monde terrestre, dans une dimension à la fois hautement lyrique et empreinte d'un grand réalisme. Ce sont tout d'abord les paysages familiers des bienheureux. Ces derniers sont toujours présentés à travers l'évocation précise des lieux de leur naissance et de leur existence terrestre. Il était aisé de les retrouver dans l'évocation de Carlo Martello, de Cunizza da Romano, de Folchetto da Marsiglia, ou encore et surtout de saint François et saint Dominique. Ce sont des descriptions, parfois longues, qui témoignent toutes d'un souci du détail précis.

Ce sont aussi pour Dante les « lieux de la mémoire », c'est-à-dire les descriptions de lieux et paysages liés au souvenir, à la dimension affective et biographique de l'auteur. Dans les chants de Cacciaguida, cela transparait avec force, dans l'évocation de la ville de Florence, ses murs, ses maisons, le son des cloches de ses églises, son baptistère.

Enfin, pour illustrer ce réalisme descriptif, on pouvait se pencher aussi sur les techniques de descriptions employées. Dante semble se départir des préceptes de la rhétorique grecque et latine qui privilégiait les effets de bravoure, parfois proche de l'invraisemblance ; la faveur de Dante semble aller plutôt vers une autre figure, celle de l'hypotypose, le goût du détail significatif, investi d'une puissance expressive extraordinaire. Le meilleur exemple est celui de la cloche au vers 98 du chant XV, sonnante « terza e nona », un simple détail qui fait effet de réel et qui est marqué d'une lourde charge émotionnelle.

3 – Dimension métaphorique et symbolique des descriptions et paysages

La présence de ces descriptions et de ces paysages doit aussi être interprétée à la lumière du parcours ascensionnel accompli par Dante. Métaphores ou symboles, il servent et illustrent le sens du cheminement du poète jusqu'à son aboutissement. Au *Paradis*, comme nous l'avons rappelé, il y a une prédominance de la lumière. Le lieu est lumière. Or, cette lumière est métaphore de Dieu, de la présence divine. Elle est donc investie d'une forte connotation théologique. La lumière est symbole de Vérité, par opposition aux Ténèbres de l'enfer ; c'est cette même Vérité que Dante doit atteindre. Descriptions et paysages, dès lors, portent témoignage de la capacité sans cesse accrue du personnage-poète à voir et à décrire ; ils sont donc étroitement liés au degré de perfectionnement atteint ; ils en sont le *signum*.

Dans les descriptions comme dans les paysages, enfin, l'accent est mis sur la notion d'identité et d'enracinement, comme nous l'avons souligné. Or, parce qu'il est fondateur

justement de l'identité des bienheureux, le paysage semble aussi en préparer ou en préfigurer la sainteté. Il est donc en cela symbole de la Création unie à son Créateur et réconciliée avec lui. On trouve des références fréquentes au fleuve et à l'eau. Or cette eau est l'eau des origines, l'eau qui purifie, symbole de vie ; elle peut être aussi l'eau qui détruit, qui châtie, comme en témoigne par exemple l'image du « torrente », à propos de l'œuvre de saint Dominique (vers 99, chant XII). De la même façon, on trouve une référence appuyée au soleil dans le cas de saint François. Le soleil représente la lumière, le feu ; lorsqu'il se lève, il est une aurore, symbole de régénérescence. Enfin, dans l'évocation des terres, notamment au chant XII (vers 46 et suivants), on peut voir dans le lyrisme des descriptions, un écho à une sorte d'état édénique, de paradis terrestre.

En conclusion, on pouvait rappeler, comme l'a démontré notamment Giorgio Petrocchi, que descriptions et paysages, à travers le caractère grandiose des images, témoignent bien de la virtuosité de Dante, qui donne ici la pleine mesure de son génie créateur. Il était important aussi d'insister sur le fait qu'ils accompagnent le parcours de Dante, dont ils sont une expression de la gradualité. Enfin, descriptions et paysages fondent le lien entre le ciel et la terre, à travers la nature et la Création ; ils sont donc en cela symbole d'une unité recherchée et retrouvée.

Une amorce du sujet autour du thème de la lumière n'était pas inapproprié, encore fallait-il que les développements ne soient pas maladroits et ou digressifs, et ne débouchent pas sur une partie hors sujet, nourrie de généralités sur « l'intento etico » du poète. En revanche certains candidats ont défini et illustré avec soin les termes du sujet, dans une vision complète et pertinente. Ils ont su notamment analyser, de façon convaincante, le rapport aux bienheureux ou encore la fonction allégorique des descriptions et paysages.

Notes obtenues par les candidats, sur 20 : 3 – 17 – 17.

3/ I dubbi di Dante dai canti VI a XVII del *Paradiso*

Tout au long de son parcours au *Paradis*, Dante est habité d'un certain nombre de doutes, révélés sous forme d'interrogations, qui ponctuent la *Terza cantica* dans son déroulement. Ils sont l'expression naturelle de son étonnement ou de son incompréhension, mais aussi de sa volonté de savoir, au regard des cieux visités, des réalités contemplées, des messages qui lui sont délivrés.

Leur importance est fondée dès le chant I, du reste, par la succession de deux doutes qui occupent une grande partie de ce chant inaugural (vers 82 à 93, puis 97 à 141). Les chants VI à XVII nous en offrent également quelques exemples significatifs. Or, exprimés et ressentis par Dante personnage face à ses interlocuteurs, ils sont en fait vécus par Dante auteur. Le sujet nous amenait alors à nous interroger sur la nature et la fonction de ces doutes.

On pouvait ainsi étudier, dans un premier temps, leur présence au regard de la trame du récit, c'est-à-dire nous pencher sur leur fonction narratologique. Dans un deuxième temps, il était loisible d'analyser les messages dont ils sont porteurs ou révélateurs, dont Dante lui-même est le destinataire, et qui mettent en place une véritable didactique pour la formation du croyant Dante. Enfin, dans une dernière étape de la réflexion, on pouvait voir

comment ces enseignements servent également la mission que Dante s'est assignée auprès de ses lecteurs ; les doutes participent alors d'une didactique de l'*exemplum*.

1 – Une fonction narratologique

La Divine Comédie est un poème, mais c'est aussi un roman ; on peut donc la définir comme un poème narratif, dans lequel Dante met en œuvre des techniques de narration. Les doutes participent de ces instruments propres à la narratologie. Ainsi les doutes exprimés par Dante personnage s'inscrivent-ils dans une dynamique du récit, à laquelle ils apportent de la matière. Ils permettent à la narration de progresser, notamment en instaurant et en nourrissant un dialogue sous forme de questions-réponses. Ils constituent aussi une rupture dans l'unité thématique des chants. Par exemple, il était facile de démontrer à cet égard que le chant VI reprend la matière du chant V, tout comme le chant VII reprend celle du chant VI ; de même un lien existe entre les chants X, XI et XIII. Les doutes établissent alors une continuité ; tels une métaphore, ils sont filés d'un chant à l'autre ; ils fonctionnent comme un véritable système d'échos, qui tissent une trame ayant sa propre cohérence, au-delà de la segmentation inhérente aux chants et aux cieux. Ils sont, enfin, l'occasion d'un échange ou interaction entre, d'une part, Dante personnage et, d'autre part, Béatrice, son guide, mais encore les bienheureux eux-mêmes, rencontrés au fil des chants. L'échange est réel lorsque Dante interroge ou interpelle directement son interlocuteur, comme par exemple au chant VII face à Béatrice, ou lorsqu'il répond parfois à une invitation, comme par exemple à la fin du chant V, ce qui offre alors la matière du chant VI. L'échange peut être implicite ou virtuel lorsque Dante demeure silencieux ; ce sont alors les bienheureux qui, lisant en son âme, parviennent à exprimer le doute qui habite le poète. C'est le cas au chant XI face à saint Thomas, ou encore au chant XIV, face à Salomon.

Vis-à-vis de Dante, il est vrai que les bienheureux ont un rôle d'enseignement à tenir. On est en présence d'une véritable didactique visant à la formation du croyant Dante.

2 – Une didactique pour la formation du croyant Dante

Parce que le *Paradis* est avant tout un itinéraire vers Dieu – un « *itinerarius mentis in Deum* » selon le mot de saint Bonaventure –, qui va trouver son aboutissement dans le chant XXXIII, Dante exprime des doutes qui ont pour fondement des questions d'ordre théologique et métaphysique. Ses interlocuteurs lui apportent en retour et légitimement les réponses qu'il attend, sous forme d'enseignements. Ces enseignements s'adressent à lui-même, Dante personnage. Rappelons qu'il connaît un itinéraire de sainteté, mis en place depuis le *Proemio*. Il est invité à pénétrer les mystères chrétiens. Son *ego* va être ainsi purifié des scories du Mal. Cet itinéraire, propre à la conscience de Dante auteur, est donc un itinéraire de perfectionnement et de découverte du Bien Suprême, qui passe par la révélation nécessaire de ces vérités d'ordre théologique. Le chant VII nous en offre le meilleur exemple, mais aussi partiellement le chant XIV ou encore le chant XI. Dante personnage a besoin de comprendre également les réalités du paradis, les étapes qui jalonnent son cheminement vers Dieu et qui donnent toute sa cohérence à son parcours. Les enseignements touchent alors ici à la dimension phénoménologique. On trouve l'illustration de cela dans la deuxième question abordée par Justinien au chant VI, à partir du vers 115, ou encore dans une partie du chant XIV, à propos de la question de la luminosité des bienheureux. Il s'agit par là même de faire échec à l'indicible, à l'ineffable, pourtant

proclamés de façon rhétorique dès le vers 71 du chant I, et ailleurs encore de façon récurrente. Les doutes ou les silences de Dante ne doivent et ne peuvent jamais rester sans réponse. Ce qui explique d'ailleurs les sollicitations pressantes de Justinien ou de saint Thomas.

En fait, par l'expression des doutes, il s'agit pour Dante personnage de comprendre les réalités du paradis et pour Dante auteur de les expliquer à son lecteur. Comprendre pour faire comprendre, c'est aussi la mission de Dante.

3 – Une didactique de l'exemplum

Les réponses que Dante reçoit, les enseignements dont elles sont porteuses vont servir le dessein de Dante auteur, investi d'une mission, celle d'être un *scriba Dei*. Et l'on peut évoquer ici la déclaration de ce dernier au début du chant X, vers 25 à 27. Son oeuvre est en effet une oeuvre d'édification, qu'il adresse à ses lecteurs. Rappelons utilement aussi, à cet égard, la Lettre XIII à Cangrande della Scala. Il y a bien une fonction d'*exemplum* du personnage Dante pour les lecteurs. Le Dante personnage actant tire son exemplarité des bienheureux, qui eux-mêmes la reçoivent de Dieu, et le lecteur est invité à s'inscrire dans cette structure enchâssée. Les chants politiques nous donnent alors la clé de cette autre approche didactique contenue dans l'expression et la résolution des doutes. Ainsi les développements sur la justice divine, évoquée au chant VII, sont en lien étroit avec le discours de Justinien. De la même façon, au chant XIII, à travers le discours de saint Thomas sur la sagesse de Salomon, c'est la figure du bon souverain qui est explicitée. Enfin et surtout, au chant XVII, lorsque Dante exprime un doute face à Cacciaguida, c'est le moment où il reçoit alors de son trisaïeul l'investiture de sa mission.

En conclusion, on pouvait rappeler que par leur fonction tant narratologique que didactique, les doutes qui animent Dante et les solutions qui y sont apportées sont de puissants révélateurs de l'unité du *Paradis* et de la cohérence donnée à l'itinéraire du poète. A cet égard, les chants VI à XVII constituent une étape importante, en développant un certain nombre d'aspects fondamentaux. Sans ces enseignements, Dante ne pourrait pas atteindre perfection et Bonheur Suprême, qui sont la raison même de son voyage. Il ne pourrait pas non plus remplir la mission dont il est investi. Les doutes rendent aussi Dante personnage, acteur de son parcours, loin de tout positionnement réceptif et contemplatif. Par leur forte valeur épistémologique, ils participent bien ainsi de cet itinéraire de perfectionnement vers la perfection. Les doutes, enfin, dans leur agencement et leur fonctionnement, sont l'occasion d'une identification ou « réunification » de Dante auteur et Dante personnage : à la fois enseignant et enseigné, maître et élève. Jamais plus que dans l'expression et la résolution de ces doutes, les deux identités du poète n'auront été aussi proches.

Il n'était pas opportun de dresser un catalogue des doutes du poète, sans grand intérêt; il est cependant arrivé que tel ou tel candidat saisisse certains aspects du sujet, mais les développements étaient trop indigents et hâtifs pour pouvoir convaincre le jury du bien-fondé de la démarche.

Leçons sur la question 2 du programme

Sujets tirés au sort :

- 1) **Le figure dell'escluso nella novella del Cinquecento**
- 2) **Riso e crudeltà nella novella del Cinquecento**

Notes obtenues par les candidats : 2 - 5 (2) -9 (2) - 11- 15.

Sujet numéro 1 : Le figure dell'escluso nella novella del Cinquecento

Introduction : Il était inconcevable d'envisager de traiter ce sujet dans définir la figure de l'exclu en rapport à un groupe, ou plus généralement par rapport à un système. En effet, le terme d'« exclu » fait nécessairement appel à la notion de communauté, de collectif, ou en tout cas d'un pluriel (les autres) en opposition à celui (ou celle) qui est marginalisé. Or, la nouvelle du XVI^e est un genre littéraire dont les sujets principaux ont généralement trait à l'être humain et à sa place dans la société de la Renaissance italienne. La nouvelle du XVI^e est contemporaine de l'Humanisme et la figure de l'exclu apparaît aussi comme un moyen d'observation de l'être humain dans le sens large du terme. À cet égard, dans quelle mesure l'être humain, isolé, marginalisé peut-il être un bon témoin d'une communauté, et quelles clés peut-il fournir à propos du fonctionnement d'un système (social, géographique, urbain, moral ou même narratif...), ne serait-ce qu'en s'interrogeant sur les motifs de son exclusion ?

1 - *Aspects susceptibles de définir la figure de l'exclu dans la nouvelle du XVI^e*

Il semblerait qu'il existe une vraie typologie de l'exclu défini comme non conforme à une règle : la femme en fait souvent partie. Ainsi, Margherita Spolatina chez Straparola est condamnée par ses frères à regagner la norme morale par sa mort ; chez Giovanni Brevio (*Madonna Lisabetta*) « femmina essendo » est associé à l'adjectif « scarsa », topos anti-féminin récurrent dans les nouvelles au programme ; ou encore, comme il est « costume di voialtre donne » lit-on chez Firenzuola (*Fra Cherubino*) la femme est « un po' scarsa di spirito ». Les moines et les prêtres figurent aussi parmi les personnages s'excluant par leurs comportements peu adaptés à leur fonction et prêtant ainsi le flanc à la satire anticléricale (voir chez Forteguerra, le prêtre enclin au jeu d'argent, ou l'exclusion physique du prêtre dans *Don Giovanni e la Tonia* de Firenzuola). Ajoutons à ces personnages le prototype de l'idiot, récurrent comme figure de l'exclu (Santi del Grande de Fortini, Pietro Pazzo chez Straparola, Falananna chez Grazzini). Enfin, n'oublions pas les exclus sociaux et politiques (Giulietta, Da Porto ; le bouffon Gonnella de Bandello), et surtout, plus intéressant, l'exclu « linguistique » lequel, soit ne sait pas parler une langue et se retrouve en situation d'exclusion momentanée (la femme d'Antonio Angelini dans la nouvelle de Fortini), soit

ne sait que faire un mauvais usage du langage (symptôme d'une raison ou d'une culture défaillante, comme dans le cas de *L'abate dell'ordine di Badia* (Grazzini), comme Pietro Pazzo, ou Falananna). Dès lors, savoir faire usage du langage et de la raison peut au contraire être la voie, à l'inverse, de la non-exclusion (les *beffatori*, astucieux, excluent mais ne s'excluent jamais), comme par exemple, Gianmatteo qui échappe au *topos* du *villano* exclu, en usant au contraire de l'astuce et de la tromperie, par le *logos* dont devrait finalement user le diable (qui alors est exclu et renvoyé aux Enfers).

La figure de l'exclu est par ailleurs assez souvent liée à un espace urbain contribuant à son exclusion : nous sommes alors dans le *topos* du vilain, mais pas seulement car la ville devient surtout l'espace, le décor où a lieu la mise en scène de l'exclusion: Falananna et Florence (Grazzini), Santi del Grande à Sienne (bouc émissaire dans sa propre ville) sont exclus par la *beffa collettiva* à laquelle contribue toute la ville (cf héritage du *Grasso Legnaiolo* où l'espace urbain appartient aussi aux *beffatori* dont elle symbolise le pouvoir quasi totalitaire du *logos* et de l'invention, exercé sur la totalité d'un espace qui devient quasi scénique).

La *sottise*, par ailleurs le critère majeur de l'exclusion, est souvent identifiée à une *pazzia* (*Santi del Grande*, Fortini) se définissant, semble-t-il, essentiellement comme un manque de conformité à une réalité humaine extérieure globale (ville, groupe, communauté, système moral...) et reposant souvent sur une incapacité à utiliser ce *logos* synonyme de raison non défaillante. Bien loin de notre définition moderne de la folie, le *pazzo* est souvent celui qui, dans les nouvelles, est incapable d'utiliser le langage (symptôme d'une intelligence inférieure et d'un manque de pouvoir sur le réel) et donc de raisonner. Ceci advient par opposition, de fait, aux milieux courtisan, bourgeois, intellectuel ou ecclésiastique dont font souvent partie les auteurs des nouvelles. L'exclu serait-il alors le contre-modèle d'une cohésion implicitement revendiquée ?

2 - L'exclu, condition sine qua non de la cohésion d'une communauté.

Dans la nouvelle du XVI^e, l'exclu est bien souvent marqué par une forme de faute originelle par laquelle son destin suit une forme de déterminisme et moral, et social. Falananna chez Grazzini est un exclu de naissance par sottise, et pour lequel toute tentative de réintégration échoue. Le début de sa vie est d'ailleurs à l'image de sa fin : l'exclusion existentielle. Mais l'exclu peut être aussi, comme dans le *Grasso Legnaiolo*, celui qui a commis l'erreur d'enfreindre la loi d'une communauté ou d'un système, et pour laquelle il doit être plus ou moins lourdement châtié. Par une sorte de déterminisme social, assez fortement marqué chez Bandello ou Grazzini notamment, Giulia da Gazuolo subit une exclusion sociale tragique chez Bandello. Certes, elle s'exclut elle-même par le suicide, mais le résultat et la motivation sont sensiblement les mêmes que pour Margherita Spolatina (Straparola) qui est, quant à elle, supprimée pour faute morale par ses frères. L'exclusion par faute originelle, et par déterminisme, semble plus marquée encore chez Grazzini (Lazzero semble éliminé plutôt que son « jumeau » Gabbriello comme si sa richesse ne pouvait en aucun cas racheter sa stupidité fondamentale). La figure de l'exclu semble être dans les nouvelles le reflet d'une société, telle qu'elle y est décrite en tout cas, où le collectif, le groupe ou la communauté quels qu'ils soient, règnent en maîtres. Ainsi, peu de place est laissée à l'individu avec ses règles propres : la petite charrette, symbole de soumission à la loi, du bouffon Gonnella ayant enfreint celle-ci à ses dépens par initiative personnelle, en est la meilleure illustration.

Symbole du groupe et de sa cohésion face à l'exclu, la *beffa* sert souvent, non seulement à mettre en scène narrativement la figure de l'exclu, mais surtout à valoriser la fourberie des *beffatori* (ex. la nouvelle de *Scarpacifico*, chez Straparola, avec le *topos* du «tel est pris qui croyait prendre», ou encore chez Grazzini (*lo Scheggia e il Pilucca*) où les *beffatori* sont valorisés par leur intelligence comme dans le *Grasso Legnaiolo*).

Nous sommes en tout cas dans un système où les lois morales et sociales sont fortes, et peuvent écraser sans pitié l'individu : Falananna pourrait briser son déterminisme social avec sa richesse mais semble comme exclu par Grazzini lui-même, au nom d'une sottise antithétique de l'esprit du courtisan cultivé dont la noblesse ne saurait se résumer à la seule puissance financière.

Tout se passe comme si l'être humain du XVI^e, tel qu'il apparaît du moins dans les nouvelles, n'avait pas le droit de s'exclure d'une communauté, à moins d'en mettre en péril l'équilibre, ou d'enfreindre une loi morale ou sociale (Margherita Spolatina exclue par ses frères au nom d'un ordre moral). C'est, chaque fois, comme si tout un système excluait pour mieux se définir, pour mieux se renforcer, à commencer par le système des auteurs et narrateurs.

3 - La fonction narrative et « intellectuelle » de l'exclu

Par conséquent, d'un point de vue plus purement narratif, l'exclu n'est pas en marge. Bien au contraire, il est bien souvent au centre du récit ; il en est même la clé de voûte sans laquelle le récit n'aurait aucun intérêt. Il apparaît, nous le disions, comme celui par qui la société du XVI^e souhaite consolider ses certitudes (Falananna est celui par qui Florence exprime sa cohésion vis-à-vis du paria, Santi del Grande est le faire-valoir, par opposition, du caractère astucieux des Siennois...). Mais il est surtout et souvent le signe d'un ordre qui ne doit pas être renversé. Par exemple, la façon qu'a Bandello de présenter le comportement hors norme (*abnorme*) de la Comtesse de Challant, inexplicable, irraisonné, semble n'être rien d'autre en somme qu'une valorisation implicite de la raison appelée à dominer les passions. En conséquence, la figure de l'exclu n'est absolument jamais un outil narratif de subversion, mais bien au contraire un personnage qui ne renvoie à rien d'autre qu'à la notion d'ordre (civil, moral, religieux, intellectuel...). Chez Giovambattista Giraldi Cinzio (*Crisante e Alberto*), le fait que les deux frères fréquentent des figures d'exclus (les malandrins) n'a d'autre fonction narrative que leur cheminement initiatique vers le retour à la norme finale au domicile de leurs parents et à la juste éducation que cherche à démontrer Cinzio. Chez Ortensio Lando (*Messer Leandro de' Traversari*), le serviteur d'un prêtre n'est plus menteur que lui que pour mieux renforcer l'ordre moral et renverser la situation à la fin de la nouvelle, où la subversion (être plus menteur que son propre maître) est employée dans le seul but narratif de rétablir l'ordre moral mis à mal.

Enfin, au-delà de son rôle dans la confirmation de l'ordre établi, la figure de l'exclu a aussi à voir nettement avec le genre littéraire auquel il se rapporte. Héritée de Boccace et très en grande partie de la *novellistica* des '300-'400, la figure de l'exclu est avant tout un expédient narratif sur lequel repose le système de la *beffa* (sans lequel celle-ci ne saurait fonctionner), le rythme de la narration et les effets de surprise. La figure de l'exclu rend en effet possible et vraisemblable ce qui serait impensable dans la réalité – prendre des chevreaux pour des chapons par exemple chez Fortini (*Santi del Grande*) ; croire qu'une cornemuse peut faire ressusciter, pour les malandrins fondamentalement stupides (*topos* de l'idiot) chez Straparola (*Scarpacifico*) ; croire fermement à sa propre mort chez Grazzini

(*Falananna*) ou Fortini (*Santi del Grande*) –. Ainsi, tous ces exclus, sortes de Calandrino par antonomase, ne font que renforcer le *diletto* de ceux auxquels le récit des devisants de la *cornice* s'adresse.

Conclusion : dans le système narratif des nouvelles, la figure de l'exclu semble être le miroir d'une société qui, de façon générale, ne réintègre pas ses parias mais s'en sert plutôt pour signifier la force de ses propres règles sociales ou morales, religieuses ou relationnelles au sein d'une communauté. Tout se passe comme si l'exclu des nouvelles, paradoxe en plein siècle de l'Humanisme florissant, offrait certes un prétexte à une exploration humaine, au sens large, de l'exclu (mis en scène dans sa globalité humaniste, par sa raison, son langage, son corps aussi) tout en ne parvenant pas à l'intégrer totalement dès lors que se manifestent ses faiblesses « humaines » qu'elles soient morales, d'esprit et d'intelligence, ou comportementales et sociales. Mais l'exclu est avant tout un actant qui, du point de vue narratif, s'adapte bien au genre bref et rythmé de la nouvelle dont il est bien souvent le ressort indispensable.

Certaines leçons ont assez bien traité le sujet, malgré quelques défauts de méthode à signaler. La problématique a souvent été convenablement située dans son contexte historique et littéraire. Le rôle essentiel de la *beffa* dans le processus d'exclusion du *beffato* par les *beffatori* a été bien perçu et démontré à l'aide d'exemples pertinents. –Il fallait ne pas omettre de définir et de situer la notion d'exclusion en fonction d'un groupe ou d'une communauté qui marginalise un individu. En conséquence, les candidats qui ont consacré une première partie à une typologie de l'exclu ont adopté une démarche acceptable à condition de ne pas affirmer que certains personnages des nouvelles s'excluent volontairement et ce, par des exemples peu en rapport avec le sujet (Parabosco, *Giberto e Cornelia*) ou par des analyses étranges tels que Lazzerio et Gabbriello (Grazzini) qui feraient le choix de l'exclusion par « scelta di un modo di vita », en passant par des formulations obscures (« negli ambienti morali c'è la presenza del vergognoso »). Il était juste de parler de l'« esclusione come esperienza congenita » de personnages incapables de déchiffrer les codes d'une société qui confirme et amplifie alors leur situation d'exclus. On pouvait aussi, comme cela a été fait, explorer les aspects de personnages en apparence non marqués par l'exclusion dès l'origine mais qui, s'excluant eux-mêmes (suicide de Giulia da Gazuolo chez Bandello). –Il était en revanche tout à fait contestable d'affirmer que les devisants des *cornici* sont eux aussi des exclus, et l'orientation du traitement du sujet vers une très hypothétique et peu convaincante « poétique de l'exclusion », faisait aboutir l'exposé à un hors sujet.

C'est une tautologie à la fois vide de sens et peu rigoureuse que d'affirmer à propos de l'exclu : « per lottare contro l'esclusione fa la scelta dell'inclusione », et ensuite de conclure la leçon sur la question de la langue comme enjeu littéraire dans les nouvelles, thématique évidemment hors sujet.

Notes obtenues par les candidats, sur 20 : 5 - 9 (2) - 11.

Sujet numéro 2 : Riso e crudeltà nella novella italiana del Cinquecento

Introduction. On relève dans les nouvelles du corpus la forte présence d'une cruauté à l'image de la définition d'Antonin Artaud « *Cruauté n'est pas en effet synonyme de sang*

*versé, de chair martyre, d'ennemi crucifié. Cette identification de la cruauté avec les supplices n'est qu'un tout petit côté de la question. Il y a dans la cruauté qu'on exerce une sorte de déterminisme supérieur auquel le bourreau suppliciateur est soumis lui-même, et qu'il doit être le cas échéant déterminé à supporter. La cruauté est avant tout lucide ; c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de conscience appliquée » (A. Artaud, *Le théâtre et son double*, p.158). L'idée de cruauté y est aussi indéfectiblement liée à celle du sanguinolent, visuel et corporel, et surtout, la cruauté est synonyme de violence gratuite et injustifiée. Or, paradoxalement le genre littéraire de la nouvelle relève, d'autant plus au XVI^e, de la notion de *diletto* passant par le plaisir du récit : le rire en est alors souvent un effet recherché, attendu, ce qui rend étrange le fait qu'il côtoie, quand il ne s'appuie pas directement sur elle, la cruauté. De quelle cruauté s'agit-il alors ? Quels liens d'interférence et d'influence de l'un sur l'autre rire et cruauté ont-ils dans les nouvelles du corpus?*

1 - Les aspects de la cruauté liée au rire.

La cruauté associée au rire et au comique relève, bien souvent dans les nouvelles, du châtiment physique, associé à une forte insistance visuelle sur le corporel, à travers une exaspération descriptive confinant au grotesque qui, par effet de « zoom », place comique et cruauté sur un plan d'équilibre quasi parfait (*Don Giovanni e la Tonia*, chez Firenzuola, avec le châtiment corporel du prêtre ; visualisation de la cruauté également avec le pauvre Falananna qui, de monstre et d'animal tel qu'il est qualifié cruellement dès le début par le narrateur, finit transformé en bout de bois brûlé, image suprême de l'exaspération du corporel au détriment du spirituel dans cette description de ce non-homme, objet de la cruauté universelle que finit par être Falananna). Comme en un théâtre de la cruauté extrêmement lié au corporel, rire et cruauté sont souvent, dans les nouvelles, l'un atténuant l'autre, unis dans une vision grotesque des choses comme dans la scène de la fausse mort de la servante de Scarpacifico (Straparola) qui aboutit à la mort gratuite (et donc cruelle mais d'autant plus comique) des trois épouses des malandrins.

Outre leurs manifestations visuelles et corporelles réalistes, jusqu'au grotesque, rire et cruauté s'expriment aussi, à l'image de la définition de nécessité implacable qu'en donne Antonin Artaud, au travers des lois de la Fortune implacable : le rire est présent alors moins par manifestation de ce qui serait une « joie » à être cruel, mais davantage parce que rien, dans le réel, ne résiste à la cruauté des *beffatori* – comme si une absolue nécessité les soutenait envers et contre tout, puisque la cruauté n'est jamais, dans la *beffa*, vouée à un échec final qui alors pourrait se teinter de morale à l'encontre du Mal. Bien au contraire, la cruauté parvient toujours à ses fins. Et finalement, la cruauté qui en résulte semble être davantage l'ouvrage de la Fortune aidant les bourreaux (parce que rien ne les entrave dans leur – même invraisemblable – entreprise) que celui, pur et simple, de leur libre-arbitre. En effet, c'est parce que le *beffato* est par nature effrayé par les spectres, que la cruauté morale, confinant au terrorisme, de *Scheggia e Pilucca* (Grazzini) peut s'exercer sur Guasparri par le biais de la mise en scène grandguignolesque qu'ils mettent en œuvre, mise en scène d'autant plus cruelle et comique, qu'elle est théâtrale et proche de l'invraisemblable. De même, les conséquences de la *beffa* faite au bouffon Gonnella (Bandello) par le marquis sont cruelles, et tragi-comiques, mais cette cruauté est celle d'une réalité politique rendue nécessaire par le crime de lèse-majesté commis par le bouffon. En somme, bien souvent, cruauté, déterminisme et nécessité du sort semblent bel et bien liés, au-delà de la pure et

simple volonté des bourreaux.

Associée au rire, la cruauté apparaît donc rarement comme l'illustration du Mal, mais plutôt comme une sorte de surplus de vie, une nécessité vitale exercée sur ceux qui ont, à la différence de leurs bourreaux, une vigueur vitale inférieure : ainsi, regagnant en vitalité d'esprit, apte à utiliser la *virtù* et l'*inganno* chers à Machiavel, Gianmatteo récupère à son compte la cruauté de l'archidiabole et sauve sa situation dans le renversement comique final. Néanmoins, le *fatum* implacable, par le rire et la cruauté, est indissociable de la solitude de ceux qui en sont victimes.

2 - Cruauté et solitude narrative de la victime du rire

La conséquence directe de l'interférence existant entre rire et cruauté, lorsque les deux se côtoient, c'est que le rire se mue en faire-valoir de la cruauté, empêchant ainsi ne serait-ce qu'une once de compassion pour les personnages victimes sacrificielles de cette même cruauté. C'est le cas dans la nouvelle de *Scarpacifico*, où le rire surgit du comique de la situation cruelle d'émasculatation dans laquelle se retrouve le pauvre prêtre, isolé, stigmatisé, mais narrativement au centre du discours, et en même temps au cœur même du *diletto* narratif. Tout se passe comme si la narration effectuait un « zoom » d'autant plus grotesque que la cruauté descriptive n'éveille aucune compassion, comme si la cruauté était en quelque sorte atténuée par le comique de situation. Le lien essentiel existant entre cruauté et rire est donc bien essentiellement un lien narratif, lié au plaisir du récit bien plus qu'à la dimension morale qui, elle, de fait est escamotée.

Cette solitude de la victime sacrificielle entraîne alors la cohésion, dans le rire de tous les autres, d'un public élargi, depuis les *beffatori* jusqu'à ceux qui ont connaissance des fils de l'histoire (destinataires de la narration inclus). Bien souvent d'ailleurs, rares sont les personnages cruels à titre individuel : exception faite de *Scarpacifico* qui cruellement – mais indirectement – tue sept personnes en une seule nouvelle, ce qui est, finalement, cruellement risible, le plus souvent la cruauté et le rire sont unis et pratiqués par un groupe. La cruauté dans la nouvelle est un outil collectif du rire et c'est la raison pour laquelle, au-delà du Bien et du Mal, elle rend le rire légitime. Chez Morlini, le moine adultère est châtié corporellement avec l'aide de tout le groupe des moines. Dans la *Vendetta dei frati minori* (Bandello), c'est le monastère tout entier qui s'emploie à une vengeance cruelle, car disproportionnée dans sa mise en scène, exercée sur des moines contraints à danser nus comme des vers devant les meuniers, vengeance méritée dont il est dit que même le Roi de France en a ri. L'on assiste alors à une scène d'autant plus cruelle et comique qu'elle est collective, et justifiée par un ordre moral, collectif aussi, bien déterminé. Les nouvelles associant rire et cruauté mettent bien souvent en scène des personnages ayant enfreint une loi morale ou sociale, ou en tout cas isolés au sein d'une communauté (urbaine, par exemple) qu'un ordre collectif vient rétablir.

Progressivement, la victime sacrificielle est alors peu à peu conduite à une forme de déshumanisation (condition *sine qua non* de la cruauté et du grotesque lié au rire) puisque la victime est réduite à un élément faisant fonctionner l'engrenage mécanique de la cruauté, jusqu'à devenir un objet, autrement dit le jouet de cet engrenage cruel et collectif. La cruauté est un mécanisme implacable que l'on ne peut arrêter et qui s'agrémente d'un *crescendo* dans le grotesque: la kyrielle de morts provoquées par l'engrenage cruel mis en marche par *Scarpacifico* transforme les protagonistes en pantins désarticulés privés de libre-arbitre, de toute âme et de toute réflexion, en les déshumanisant pour en faire de

simples « actants » dans la narration ; Santi del Grande (Fortini) n'est plus, dès son entrée dans Sienne, qu'un rouage d'une *beffa* collective et devient le faire-valoir cruel de la vivacité d'esprit, dont lui-même est dépourvu, de tout un espace urbain.

Il semblerait donc que rire et cruauté ne soient pas associés à des fins purement moralisantes, mais bien au contraire, par le biais du *diletto*, qu'ils soient unis à des fins d'un ordre plus purement narratif.

3 - Rire et cruauté, synonyme de mise à distance

À la différence de ce qui advenait dans la nouvelle du *Grasso Legnaiolo*, rarement les nouvelles du XVI^e rachètent la victime de la cruauté en la faisant, par exemple, participer au secret de ce que fut le montage de l'acte de cruauté exercé contre elle (ce qui aboutissait, dans le *Grasso Legnaiolo*, à l'opportunité pour le *beffato* - sur qui s'exerçait une forme de cruauté morale et disproportionnée par rapport à la faute commise - de rire « avec » ses bourreaux une fois révélé le dessous des cartes). Le *beffato*, traumatisé mais réintégré, avait alors l'occasion de rire de la fourberie des *beffatori* dont il pouvait admirer l'esprit. Ni Falananna (Grazzini), ni Santi del Grande (Fortini), ni Guasparri (*Scheggia e Pilucca*, Grazzini) qui est même contraint à vendre sa maison de peur de retourner là où a eu lieu la mise en scène diabolique, n'ont jamais l'occasion de rire avec leurs bourreaux. De la sorte, et du point de vue du système narratif, s'instaure alors définitivement une distance entre le destinataire du récit et le personnage victime de cruauté : l'auditoire est du côté de la cruauté et des rieurs, il y participe en riant tout comme eux. Citons une anecdote troublante à l'image de ce procédé narratif assez marqué : Castiglione, dans *Il libro del cortegiano* (*Libro II*, LXXVII), dans un bref récit qui pourrait constituer l'intrigue d'une nouvelle de *beffa*, prend l'exemple d'un médecin qui, abusant de l'argent d'un pauvre paysan en lui faisant croire qu'il va retrouver l'usage de son œil, est mis en valeur par l'auteur – lequel n'en condamne pas le moins du monde la cruauté mais range au contraire ce médecin peu scrupuleux parmi ceux qui savent se tirer de situations difficiles par un mot d'esprit, (« Ah villan traditor, disse, dunque tu ancor vorresti avere dui occhi, come hanno i cittadini e gli omini da bene? vattene in malora », ce qui convainc le pauvre vilain de s'en aller tout penaud, et conclut l'histoire à la gloire intellectuelle du médecin) : l'esprit du médecin, apte à dominer la réalité à l'inverse du vilain, pour cruel qu'il soit, y est néanmoins présenté comme un esprit supérieur. Nous citons cet exemple car il nous semble relever du même procédé que celui qui est employé par les auteurs des nouvelles : telle une invitation à être du côté de l'esprit vif des bourreaux ou de l'esprit imaginatif du narrateur, sinon de l'auteur, l'association entre rire et cruauté devient alors signe d'une supériorité intellectuelle dont l'art de raconter et l'art de la nouvelle sont la manifestation. C'est pourquoi il serait sans doute erroné de voir dans la mise en scène fréquente de la cruauté associée au rire la volonté d'une démarche moralisatrice (à l'exception de certaines nouvelles de Bandello, et dans ce cas, la cruauté n'est pas gratuite, mais justifiée), mais plutôt un expédient, à l'instar de la *beffa* et des arguties imaginées par les *beffatori*, visant à mettre en valeur l'extraordinaire du récit pour en accroître le *diletto* recherché.

Conclusion : Au fond, si l'on s'interroge pour savoir ce qui est réellement à la source de l'exercice de la cruauté dans les nouvelles du corpus associant rire et cruauté, on s'aperçoit que la cruauté est essentiellement celle que le narrateur prend plaisir à inventer dans une forme de jouissance du récit. En effet, on assiste à une mise à distance accrue

entre l'objet de la cruauté et ses bourreaux, et ce d'autant plus lorsque, paradoxalement, le rire lui est associé. Cette distanciation progressive entre l'objet du rire et celui qui rit accroît non seulement la cruauté des faits, mais produit aussi un rire d'autant plus distancié qu'il efface toute compassion à l'égard du personnage victime de cruauté. Dès lors, le destinataire auquel ces récits s'adressent n'est pas appelé à s'identifier à la victime mais plutôt aux bourreaux. Bien que Castiglione précise dans le *Libro del cortegiano* que l'homme de cour doit user de mots d'esprits et de la plaisanterie avec parcimonie, en indiquant justement d'éviter de rire de façon piquante à l'égard des personnes « troppo misere, che è crudeltà » (*Libro II, LXXXIII*), il semble que la plupart des auteurs de nouvelles du corpus, lorsqu'ils teintent le rire de cruauté, ne se privent pas de tels paradoxes au nom d'une virtuosité de l'art du récit visant essentiellement au *diletto* pur et simple.

Il était tout à fait opportun, comme le jury a pu le constater à propos d'une leçon, d'interroger la question sur l'opposition morale entre le rire, qui relèverait en apparence de la sphère du Bien et la cruauté qui, elle, ferait appel au Mal. On pouvait ainsi voir combien, dans les nouvelles du corpus, la frontière établie, par le rire et la cruauté, entre Bien et Mal, n'est pas aussi hermétique qu'elle pourrait sembler : le Bien associé au rire, et le Mal, relevant de la cruauté, ne sont assez nettement séparés que lorsqu'ils sont des outils narratifs : ici, la cruauté devient un outil pour échapper à une *beffa* sous forme de *controbeffa* ; là, le rire est narrativement associé au Mal et à ses malandrins (*Crisante e Alberto* de Cinzio), ou encore dans des cas de nouvelles où la dichotomie Bien/Mal est plus nette par nécessité morale (Molza). L'analyse de l'absence d'étanchéité de la frontière entre rire et cruauté, et donc leur fonctionnement réciproque, pouvait fort valablement conduire à une réflexion sur les motivations des narrateurs à opter pour cette cruauté risible, soulignant à juste titre qu'elle repose bien souvent sur une déréalisation de sa violence, sur une dédramatisation du cruel construite sur l'invraisemblance des situations. La conclusion fort juste pouvait alors noter le fait que la fusion, parfois totale, entre rire et cruauté repose le plus souvent sur une neutralisation narrative de la violence, au-delà du Bien et du Mal, dans une démarche hédoniste du récit. Peut-être aurait-il tout de même fallu faire un sort à la notion de visualisation corporelle de la cruauté, bien présente dans les nouvelles du corpus.

La tentative d'un historique incertain à partir de Boccace, agrémenté de formulations non explicitées du type « comico puro » ou « riso autonomo » ou encore bien étranges telles que « riso nero provato dal lettore », devait être laissée de côté, au profit d'un véritable traitement de la question proposée.

Quelques autres erreurs : tenter d'analyser des exemples en faisant de lourds contresens sur les textes (comme affirmer que Santi del Grande souffre dans la nouvelle de Fortini, ou que, dans la *Contessa di Cellant* de Bandello, le rire est effacé alors qu'il n'est tout simplement pas l'objectif de Bandello), et construire ensuite une partie aux nouvelles plus contre-réformistes, où la cruauté est présente mais le rire absent, conduisait à des considérations hors sujet puisque cette partie s'intéressait exclusivement aux nouvelles tragiques qui, de fait, excluaient le rire....

Rappelons au passage qu'un sujet de leçon n'a pas vocation à l'exhaustivité sur une question au programme, mais plutôt à aborder un auteur ou un corpus sous un angle particulier et donc forcément restrictif.

Leçons sur la question 3 du programme.

Sujets tirés au sort :

- 1) **Le donne nei romanzi *I Vicerè* e *L'Imperio* di Federico De Roberto**
- 2) **Possesso e denaro nei romanzi *I Vicerè* e *L'Imperio* di Federico De Roberto**
- 3) **La violenza nei romanzi *I Vicerè* e *L'Imperio* di Federico De Roberto**

Notes obtenues par les candidats : 1 - 2 - 5 (2) - 6 - 8 -12 (2) -13.

Sujet numéro 1. **Le donne nei romanzi *I Vicerè* e *L'Imperio* di Federico De Roberto**

Pour bien traiter ce sujet de leçon, il était important d'éviter plusieurs écueils. Le premier consistait à ne pas vouloir à tout prix problématiser ce qui n'a pas à l'être. Il était en effet inutile de s'attarder sur la définition du mot "femme" qui allait de soi. Le second, s'agissant d'une leçon portant sur un seul thème, consistait à ne pas fournir un catalogue uniquement descriptif des personnages féminins présents dans les deux romans mais d'essayer de trouver une problématique qui puisse rendre dynamique le sujet et rendre compte des thématiques centrales de l'œuvre de De Roberto.

On pouvait ainsi dans un premier temps être attentif aux personnages féminins qui subissent et qui sont des victimes soumises aux règles sociales et familiales et à la domination masculine. Leur destin est forcé et scellé. Sur le plan narratif, cela se traduit par une quasi absence de marge de manœuvre et d'action et même par l'élimination pure et simple de certaines d'entre elles. À ces femmes, seules deux perspectives sont proposées : le mariage ou l'entrée en religion. C'est vrai pour Margherita, l'épouse, tyrannisée et soumise, de Giacomo mais aussi pour Chiara dont la seule perspective sociale et donc le seul horizon narratif est le mariage : elle a été mariée de force et le désir de maternité est son unique obsession. L'autre impasse est celle de la religion, qui sanctionne la fermeture et la claustration de certains personnages féminins sur le modèle de l'ancêtre, la Beata Ximena. Donna Angiolina, l'aînée des enfants de Teresa, a été obligée de prendre le voile. Quant à Teresina, qui sublime son idéalisme dans la foi, elle est destinée à s'identifier à la Beata Ximena, avant d'être contrainte à un mariage forcé avec Michele, alors qu'elle aimait son frère, Giovannino. D'autres femmes peuvent être plus encore victimes de la domination masculine et des instincts de puissance qui traversent tous les personnages. On comprend implicitement que Margherita finit par être tuée par Giacomo afin qu'il puisse épouser sa cousine Graziella. Quant à la carrière politique de Consalvo, elle est ironiquement encadrée par deux violences : l'enlèvement de la fille du barbier et le viol de Renata Clarenzi, une fois qu'il est devenu ministre. On peut remarquer aussi que dans *L'Imperio* les parlementaires se rendent dans une maison de rendez-vous où ils discutent politique. Il y a là sans doute une métaphore de la pratique politique comme exercice de la violence et expression d'un désir de domination. Parmi ces femmes soumises, un personnage est intéressant, c'est celui de Matilde : amoureuse jusqu'au bout de Raimondo qui la bafoue,

rejetée par la famille Uzeda dont elle subit les vexations, elle représente, avec Giovannino, le seul personnage exempt d'égoïsme des deux romans. Mais comme Giovannino, elle finit sacrifiée et écrasée par la puissance des instincts égoïstes qui animent les autres personnages. Sur un plan narratif, De Roberto consacre de longs moments aux monologues intérieurs de ce personnage, au discours indirect libre, personnage qui peut représenter un modèle d'amour romantique idéalisé qui ne peut plus avoir cours, ni esthétiquement ni thématiquement, à l'intérieur du monde des Uzeda.

Dans une deuxième partie, on pouvait remarquer que certains personnages féminins sortaient de ce cadre fermé et entraient en interaction avec les autres personnages, ayant ainsi une fonction narrative relativement importante. C'est le cas par exemple de Donna Ferdinanda qui sort du destin de religieuse qu'on lui avait imposé et devient un élément important de la lutte acharnée entre les membres de la famille Uzeda. Lucrezia, destinée au célibat, finit par épouser Giulente qu'elle va commander et pousser à agir ce qui donne lieu à une série de développements narratifs importants, notamment pour la compréhension de l'élimination d'un personnage emblématique de la révolution « risorgimentale ». Renata est aussi le personnage qui va pousser Consalvo dans la direction qui lui ouvrira les portes du ministère. On trouve enfin dans cette catégorie des femmes séductrices et transgressives comme Isabella Fersa, qui finira par connaître auprès de Raimondo le même destin de femme bafouée que Matilde et la Sigaraia, femme du peuple et amante de Don Blasco qui cherche à s'enrichir à travers lui.

Dans une troisième partie on pouvait évoquer les personnages féminins autonomes et qui agissent de manière indépendante. Il y en avait principalement deux : un personnage absent, Teresa, dont on apprend la mort au début de *I Viceré* mais qui, par la transgression aux règles nobiliaires et familiales qu'elle accomplit, est en réalité le noyau narratif central du roman dont toute la narration procède et notamment le destin de Giacomo qui va s'acharner à reconstituer l'héritage qui lui revenait. Il y a enfin le personnage indépendant de la journaliste Beatrice Ranieri qui elle aussi inverse les rôles narratifs entre personnages masculins et personnages féminins tels que nous les avons défini en première partie : elle joue auprès de l'inexpérimenté et idéaliste Federico Ranaldi le rôle de la femme experte et cynique (chap. IV de *L'Imperio*) ; très masculine, elle impressionne Consalvo qui entretient avec elle un rapport ambigu.

Il ressort de ces observations que De Roberto joue sur toute une gamme de possibilités narratives qu'il exploite tour à tour. L'image de la femme qui s'en dégage reprend d'une part des éléments traditionnels par lesquels la femme n'est pas véritablement sujet mais tend à être objet, soumise à une société où prédomine la volonté masculine ; quelquefois même la femme, plus qu'objet, est carrément victime (mise à l'écart et rejet, séquestration et viol, ou même élimination – comme c'est le cas pour Margherita) ; mais De Roberto sait ouvrir la palette des possibilités et fait figurer aussi des personnages féminins au tempérament bien marqué, capables de résistance et d'opposition, ou même de réelle autonomie d'action. Toutefois, à l'exception de Teresa – mais elle est morte – cette autonomie d'action n'est pas telle que les femmes puissent occuper un rôle premier dans le déroulement de la trame narrative, qui reste dominée par les hommes (successivement Giacomo puis Consalvo). Il n'en demeure pas moins que nous avons, à travers la représentation donnée de certaines femmes, un indéniable élément de modernité.

Quelques observations.

Parmi les défauts majeurs des deux leçons qui ont porté sur ce sujet, on peut noter des

faiblesses méthodologiques : souvent, les parties proposées ressemblaient plus à un catalogue de personnages, catalogue problématisé selon des critères plus ou moins pertinents, et non à une mise en perspective dynamique des différents personnages féminins présents dans les deux œuvres et à leur plus ou moins grande importance narrative. L'autre défaut - et cela tenait peut-être à l'intitulé même du sujet - a été de tenir moins un discours analytique et démonstratif, objectif et rigoureux, qu'un discours qui avait tendance à glisser imperceptiblement vers le jugement de valeur, ce qui n'est pas ce que le jury attend d'une leçon et qui a conduit les candidats à des contre-sens graves sur l'œuvre de De Roberto.

Notes obtenues par les candidats, sur 20 : 5 - 6.

Sujet numéro 2 : « Possesso e denaro nei romanzi *I Vicéré* e *L'Imperio di De Roberto* ».

L'existence de l'aristocratie en tant que telle est liée à la possession terrienne et à la transmission de cette possession, qui assure la permanence de la lignée. Par le biais de cette transmission, c'est la pérennité de la classe sociale et de sa position dominante qui est assurée. Cette domination est accompagnée, si ce n'est « enveloppée », dans un système de légitimation : elle passe par des éléments idéologiques, tels que toutes les valeurs s'attachant à la notion de noblesse et donnant une représentation des nobles comme des êtres différents et supérieurs aux autres. De cette supériorité découleraient leurs privilèges, avec, entre autres, ceux de la possession terrienne presque exclusive. La possession ne serait, dans le discours implicite, que l'accompagnement de cette supériorité, et elle viendrait parfaire la domination des nobles : domination morale et domination économique.

Dans l'Italie insulaire du XIX^e siècle que décrit De Roberto, la domination de la noblesse est reconnue, et virtuellement acceptée, ou tout au moins n'est-elle que très peu remise en question. Cette domination – réelle, dans le sens économique, et idéologique – doit être entretenue : la possession ne suffit pas, elle doit s'adjoindre, presque nécessairement, la dépense somptuaire. Possession et argent trouvent ici leur point de conjonction. Tel peut-être le sens d'un questionnement sur possession et argent dans l'œuvre de De Roberto. A partir de là, il conviendra de s'interroger sur la place de la possession et de l'argent dans le système des relations entre personnages, comme enjeu central pour une partie d'entre eux, quoi qu'il en soit. Et, s'ils constituent un enjeu, ils ne sont pas un simple état de fait, une donnée de départ immuable tout au long du roman ; ils déterminent des actions, dans certains cas des stratégies visibles ou rampantes, déclarées ou cachées, et la réussite ou non de ces stratégies instaure certainement de nouveaux rapports entre les personnages, de nouvelles dominations et de nouvelles soumissions.

Ainsi est-il possible d'interroger l'œuvre de De Roberto sous l'angle des tensions nées des différences au regard de la possession, des stratégies de compensation, et enfin du pouvoir, et des formes de domination inter-individuelles qui résultent de la possession.

Une **première partie** pouvait prendre en considération les disparités dans la possession – source de tensions, et, éventuellement, de conflits -. En même temps que la continuité dans la possession, assurée par la transmission de patrimoine, fonde la lignée et institue la classe aristocratique, il existe des disparités internes. Ces disparités sont institutionnelles (c'est le privilège du premier né, droit d'aînesse, qui prive les autres enfants de l'essentiel du patrimoine parental – au regard duquel la religion constitue une

voie de salut - mais de salut social -, ou l'armée, - ce n'est pas le cas en Sicile -, mais c'est aussi le privilège relatif accordé aux hommes sur les femmes, qui, lorsque les ressources le permettent, reçoivent une dot en vue de leur mariage, ou bien sont vouées à la religion au tout simplement au célibat).

Sur le fond de cette modalité de transmission salique (interrompue par une loi de 1812, mais restée inchangée et devenue pratique coutumière de l'aristocratie sicilienne), Teresa est intervenue de façon très personnelle. Le dévoiement de cette institution, qui assurait la transmission directe des biens entre les mâles premiers nés, est rendu possible par la quasi-faillite patrimoniale laissée par Consalvo à sa mort. Teresa a pu s'arroger un droit de modification des règles de transmission parce que le terrain était juridiquement déblayé (la loi de 1812) et surtout parce que c'est elle qui a recomposé de façon significative le patrimoine des Uzeda-Francalanza. Elle a pu ainsi régler la succession à sa guise, il vaudrait mieux dire selon son caprice, en augmentant le sentiment de disparité qui existait dans la transmission traditionnelle mais qui était reçue comme une institution que chacun devait accepter. L'entorse commise par Teresa introduit des perturbations fortes dans ce qui est considéré par tous comme l'ordre normal des choses. Le roman s'ouvre sur cette perturbation, il s'appuie même sur elle comme un déséquilibre initial – comme une injustice pour Giacomo – qu'il s'agit de corriger au fil du temps. Les actions des uns et des autres viseront à la restauration de l'ordre « normal » des choses, du côté du patrimoine qui nous intéresse ici, mais aussi des alliances, avec leurs incidences sur le patrimoine.

Une **deuxième partie** pouvait dès lors être consacrée aux stratégies de restauration et de compensation. Giacomo va œuvrer à la reconstitution de ce qu'il considère comme son patrimoine naturel, le patrimoine qui lui serait dû naturellement. Mais il entreprend un travail de longue haleine, visant à éviter que sa stratégie de restauration dégénère en conflit. Il met en œuvre une stratégie d'hypocrisie, au sens étymologique du terme, de façon à toujours maintenir les situations en dessous du niveau de crise. Il va reconstituer son héritage en l'usurpant le plus discrètement possible à ses frères et à ses sœurs : cette discrétion prend la forme d'un pseudo-libéralisme, au nom duquel il prétend laisser à chacun sa marge de manœuvre et sa liberté d'action.

Ce jeu de Giacomo est facilité par le comportement de Raimondo, le frère bénéficiaire majoritaire de la part que Teresa a retirée de l'héritage « naturel ». Raimondo a bien besoin du pseudo-libéralisme et de la tolérance de Giacomo, parce que, en aristocrate né, il est réellement indifférent à la question financière : il se laisse spolier par Giacomo qui invoque un héritage fait essentiellement de dettes et ne comportant pratiquement aucun actif. Raimondo en outre, n'utilise pas le palais des Francalanza à Catane, dont il a hérité une partie également.

Au registre de la dette d'ailleurs, Giacomo en fera un moyen de récupération : il prête de l'argent à Raimondo, pour mieux pouvoir imputer les sommes sur la part qui lui reviendrait de l'héritage ; mais Giacomo fait en sorte que le bilan soit fortement défavorable à Raimondo. L'avidité de Giacomo d'ailleurs ne s'arrêtera pas là, puisqu'il essaiera aussi de capter l'héritage de Blasco, après que celui-ci se sera enrichi grâce aux biens de l'Eglise rachetés à vil prix.

Pour les personnages qui n'ont aucun droit à une part significative de l'héritage, ou à une part réellement productive, c'est la recherche d'argent qui va les caractériser. Ferdinando a hérité du domaine dit « Le ghiande », mais ses différentes expérimentations ainsi que sa totale incurie finissent par faire que ce domaine ne rapporte plus rien ; Eugenio

essaie par tous les moyens, après avoir été licencié du service du Roi de Naples pour malversations, de se procurer un poste pour lequel il serait rémunéré sans travailler (professeur d'université (!) ou bibliothécaire) et il essaie de gagner de l'argent avec la souscription qu'il lance pour son livre sur les plus anciennes familles aristocratiques, parmi lesquelles il n'a pas manqué d'insérer le nom des familles bourgeoises qui souhaitent figurer, moyennant paiement, parmi les familles nobles. Eugenio obtient de Giacomo une avance sur ses gains futurs, qui, n'arrivant jamais, justifieront que Giacomo conserve les exemplaires qui lui ont été remis en gage. Dans la génération précédente, ce sont Don Blasco, religieux au mode de vie profane – si ce n'est profanateur, avec sa maîtresse et ses bâtards –, Ferdinanda et le duc d'Oragua qui tous se caractérisent par leur quête effrénée d'argent.

Les mariages des filles s'inscrivent dans cette quête d'argent (masquée sous le caractère traditionnel de la pratique des alliances) : pour les Uzeda-Francalanza, la haute noblesse de leur titre est la véritable monnaie d'échange, et elle se négocie au prix fort. Les Uzeda-Francalanza ont une très haute idée de leur titre nobiliaire : ils refusent bien des partis qui auraient été intéressants, parce que trop peu dignes de leur rang, mais cela ne les empêche pas de s'avilir à désirer tirer le plus grand bénéfice financier du mariage des filles. Si ce n'est qu'à cette génération, et dans le nouveau contexte historique, les filles ont leur propre idée de leur mariage, qu'elles refusent (Chiara refuse dans un premier temps, pour ensuite se trouver très heureuse) ou imposent (Lucrezia, avec la complicité tacite de Giacomo qui échange son « libéralisme » contre une part significative de l'héritage de Lucrezia). Un cas à part : Ferdinanda, ni mariée, ni religieuse, mais célibataire.

Enfin, dernière catégorie, si l'on peut dire, ceux qui sont entrés en religion, et mènent une existence discrète (par opposition à Don Blasco) : Lodovico, qui trouvera une compensation à son état d'homme de religion en accomplissant une véritable carrière au sein de la Curie, et Suor Angiolina, presque complètement oubliée.

Le pouvoir de l'argent pouvait être le thème d'une **troisième partie**. Dans une première utilisation, qui donne lieu dans le roman à une représentation très limitée, l'argent sert d'abord à la satisfaction des besoins élémentaires (ces besoins quotidiens sont décomptés avec une rigueur extrême par Giacomo à Lucrezia).

Au delà de la satisfaction de ces besoins élémentaires, la possession d'argent permet de répondre à certaines exigences liées à la classe sociale. Il sert à assurer les dépenses somptuaires, qui, pour l'aristocratie, sont des dépenses nécessaires à son prestige (qui est le revers idéologique de sa domination) : les vêtements (on se souviendra des beaux habits de Raimondo, mais aussi de ceux de son cocher Pasqualino qui témoignent de la libéralité de son maître ; et à l'inverse des signes extérieurs de pauvreté d'Eugenio qui a tout l'air d'un mendiant et dont il est dit « le scarpe gli ridevano »), les serviteurs de tous grades (cochers, domestiques, cuisiniers, valets de chambre, mais aussi majordomes, précepteurs, intendants et régisseurs), et enfin les chevaux et les différentes voitures (objet de très forte « compétition » à l'intérieur des familles de l'aristocratie, mais aussi entre aristocratie et bourgeoisie : à l'enterrement de Teresa les cochers des nobles les moins riches luttent pour ne pas se faire précéder par les cochers plus riches bourgeois). L'époque fait que les nobles doivent s'efforcer d'être au moins au même niveau d'apparences et de signes sociaux que les membres des autres classes sociales sortis du lot, (que les aristocrates considèrent comme « il primo ciabattino arricchito »). Cette obligation d'apparaître, cette dépense somptuaire attendue par les autres (rappelons que ceux qui sont présents à l'enterrement de

Teresa attendent un véritable déploiement de faste, certains ont même dû venir uniquement pour voir ce déploiement, qui se transforme en une sorte de spectacle où tout le monde se presse) se mêle étonnamment d'une ostentation paradoxale de simplicité et de pseudo-humilité (le coussin de pierre voulue par Teresa dans ses dispositions testamentaires pour son enterrement).

Enfin l'argent, ou les biens possédés, sont aussi un pouvoir sur les personnes, un moyen de pression et d'action sur elles. Moyen d'action qui est tout d'abord pouvoir de commander à ses subordonnés directs, mais aussi pouvoir de persuasion et même de corruption, comme on le voit lorsqu'il s'agit de faire pression sur les témoins lors des procès. C'est aussi un pouvoir utilisé directement comme tel dans la dévolution d'héritage : Ferdinanda, comme Don Blasco font mine de déshériter ceux qui n'ont pas agi selon leur volonté, et tous les deux, dans un parodique mimétisme, feignent de déchirer leur testament ; et Giacomo, tout comme l'avait fait sa mère à son encontre, déshérite à son tour son propre fils Consalvo. Mais cette tentative d'exclusion de Consalvo de la part d'héritage qui pourrait lui revenir (il se contente de la part imprescriptible que lui réserve la loi) fait suite à son contraire : une libéralité étonnante en apparence de la part de Giacomo, mais qui se comprend beaucoup mieux si on sait y lire sa tentative d'amadouer Consalvo qui ne cesse de considérer Giacomo responsable de la mort de Margherita, sa mère. Dans les deux attitudes opposées (libéralité extrême et privation d'héritage), on a un exemple d'utilisation de l'argent et des biens possédés comme moyen de pression sur les sujets.

Une dernière observation concernera les liens entre argent, pouvoir et conflictualité : Don Blasco perd la *vis polemica* dont il a fait preuve pendant une bonne partie du roman à partir du moment où son avidité de possession commence à être satisfaite ; les moyens de pression dont Giacomo essaie d'user à l'égard de Consalvo (cf. ci-dessus) sont sans effet sur Consalvo, qui, en aristocrate d'une certaine manière, est indifférent aux questions d'argent parce qu'en lui prévaut le besoin d'affirmation de soi et de domination : il saura s'intéresser à l'argent simplement comme moyen de réalisation de son objectif personnel, par exemple au moment des élections, où il s'efforce d'obtenir une part d'héritage de sa tante Ferdinanda en venant lui rendre visite alors qu'elle est à l'agonie et en lui expliquant avec habileté le sens de ses actions, qu'elle avait toujours interprétées comme une trahison de la cause aristocratique). On voit par là les différences d'effet de l'argent comme moyen de pression et d'action sur autrui.

L'argent sera présent, dans une mesure bien moindre, dans le roman *L'Imperio* (chapitre IV), au moment où il s'agit de mettre sur pied un journal qui destiné à promouvoir la carrière politique de Consalvo, bien plus qu'à être le vecteur des idées patriotiques d'un groupe de députés conservateurs. La conscience des contraintes financières liées au lancement d'un organe de presse est bien présente, avec toutes les considérations matérielles qui l'accompagnent. Et là véritablement l'argent est pour Consalvo un simple moyen au service de son désir de s'affirmer dans un monde politique qui, *a priori*, ne lui ouvre pas ses portes.

La possession et l'argent sont à l'origine d'une part importante des actions qui s'entrecroisent tout au long des romans de De Roberto, en particulier de *I Viceré*. De nombreux épisodes de ce roman sont consacrés à la correction d'une action antérieure (celle de Teresa et de son testament) et à la compensation des déséquilibres que cette action antérieure a engendrés. A l'occasion des ces opérations de rectification et de tentative de restauration d'un ordre idéal des choses en matière de possession et d'argent, on voit

comment ces deux éléments, initialement finalité de l'action de certains personnages, sont également des médiateurs de relation entre les sujets, et porteurs d'effets plus ou moins conformes aux attentes et plus ou moins heureux.

Quelques observations.

Il importait, dans le traitement de la question, de saisir le rôle central de l'héritage, et de la position d'objet recherché, d'objet de quête qu'il occupe dans le roman. Il fallait bien saisir également la position tout à fait à part, originale, de Consalvo à l'égard de cette quête de l'héritage : son indifférence foncière à l'argent désoriente toutes les stratégies de Giacomo.

L'argent – qui permet l'échange, et donc offre les moyens de subsistance – fait lui aussi l'objet d'une quête, avant de faire l'objet d'une utilisation (et nous avons traité précédemment l'aspect visible dans le roman de son utilisation somptuaire, mais aussi de son utilisation économique, comme investissement financier dans une entreprise de presse). Et ses sources sont diverses : l'argent peut découler de la possession d'un patrimoine (c'est pourquoi la « capture » de l'héritage est centrale), et apparaître comme revenu foncier, mais il peut découler de toutes sortes d'activités (travail – peu représenté chez De Roberto, spéculation financière). Il ne fallait donc pas négliger la question de l'argent, présente dans le libellé du sujet au seul profit de la possession.

Il n'était pas approprié de rapporter la question de la possession et de l'argent à la pathologie et à la dégénérescence de la race, entendues comme affection globale de tous les personnages. Cette thématique de la race n'avait pas à être plaquée sur l'étude de la façon dont la possession et l'argent organisent le déroulement des œuvres.

On ne peut pas dire qu'il y ait une différence radicale dans l'utilisation de l'argent entre aristocrates et bourgeois : à un certain niveau de richesse, les bourgeois donnent eux aussi dans la dépense somptuaire, et ce d'autant plus facilement qu'ils ont souvent des moyens financiers plus importants que la plupart des membres de l'aristocratie. La différence réside certainement dans la conscience de la valeur de l'argent chez les bourgeois, conscience totalement absente chez les aristocrates puisqu'ils ignorent ce qui est à la source de la production de la richesse, quelle qu'elle soit, le travail.

Notes obtenues par les candidats, sur 20 : 1 - 5 - 13.

Sujet numéro 3 : « La violenza nell'opera di De Roberto ».

Pour aborder la question de la violence dans les œuvres de De Roberto, il convient de rappeler que la violence est au fondement de la domination aristocratique ; ceci est particulièrement vrai lorsqu'il s'agit des descendants des vice-rois espagnols, les Uzeda, qui sont, presque par tradition, une race d'usurpateurs.

La violence ne se donne pas toujours telle quelle ; elle peut être présente, mais sous des formes larvées, atténuées, mais toujours ressentie comme une violence, comme quelque chose que les sujets ressentent négativement ou doivent subir. Il conviendra de s'interroger sur les formes que revêt la violence dans l'œuvre de De Roberto, en même temps qu'on essaiera de dégager le rôle qu'elle joue (ou au contraire ne joue pas) dans la résolution de la conflictualité qui oppose certains personnages, ou qui naît des désirs ou des projets contrariés de ces derniers.

Ces analyses pourront être conduites à travers l'examen de la violence symbolique, de la violence physique et de la réflexion méta-historique ou même métaphysique que cette violence suggère aux personnages de De Roberto qui se font en quelque sorte les porte-voix de l'auteur.

Ainsi une **première partie** concernera la violence symbolique. Celle-ci peut être sans effets sur l'action, n'entraînant bien souvent aucune modification des relations objectives entre les personnages. Dans ce registre, on a la violence verbale de Donna Ferdinanda et celle encore plus caractéristique de Don Blasco (les exemples foisonnent dans le roman, savoureux dans la plupart des cas : Don Blasco a tôt fait de parler des membres des autres classes sociales comme des « morti di fame », il passe son temps à critiquer les autres, même s'il faut remarquer que si cette critique est caricaturale, elle peut comporter une part de vérité qui, du coup, n'est pas entendue : il est le seul à dénoncer Giacomo dans sa volonté de dépouiller ses frères et sœurs de leur part d'héritage) ; Consalvo surnomme Giovannino « il figlio del pazzo » sans que cela ait une quelconque conséquence et sans que Giovannino réagisse ou même ébauche un début de réaction). La violence symbolique se déploie presque en toute liberté au Parlement, dans le chapitre premier de *L'Imperio* : elle prend la forme de quolibets, de rires, de chahut pendant la prise de parole des orateurs, d'interpellations péjoratives (Consalvo est appelé « articolo 100 », sans que cela le dérange plus que cela).

Au-delà de ces formes, il est une violence symbolique moins visible, et porteuse d'effets réels : c'est la violence institutionnelle, qui par conséquent est peu perceptible, vécue, ou approuvée par ceux qu'elle favorise, comme naturelle, comme allant de soi et ne pouvant être remise en question. On la trouve dans l'éducation (on en trouve un beau développement dans le chapitre IV de *L'Imperio* consacré à l'éducation de Ranaldi, où, sous couvert de bons sentiments et d'altruisme, on voit à l'œuvre l'égoïsme parental) ; un autre exemple de cette violence institutionnelle est fourni par Giacomo dans ses rapports avec Consalvo, qu'il oblige à rester au couvent San Nicola jusqu'à sa fermeture, alors que la plupart des familles aristocratiques ont déjà retiré leurs enfants) ; Giacomo encore exerce une sorte de violence sadique contre sa fille qu'il oblige à pénétrer dans le tombeau de Santa Ximena, alors que lui-même y répugne totalement. Dans l'éducation toujours, cette violence symbolique est à l'œuvre (donc porteuse d'effets réels) dans la contrainte au

mariage qui s'exerce à l'encontre des filles, auxquelles le choix n'est pas laissé : Teresina peut opter entre l'entrée au couvent ou le mariage avec celui des deux frères qu'elle n'aime pas particulièrement, Michele Radali.

Seule Lucrezia se rebelle et parvient même à imposer son propre choix, mais c'est seulement après la mort de Teresa.

Il faut également mentionner la violence retardée mais bien réelle qu'exerce Teresa à travers son testament ; cette violence va à l'encontre des attentes et des pratiques coutumières et s'exerce sur son fils Giacomo dont elle se venge (elle lui reproche et lui fait porter la punition de sa naissance, qui lui a coûté un accouchement très douloureux). Cette violence de Teresa exercée contre son fils, Giacomo la répercutera sur les autres dans sa stratégie de récupération de « son » héritage. Raimondo lui aussi, bien qu'il ait été le fils préféré de Teresa, voudra se libérer de ce qu'il ressent comme une violence que sa mère lui aurait faite, à savoir son mariage avec Matilde : et il semble que toute la famille Uzeda conspire à la mise à l'écart de Matilde, perçue comme une intruse (la forme achevée de la violence qu'ils exercent contre elle est celle qu'ils lui adressent indirectement à travers ses enfants).

Enfin, toujours parmi les effets de la violence à retardement de Teresa, il faut citer la mort de Margherita (Margherita a été imposée par Teresa comme épouse à Giacomo), une mort apparemment naturelle, mais dont chacun comprend qu'elle a été voulue par Giacomo et Graziella. Cet assassinat déguisé en mort naturelle n'échappe en aucune manière à Consalvo. Celui-ci se vengera de son père par toute une série de provocations qui finiront par le tuer : la violence symbolique aboutit à deux effets réels, qui sont des effets de mort.

Nous sommes introduits par là à la violence physique, qui peut être la **deuxième partie** du travail.

Nous parlions précédemment de violence fondatrice pour la classe aristocratique. Ceci est vrai également à l'intérieur de la famille Uzeda : la sanctification de Ximena Uzeda est le fruit de la violence qu'elle a subie et endurée de la part de son époux. La violence a été sublimée et a donné lieu à une sanctification. On a une forme d'héroïsation mineure avec la blessure que Giulente reçoit au combat patriotique : il figure désormais comme « il ferito del Volturno » ; et on a aussi une héroïsation injustifiée, et scandaleuse d'une certaine manière, lors de la mort (violence naturelle) du duc d'Oragua : rien dans les actes qu'il a accomplis durant son existence ne peut justifier la gloire post-mortem qui l'entoure. Mais cette glorification est l'œuvre de Consalvo qui espère bien en récupérer une part significative pour lui-même.

Certains personnages peuvent retourner la violence contre eux-mêmes : c'est par exemple le cas de Giacomo qui se rend compte de son échec dans le conflit qui l'a opposé à son fils Consalvo. Il retourne alors toute sa violence contre lui-même et il se fait « iettatore di se stesso ». La violence est ici résolutive de conflit, mais par la suppression de l'un de ses termes.

Si Consalvo dans *L'Imperio*, est victime d'une violence physique injustifiée (le coup de couteau porté par un inconnu dans la rue), c'est de cette violence anonyme, de cette tentative d'exclusion radicale qu'il attend la possibilité de promouvoir son propre triomphe politique, comme victime injustement sacrifiée. Cette violence fonctionnerait ainsi comme une aide à la résolution du conflit diffus qui oppose Consalvo à tous dans son désir de réussite, de distinction sociale qui le placerait dans une position d'exception.

Cette violence dont Consalvo est victime ne lui permet pas de réaliser directement son ambition ; mais à l'inverse, lorsqu'il aura finalement été consacré (et cette consécration, là aussi forme atténuée de sacralisation, est une sorte de sacralisation profane, qui s'effectue dans le champ politique), il va immédiatement user de violence - abus sexuel - contre la jeune Renata, comme si sa nouvelle position (il vient d'être nommé ministre de l'Intérieur) lui donnait le droit d'abuser d'une femme, comme si une telle violence était la récompense légitime de son ascension sociale dans les nouvelles instances de pouvoir. On a de nouveau ici la violence fondatrice de la classe aristocratique, qui trouve de nouveau le moyen de s'exercer dans un rapport de domination dénué de toute considération morale et de toute contrainte.

Une **troisième partie** pouvait venir compléter les considérations qui précèdent, avec une sorte de mise à distance effectuée par le narrateur à travers certains de ses personnages, une sorte de réflexion au-delà de l'action.

Le chapitre 9 de *L'Imperio* vient faire coïncider, dans un raccourci saisissant, l'acte de violence de Consalvo à l'égard de Renata avec les réflexions empreintes d'une philosophie très pessimiste de Ranaldi : l'acte de Consalvo prend ainsi place dans un processus général, où le mal qu'il a infligé à la jeune fille apparaît comme l'un des maux dont souffre l'humanité entière, si ce n'est tout ce qui est vivant dans la nature. On est confronté là au paradoxe de la vie qui est en même temps qu'elle suscite l'apparition de créatures inflige un mal à ces dernières ; la vie est un paradoxe : c'est un don – apparemment – mais ce don est simultanément un mal de la nature contre ses créatures. Ce mal peut avoir des formes concrètes (la souffrance, la maladie : et les exemples foisonnent dans l'œuvre de De Roberto, avec en particulier l'épidémie de choléra qui détruit par deux fois des êtres par centaines si ce n'est par milliers). L'égoïsme des êtres vivants, leur capacité d'infliger de la souffrance à leur prochain ne sont que l'un des aspects du Mal qui règne sur terre, et dont la violence s'impose aux autres : ainsi chacun est, peu ou prou, source de violence pour autrui. C'est cet égoïsme qui fonde ce qui peut être dénommé le pessimisme historique de De Roberto, l'idée qu'au fond chaque être est le prédateur de ses semblables et ne veut que s'arroger une domination sans limite sur autrui, et que l'Histoire de l'humanité ne fait que reproduire éternellement ce schéma, même si son contenu peut varier de façon sensible lorsque ses formes changent – car la modalité de domination modifie en substance la nature de celle-ci, contrairement à ce que Consalvo développe devant Ferdinanda pour la rassurer et ne pas perdre son héritage (il faisait un raccourci séduisant, certes, étant lui-même intéressé, mû par un intérêt égoïste) - . La vie et le mal sont coextensibles, et la vie se retourne contre elle-même en un mal inexorable : telles seraient la forme et la formulation ultimes de la violence, par où la vision de De Roberto rejoint le vers du *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* de Leopardi (dont le pessimisme l'a inspiré) : « è funesto a chi nasce il di natale ».

Quelques observations.

Pour le traitement de ce sujet, il fallait éviter d'assimiler violence et pouvoir, qui sont deux notions bien distinctes, même si l'exercice du pouvoir peut comporter des formes de violence. Mais à l'inverse, toute forme de pouvoir n'est pas nécessairement une violence.

De la même façon, la « truffa » a quelque affinité avec la violence, mais elle n'en est

pas une ; les liens entre ces deux notions doivent être finement établis, et tout amalgame trop rapide devient source d'erreurs.

Enfin, la philosophie pessimiste que l'auteur attribue à Ranaldi, et qui très probablement correspond aussi à la philosophie personnelle de De Roberto, devait être mise en relation avec la thématique de la violence de façon « serrée », rigoureuse ; car le pessimisme pourrait également se dégager d'un univers sans violence, heureux, mais dénué de sens ; heureux mais absurde.

Notes obtenues par les candidats, sur 20 : 2 - 8 -12- 12.

Leçons sur la question 4 du programme.

Sujets tirés au sort par les candidats :

- 1) **La natura nella raccolta *Acque e terre* di Salvatore Quasimodo**
- 2) **Il tempo nella raccolta *Oboe sommerso* di Salvatore Quasimodo**

Notes obtenues par les candidats : 4 - 6 - 7 (2) - 8 - 10 - 14.

Sujet numéro 1 : **La natura nella raccolta *Acque e terre* de Salvatore Quasimodo**

Le sujet proposé, dont le terme unique ne posait pas de problème de sens, était néanmoins au cœur de la poétique de ce que la critique appelle communément le « premier Quasimodo », une poétique qui allait d'ailleurs s'approfondir dans le recueil suivant, *Oboe sommerso*.

La nature est présente en effet dans tout le premier recueil publié par Quasimodo dont le titre même – *Acque e terre* – en est, si l'on peut dire, imprégné (le titre d'au moins 7 poésies sur les 25 compositions qui constituent la version définitive du recueil fait aussi référence à un élément naturel). Si l'on pouvait faire allusion à la Sicile dont le poète est séparé au moment où il écrit les poésies du recueil, il était important de souligner en introduction qu'à de rares exceptions près (« I ritorni », par exemple), la nature est ramenée à ses éléments essentiels : l'eau, la terre, le vent, les arbres. Cette réduction sert un processus de mythification et de reconstruction d'une harmonie perdue (première partie) jusqu'à une fusion paniste avec la Nature mais toujours empreinte d'une forte ambivalence, articulée autour d'une possession, d'un ré-enracinement qui se heurte à la constatation amère d'une perte irrémédiable, voire d'un arrachement déjà consommé au temps de l'enfance et de l'adolescence (deuxième partie) ; l'écriture poétique pourrait alors s'apparenter au creusement d'un espace où tenter de retrouver cette harmonie perdue, cet espace poétique étant lui-même comparé à un refuge naturel (troisième partie).

L'évocation d'une Nature harmonieuse perdue est un thème important de *Acque e terre* (cf. la première strophe de « Angeli », troisième poésie du recueil ou encore la première strophe de « Ariete »). Ces « giorni di grazia favolosi », ces « rifugi di dolcezza un tempo assidue » sont ce que le « vento profondo » qui souffle sur l'île de Tindari ramène violemment à l'esprit du poète, revenu provisoirement sur les rivages de Sicile (« Vento a Tindari »). Ce paradis perdu, cette matrice originelle dont le poète est déraciné réaffluent un instant dans la poésie « Vento a Tindari » au cours de ce qui est la métaphore d'une expérience poétique intérieure intense (« assorto al vento »). Dans d'autres poésies, le processus ira jusqu'à une fusion paniste avec la nature, une sorte de phytomorphose du poète : c'est par exemple l'évocation de l'enfance quand la fusion avec la Nature semblait totale « e noi fatti d'aria al mattino » dans « Antico inverno » ou encore dans « Mai ti vinse una notte così chiara » : « E quel gettarmi alla terra, / quel gridare alto il nome nel silenzio / era dolcezza di sentirmi vivo ». Dans d'autres poésies, le poète tente de retrouver cet état à travers ce processus fusionnel d'assimilation aux éléments naturels pour tenter de se ré-immérer dans le fond profond, archaïque, des éléments : « Se in te mi spazio » (« Terra »), « E sul mio viso tocco la tua scorza » (« Albero »), « E sono quell'acqua di nube » (« Specchio »). On pouvait citer également la poésie intitulée « Fresca marina ».

Il était important de relever néanmoins que cette tentative est aussi un processus douloureux. Elle révèle l'impossibilité d'une possession de cette nature : la fin de « Vento a Tindari » laisse le poète au bord d'un précipice. Plus encore, l'harmonie portait déjà en elle son contraire : la douleur (“Dolore di cose che ignoro/mi nasce : non basta una morte/se ecco più volte mi pesa/con l'erba, sul cuore, una zolla”, « Dolore di cose che ignoro »). Ainsi, dans la poésie intitulée *In me smarrita ogni forma* peut-on lire : “In me smarrita ogni forma,/bellezza, amore, da cui trae inganno/il fanciullo e la tristezza poi”.

L'espace de l'écriture poétique (les “segrete sillabe”), reconstruit à l'image de l'élément naturel, est le lieu où se dit à la fois ce rêve et son impossibilité. Dans la poésie *Rifugio di uccelli notturni*, le poète se compare à un pin qui justement est “distorto” et “ascolta l'abisso”. Mais l'arbre est aussi “Rifugio d'uccelli notturni” qui “nell'ora più alta risuona/d'un battere d'ali veloce”. Le poète ressemble à cet arbre qui fait entendre sa frêle voix dans l'obscurité : “Ha pure un suo nido il mio cuore/sospeso nel buio, una voce ; / sta pure in ascolto, la notte”. La poésie est ce qui peut tenter de faire entendre la musique de “l'òboe sommerso”.

Quelques observations

Les trois leçons qui ont été entendues sur le sujet n'ont pas convaincu le jury. On peut relever ici les manquements les plus graves dont ont fait preuve les candidats. Certains sont d'ordre méthodologiques, d'autres ont trait au contenu de l'exposé présenté.

Pour ce qui concerne la méthode, il était périlleux de fonder une grande partie de sa leçon sur les pièces écartées de la composition définitive du recueil, à savoir les poésies où la description de la nature se faisait encore de manière naturaliste avant que le poète garde seulement les poésies où se révélait déjà un processus d'abstraction. S'il pouvait être intéressant, dans la perspective du sujet, de faire une allusion à ce travail de sélection, le corpus de la leçon devait rester les poésies faisant partie de l'édition définitive du recueil *Acque e terre*. Le second défaut méthodologique majeur est qu'il ne suffit pas de faire des citations des textes pour valider une démonstration. Ces dernières doivent être analysées de manière approfondie pour être convaincantes et susceptibles d'étayer une thèse. De même, une idée juste et pertinente (par exemple sur le vent comme symbole de la mémoire, sur la fusion panique du poète avec les éléments naturels) mérite d'être validée à travers la citation et l'analyse des textes poétiques sinon elle se réduit à une simple affirmation sans fondement. Enfin, le propos d'une leçon ne peut se contenter, surtout dans son moment conclusif, de généralités sur la poésie hermétique ou sur la réflexion “métaphysique” du poète.

Sur le versant du contenu, la démonstration selon laquelle la nature présente dans le recueil *Acque e terre* était, de manière réaliste, la Sicile n'était guère tenable et laissait de côté justement le processus d'abstraction et de mythification des éléments naturels opéré par le poète dès ce premier recueil. De même, la problématique de Quasimodo, écrivain du XX^{ème} siècle, se situe au-delà de la simple résonance de l'âme du poète dans la nature et de la nature comme simple reflet des états d'âmes de *l'io poetico*.

De manière générale une leçon réussie est celle qui, à travers le sujet proposé, arrive à

rendre compte de la poétique plus générale de l'auteur considéré.

Notes obtenues par les candidats, sur 20 : 7 - 4 - 8.

Sujet numéro 2 : Il tempo nella raccolta *Oboe sommerso* .

La possibilité, si ce n'est l'opportunité, d'une réflexion sur le temps est suggérée dès la première poésie du recueil (« in me si fa sera: l'acqua tramonta/ sulle mie mani erbose./ [...] e i giorni una maceria »). Ces vers suggèrent une saisie du temps comme temps achevé, comme regard rétrospectif sur le temps. Le regard rétrospectif sur le temps peut aussi avoir un contenu (le souvenir) et une tonalité (nostalgie, regret, remords, souffrance). Et le temps est aussi écoulement, à la fois fuite et réalité du présent. Comment le poète s'accommode-t-il de cette réalité ?

Chez Quasimodo, dans *Oboe sommerso*, le regard rétrospectif, comme dans la première poésie du recueil, semble donner lieu à une conscience générale du temps et de la vie qui informe l'ensemble de son expérience du temps. Cela constituera l'objet de notre première partie. Le contenu du temps écoulé, ce sont tous les souvenirs liés en particulier à l'enfance et à un temps heureux désormais inaccessible ; cette inaccessibilité fait de ce temps heureux, mais passé, un souvenir douloureux : c'est ce que nous aborderons dans notre deuxième partie. Ce temps passé peut, dans certaines circonstances d'exception être retrouvé et le souvenir douloureux peut être dépassé, dans des sortes d'illuminations hors du temps : notre troisième et dernière partie interrogera le rapport paradoxal que ces illuminations entretiennent avec les *mots* du poète, avec son désir poétique.

La note dominante de douleur, déjà présente dans les vers précédemment cités, se retrouve dans la conscience générale du temps, étendue à la vie humaine dans son ensemble. Cette conscience du temps, ce regard englobant sur la vie humaine tout entière pouvait constituer une **première partie**.

La vie est perçue par le poète comme issue du néant de la nuit (qui s'oppose au jour pris comme métaphore de la vie : et nous avons dans la première poésie le jeu sur les termes de cette métaphore « in me si fa sera », comme une sorte d'imminent retour au néant, tout au moins à la nuit). Le poète s'interroge sur le sens de la vie, et plus encore sur la réalité de cette vie : « Avremo voci di morti anche noi,/ se pure fummo vivi talvolta », dans la poésie intitulée Dove morti stanno ad occhi aperti, p 613. Le flux temporel semble s'écouler comme une perte irrémédiable, absolue, comme une donnée sans consistance, dont le caractère illusoire se révèle ensuite « ci getta nel veloce inganno, pietre che l'acqua spolpa ad ogni foce » (Mobile d'astri e di quiete, p. 66). La rapidité de l'écoulement temporel (*veloce*), son caractère insaisissable qui en fait en quelque sorte le non-être (*inganno*) rejoint la métaphore habituelle de l'eau (*l'acqua*) mais ici paradoxalement ravivée par l'ajout de l'autre métaphore, celle qui identifie les humains aux pierres dont l'eau ne laisserait plus apparaître que la partie minérale, matière présente au monde, certes, mais dénuée de vie. Cet écoulement du temps comme arrachement de la partie substantielle des êtres est donnée aussi dans « il tempo,/ che me discorza ed imbigia » (Alla mia terra, p. 41) où le pronom fort pose, y compris du point de vue rythmique, le sujet humain (« me ») pour mieux montrer l'arrachement qu'il subit de sa propre substance.

La vie est perçue comme un mélange indéfinissable de vie et de mort, ou, sous un

autre angle poétique, comme un mélange d'idéalité et de matérialité, comme en témoignent les vers suivants : « paradiso e palude dormono in cuore ai morti » (Un sepolto in me canta, p. 48), image où s'opposent, dans une co-présence à la vie, ce qui renvoie à la mort, et en outre une mort terne (les eaux dormantes des marais) et le paradis, lieu céleste et non plus terrestre, de lumière.

La condition générale de l'exister apparaît comme une coupure avec toute certitude d'une part et comme une douleur qu'impose le poids du temps (cf « la mia giornata paziente » où l'adjectif *paziente* est riche du double sens d'une attente longue et d'une souffrance également, selon l'étymologie même du mot). La coloration de douleur se précise dans la même poésie *La mia giornata paziente*, p. 57, avec le vers 3 « non sanata infermità ». L'existence tout entière (*giornata*) est maladie (*infermità*) et mal en même temps, qui se prolonge, qui perdure comme une blessure, dans une ouverture douloureuse au temps (*non sanata*).

Une **deuxième partie** pouvait être consacrée au temps comme souvenir (et non pas comme passé), et plus précisément comme souvenir douloureux. Le souvenir n'est pas le point de liaison ou de continuité entre passé et présent, le souvenir est coupure, séparation et perte. Cette perte n'exclut cependant pas l'attente – ou l'espérance, sans aucun doute vaine – d'une reviviscence. Le poète développe le paradoxe d'une perte de soi à travers la perte des objets du passé et d'un refuge dans le souvenir (« mi nascondo fra le perdute cose », *Isola*, p. 60) : le poète vit une existence ambiguë entre les objets du passé (qui sont aussi des métonymies de ce qu'il a lui-même été, et qui sont des objets perdus en tant que réalités), et le souvenir de ceux-ci (cette fois-ci en tant qu'objets de la conscience présente) dans lequel il peut trouver un lieu d'existence, un lieu intime, un véritable refuge.

Parmi ces objets du souvenir, il en est un qui apparaît comme un lieu fondateur, originel, à la fois matériel et immatériel, réel et immémoriel, hors du temps, objet ponctuel et en même temps objet englobant, couleur dans la mémoire, ou peut-être mieux encore, lumière, luminescence : « pianure dove lo zolfo/ era l'estate dei miti/ immobile » (*Dormono selve*, p. 55), comme si le temps se chosifiait, ou s'incarnait dans la forme concrète de l'espace.

Il semblerait même que ce lieu mythique, ou ces lieux mythiques de l'enfance aient possédé une vérité, peut-être illusoire, mais désormais inaccessible, qui ne peut plus exister que comme rêve, ou que comme réservoir de sens (« e le cose fatte fuggitive/ mi traevano in angoli segreti/ per dirmi di giardini spalancati/ e del senso di vita » - *Di fresca donna riversa in mezzo ai fiori*, p. 46-). C'est du seul passé que pourrait venir une résolution de la douleur, c'est en tout cas de ce passé que cette résolution est attendue.

Le passé ne livrant plus son secret et ne donnant plus le *sens/sentiment de vie* (pour traduire la double valeur du mot italien *senso* de la précédente citation), le présent apparaît comme une durée sans contenu, sans contenu positif, entendons-nous. Le temps est alors perçu comme un accroissement négatif : cette expression paradoxale est la seule qui puisse rendre compte de la formulation suivante « Io mi cresco un male/ da vivo che a mutare/ ne soffre anche la carne » (*Io mi cresco un male*, p. 75), où l'invention poétique passe par une voie grammaticale originale qui fait de « un male » un attribut du réfléchi « mi », et pose l'identité de substance entre le poète et la douleur. Cette douleur a une sorte de force naturelle et une vie autonome, une vie végétale, une force obscure qui se déploie dans le réel : « Il mio male ha nuovo verde » (*Alla mia terra*, p. 41). Cette force végétale du mal coïncide ou se confond avec celle de la nature, et elle a la forme précise du souvenir de

l'enfance, qui n'est pas image, mais sensation olfactive par où l'identification du poète et de la nature se réalisait sous la forme d'une fusion, d'une symbiose : « M'accori, dolente rinverdire,/ odore dell'infanzia », *L'eucalyptus*, p. 40). Mais il s'agit bien d'une identification au passé : le présent est au contraire coupure, perte de soi, comme le formule l'expression « *infanzia imposseduta* » (*Convalescenza*, p. 63). Si c'est dans l'enfance (*en l'enfance* devrions-nous écrire) que résidait cette adhésion immédiate à la vie, irréfléchie et plénière, alors cette non-possession de sa propre enfance représente une coupure avec ce cœur de vérité autrefois possédée, et désormais hors du temps, dans une sorte d'inaccessible transcendance : « Un oboe risillaba/ goia di foglie perenni/ non mie, e smemora » (*Oboe sommerso*, p. 39).

Une **troisième partie** pouvait concerner le paradoxe du temps retrouvé et des mots. A l'inverse de ce que nous venons de montrer dans la partie précédente, le souvenir peut être autre chose que coupure, qu'*impossession* de son propre passé et de soi. Le souvenir peut prendre la forme d'une illumination (cf. *Verde deriva*, p. 71 : « Non dirmi parole : in me tace/ amore di suoni e l'ora è mia/ come nel tempo dei colloqui/ con l'aria e le selve ») et peut se livrer au poète dans la plénitude de l'instant. Dans *Curva minore* (p. 47), le poète demandant la dissolution de son être (« *Perdimi, Signore* », v. 1) a foi en la possibilité d'une inversion radicale de son lien à son passé et à lui-même (« *ché non oda/ gli anni sommersi taciti spogliarmi/ sì che cangi la pena in moto aperto* ») ; et il aspire à la fusion avec tout élément de la nature (cf. toute la strophe « *E fammi vento che naviga felice,/ o seme d'orzo o lebbra/ che sé esprima in pieno divenire* »). La plénitude de l'être, qui saisie du point de vue du temps est nécessairement plénitude du devenir (« *pieno divenire* »), prend la forme du vent et de tout ce qu'il peut porter, essaimer : l'image de l'eau et celle de l'air s'entremêlent, fusionnent naturellement dans la représentation du mouvement sans contrainte qui parcourt aussi bien le monde pour porter les graines du devenir, de ce qui sera, sous quelque forme que ce soit, au-delà de tout jugement de valeur : le semis d'orge est posé dans une équivalence surprenante avec la lèpre, ce qui nourrit et vivifie avec ce qui amoindrit et tue, parce que tout cela, quelle qu'en soit la perception des hommes, est la nature : le poète se plie totalement, adhère sans réserve à l'être même de la nature et à la loi de son devenir. Il peut alors être ce devenir, étant entendu que l'acte inaugural a été sa propre perte en tant que sujet (« *Perdimi, Signore* »).

La nature et sa force constitutive rendent au poète toute sa sève vitale. Ceci est perceptible dans les nombreuses images de l'adolescence dont le recueil est parsemé. Et il ne s'agit pas d'une adolescence édulcorée, mais bien d'une adolescence sexuée, liée assez clairement à des représentations de l'acte sexuel (cf. *Senza memoria di morte*, p. 51, et toutes les occurrences des verbes *destare*, *alzare*, *lievitare*, ou de noms comme *tepore*, *fermento*, *profondità*).

Mais nous trouvons également là le paradoxe de l'expression : ces moments de plénitude, ces quelques illuminations sont hors des mots (rappelons ici « *Non dirmi parole : in me tace/ amore di suoni e l'ora è mia/ come nel tempo dei colloqui/ con l'aria e le selve* », p. 71) et ils semblent incompatibles avec les mots et avec le désir, puissant et presque irrépressible, de poésie (« *amore di suoni* »). Les moments d'intimité amoureuse (« *Ti so. In te tutta smarrita/ alza bellezza i seni* », *Parola*, p. 45), de relation physique et de bonheur instantané perdent toute consistance au moment où les mots font leur apparition : en voulant dire le monde pour mieux le saisir, l'expression dissout ce monde et le voue à l'inconsistance, et même à la douleur : « *Ma se ti prendo, ecco/ parola tu pure mi sei e*

tristezza », *ibidem*). Dans la médiation de l'image (à peine tracée) d'une femme (aimée), le poète livre au lecteur l'incompatibilité du vivre et du dire poétique (« Tu ridi che per sillabe mi scarno », *ibidem*) ; le poète a conscience qu'il perd sa consistance de chair au profit du dire poétique, d'ailleurs présenté dans son « manque à signifier » sous le terme pauvre de « syllabe », qui n'est en réalité qu'un élément de tout le réseau lexical par quoi Quasimodo désigne son activité de poète, en la réduisant chaque fois à son pur résultat formel d'assemblage de sons ou de syllabes, et dans le meilleur des cas de mots (voir la poésie intitulée « Parola », p 45), mais jamais d'expression qui atteindrait son objectif de signification profonde, comme si son dire ne parvenait pas à satisfaire son désir de saisir le monde et son sens ou simplement à compenser le « manque à vivre » qu'il induit.

Le temps dans le recueil *Oboe sommerso* trouve sa formulation dans une conscience aiguë de son lien présent et *actuel*, non pas futur, avec la mort, parce que c'est la vie qui est tissée de cette étrange matière où sont mêlés le néant et l'être ; dans la douleur du souvenir qui jamais ne livre cette vérité qui donnerait le sens de l'existence en même temps que l'adhésion plénière à celle-ci. Et s'il est des instants heureux, pleins, qui semblent échapper à la souffrance dont l'objet ne peut véritablement se formuler ; s'il est des souvenirs de moments silencieux et profonds, liés au désir sexuel adolescent et à sa satisfaction, qui intensifient et vivifient la présence au monde et semblent apporter la plénitude attendue, ces instants sont nécessairement hors des mots, qui échouent à aider le poète à formuler ce sens qu'il imagine déposé au fond d'abysses (cf. le titre du recueil, *Oboe sommerso*) dont il ne peut recueillir que les bribes d'un chant ou d'une musique qui ne parviennent pas à se composer en une harmonie réparatrice.

Quelques observations.

L'étude du temps dans *Oboe sommerso* a donné lieu à un ensemble de prestations globalement honorables. Le choix par le jury d'un sujet ainsi libellé, c'est-à-dire restrictif dans le champ d'investigation qu'il délimitait, correspondait à la volonté de laisser aux candidats le temps de parcourir l'œuvre, de relever les citations susceptibles d'alimenter leur exposé, et d'organiser leur travail.

Il convenait d'éviter de construire le travail autour de la distinction passé/présent(/futur), qui a pour inconvénient d'être générique et de ne pas ressortir de l'analyse des textes eux-mêmes qui ne s'organisent pas selon cette partition. Qu'une place soit réservée au mythe était tout à fait justifié, mais il faut ici préciser que le mythe a une valeur autonome et s'impose comme tel au poète, il n'est pas une tentative d'oubli ou d'immortalisation : l'apparition du mythe n'est pas une construction volontaire, élaborée de toutes pièces, mais au contraire elle s'impose d'elle-même.

Il fallait également veiller à ne pas inverser les rapports entre les termes suivants : sujet, temps, mémoire. Ainsi il n'était pas possible de parler du temps comme un « lien privilégié entre le moi et la mémoire » ; au contraire il fallait parler de la mémoire comme lien entre le moi et le temps.

Enfin, parler de « poesia consolatrice, riscatto del poeta » n'était pas véritablement approprié (cf. partie 3, la citation « inferna già per un segreto amore/ di narrarsi all'acque », *L'Eucalyptus*). L'activité poétique ne représente pas une libération, encore moins un état de bonheur plénier pour le poète, mais au contraire une souffrance ressentie dans une relation

spéculaire à la nature, dans la référence implicite au mythe de Narcisse réélaboré par Quasimodo en une relation poétique à soi-même, à un soi identifié à une partie de la nature, mais où la parole semble abolir la relation à la nature : « Non dirmi parole : in me tace/ amore di suoni e l'ora è mia... », Verde deriva, p. 71).

Notes obtenues par les candidats, sur 20 : 6 - 7 - 10 -14.

**EXPLICATION EN FRANÇAIS
D'UN TEXTE DU MOYEN-ÂGE OU DE LA RENAISSANCE
ET D'UN TEXTE LATIN**

Préparation : 1h30
Durée de l'épreuve : 45 mn
Coefficient : 4

Notes obtenues par les candidats, sur 20 : 16 ; 14.2 ; 13 ; 12.2 ; 11.7 ; 11.5 ; 11.2 ; 10.5 ; 10.3 ; 9.3 ; 9.2 ; 8.7 (2) ; 8.6 ; 8.1 ; 8 ; 7.6 ; 7.5 (2) ; 7.2 ; 7 ; 6.7 ; 6.5 ; 6.1 ; 5 ; 4.7 (2) ; 3.2 (2) ; 2.5 ; 2.3 ; 1.5

Moyenne générale de l'épreuve (sur 20) : 7.95/20.

Rappelons à titre indicatif les moyennes des sessions précédentes :

2012 : 7.45 ; 2011 : 6 ; 2010 : 7.25 ; 2009 : 7.98 ; 2008 : 4.83 ; 2007 : 6.2 ; 2006 : 7.58.

Considérations générales :

Pour l'italien comme pour le latin, les passages proposés sont choisis par le jury dans la liste des textes inscrits au programme des épreuves orales, publiée dans le Bulletin Officiel.

En italien, cette année, la question du Moyen-Âge était inchangée par rapport à la session précédente du concours : Dante, chants VI à XVII du *Paradis*. La question portant sur la période de la Renaissance était, en revanche, inscrite pour la première fois au programme ; il s'agissait des *Novelle del Cinquecento*.

Du point de vue de l'organisation pratique de l'épreuve, rappelons qu'elle est toujours organisée le matin et est constituée d'une série de 3 ou 4 candidats. Le premier candidat de chaque série est invité à tirer au sort entre deux enveloppes, qui contenait pour cette session l'une un passage de Dante accompagné d'un sujet de latin, l'autre un passage extrait des *Novelle del Cinquecento*, avec un autre sujet de latin. Ce tirage engage tous les autres candidats de la matinée. En effet, les deux premiers travailleront sur le sujet qui a été tiré, les deux autres sur le sujet restant. Si la série ne comporte que trois candidats, c'est alors le même sujet qui est proposé aux trois, afin d'éviter qu'un seul candidat ne passe sur un seul texte, ce qui ne permettrait pas une approche comparée des prestations.

La préparation de l'épreuve dure 1h30. Durant ce temps de préparation, les candidats ont à leur disposition trois outils : un dictionnaire unilingue italien, un dictionnaire français et un dictionnaire latin-français (Gaffiot), à l'exclusion de tout autre document.

Nous présentons ci-dessous la liste des extraits soumis aux candidats, classés par question et selon un ordre progressif, qui reproduit celui de l'œuvre, et non celui du tirage au sort lors des deux semaines d'épreuves :

Dante : chant VI, v.115-142 ; chant X, v.22-48 ; chant XI, v.73-99 ; chant XIV, v.67-90 et v.97-123 ; chant XV, v.109-135 ; chant XVI, v.28-51

Novelle del Cinquecento: Machiavelli, *Favola* de « Chiamatogli adunque a concilio... » à « ...se con inganno o astuzia se ne liberassi » [Favola], p.26-27 ; Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, libro I, III, de « I compagni, vedendosi dirisi dal prete... » à « ... rimasero privi delle loro mogli. » [Scarpacifico], p.46-47 ; Luigi Da Porto, *La Giulietta*, de « Essendo così costoro pacificati... » à « ...voi co' begli occhi il mio core accendete » [La Giulietta], p.98-99 ; Matteo Bandello, *Novelle*, IV,18, de « Corse il mugnaio e ritirò ne la sua barchetta il marchese ... » à « ...volea farli mozzare il capo. » [il buffone Gonnella], p.269-270 ; Pietro Fortini, *Le piacevoli e amoroze notti de' novizi*, VI, 1, de « Santi, avendo cominciato la lingua a sciorre... » à « ...che tu se' in Siena, a ciò non sia tenuto pazzo » [Santi del Grande], p.312-313 ; Antonfrancesco Grazzini, il Lasca, *Le Cene*, II,2 de « E perchè egli nacque in domenica mattina... » à « ...che uomo stimar si sarebbe potuto ». [Mariotto Falananna], p.378-379.

Remarques liminaires :

Comme l'attestent les notes reportées en incipit, la moyenne générale de l'épreuve témoigne cette année encore, comme en 2012, d'une légère progression ; elle se situe dans les moyennes les plus élevées si on la compare aux sessions précédentes du concours. Toutefois, l'on ne pourrait s'en satisfaire car elle demeure encore basse. Comme chaque année, il nous faut donc procéder à un certain nombre de rappels et de mises au point, dans l'espoir qu'ils soient entendus des futurs candidats.

L'explication d'un texte ancien à l'Agrégation d'italien est une épreuve sélective car elle est par nature une épreuve plurielle, qui exige des candidats une bonne préparation et de solides connaissances dans les différents domaines abordés. Elle est composée de six volets : la lecture d'un texte en langue ancienne, sa traduction, son explication littéraire, la réponse à un questionnaire philologique portant sur dix questions relatives au passage, la traduction d'un texte latin, enfin l'explication d'un point de grammaire contenu dans ce texte latin et choisi par le candidat. Observons que la traduction du texte italien ne porte pas nécessairement sur la totalité du texte, mais peut se limiter à un seul extrait défini par le jury. Il convient de toujours repérer avec attention le passage que l'on doit traduire. Quelques candidats, heureusement peu nombreux, ne se montrent pas suffisamment vigilants sur ce point et s'en trouvent tout légitimement sanctionnés.

Pour l'organisation et la présentation des différentes rubriques de l'épreuve, rappelons qu'aucun ordre n'est imposé. Les candidats disposent d'une grande liberté en la matière. A titre d'exemple, certains préfèrent commencer par le latin, d'autres au contraire y consacrent les derniers moments de leur prestation. Il en est de même pour le questionnaire philologique : d'aucuns choisissent d'y répondre au début de leur exposé, d'autres à la fin. Le passage à traduire également peut être présenté à un moment ou à un autre, selon le libre choix là encore de chacun. Cependant, les candidats doivent veiller à préserver un minimum de cohérence dans leur présentation. C'est ainsi qu'il est souhaitable de ne pas dissocier la définition du ou des axes de lecture, le mouvement du passage et l'explication littéraire en elle-même, qui constituent un tout. De la même façon, il convient de respecter un équilibre entre les différents volets, dans leurs développements et dans la répartition des 45 minutes. Une explication littéraire alourdie ne viendra pas compenser ou racheter la négligence ou l'absence du latin ou de la philologie.

Comme le jury s'attache à le souligner chaque année, pour être variée, l'épreuve n'en

est pas moins dotée d'une certaine unité. Il faut donc éviter tout cloisonnement entre les différentes rubriques, mais au contraire établir des liens entre elles chaque fois que cela se justifie. A titre d'exemple, l'analyse littéraire peut être enrichie par la versification ou l'étude d'une question de syntaxe, étymologie-sémantique et traduction peuvent se compléter utilement, un latinisme étudié en phonétique peut trouver des échos dans l'analyse littéraire. Hélas, c'est là le plus souvent un vœu pieux. Cette année, pourtant, la meilleure note a récompensé un candidat qui a parfaitement compris la logique de l'épreuve et a su avec beaucoup d'intelligence lui rendre cohérence et homogénéité, en établissant liens et passerelles entre les différents volets, avec une réelle pertinence.

Nous voulons enfin rappeler, à l'attention des futurs candidats, combien il est nécessaire de se préparer à cette épreuve avec soin et constance, tout au long de l'année. Le jour venu, le temps de préparation est court, il n'est que d'une heure trente, ce qui exige une mobilisation rapide de ses connaissances. Aucune place ne peut donc être laissée à l'improvisation qui ne peut que générer erreurs ou approximations. Il faut savoir être maître de son temps et veiller à ne négliger aucune rubrique. Dans cette épreuve aux multiples composantes, rigueur et clarté dans l'exposition sont légitimement attendues par le jury et constituent la meilleure garantie d'une prestation réussie.

Nous aborderons ci-dessous, par le détail, les différents volets de l'épreuve.

1 – L'explication littéraire

Le rapport de l'année précédente (session 2012) présentait avec force détails les exigences de cette partie de l'épreuve ; nous invitons les futurs candidats à s'y reporter, ils pourront en tirer le meilleur profit. Nous nous attacherons ici à en rappeler les principaux éléments, en insistant sur les attendus de cet exercice mis en regard avec les principaux écueils constatés.

L'introduction doit resituer le passage dans son contexte ; le candidat doit, pour ce faire, sélectionner les éléments qui lui semblent les plus pertinents et qui contribueront le mieux à l'intelligence de l'extrait. Il ne s'agit nullement de gratifier le jury avec grand zèle d'un résumé de toute l'œuvre, fût-il juste.

La lecture de l'extrait revêt également une grande importance. Cela est rappelé chaque année, pourtant sans effets. Le candidat doit savoir prendre le temps de bien lire, par des inflexions de voix appropriées, pour trouver la justesse du rythme de la phrase et ainsi rendre compte au mieux du sens. N'oublions que pour cette épreuve, il s'agit toujours de lire soit de la poésie soit une prose à la syntaxe complexe. Le plus souvent mal à l'aise avec le rythme versificatoire des chants de Dante, trop de candidats ont semblé également se perdre dans le dédale des hypotaxes multiples propres aux Nouvelles ; ils ont prouvé ainsi qu'ils n'en comprenaient pas le sens. Sans surprise, cela réapparaît d'ailleurs plus tard au moment de l'explication et de la traduction. La lecture est donc bien un puissant révélateur des défaillances d'un candidat.

Les passages proposés ont une cohérence et constituent une unité thématique. On attend des candidats qu'ils sachent l'exprimer en présentant l'intérêt général ou les thèmes porteurs de l'extrait. Le mouvement du texte doit être aussi relevé avec soin, car il aide à une bonne compréhension d'ensemble. Intérêt général ou thèmes porteurs, mouvement du texte sont donc le préalable nécessaire à une explication réussie. Lorsqu'ils font défaut ou ne sont pas relevés avec le soin voulu, l'analyse prend alors la forme au mieux d'une

juxtaposition de remarques ponctuelles, décousues, qui ne rendent pas bien compte du sens général. Dans le pire des cas, le jury se voit infliger une paraphrase, sanctionnée toujours avec la plus grande fermeté, tant elle déroge aux lois mêmes de cet exercice méthodologique. Rappelons aux candidats que, dans le temps qui leur est imparti, ils doivent privilégier une approche synthétique, qui épuise néanmoins la matière du texte, en révèle les nuances, tout en s'appuyant sur une étude *finalisée* des figures rhétoriques. La conclusion, enfin, doit préserver une certaine originalité et trouver toute sa pertinence. Il ne s'agit en aucun cas de répéter ce qui a déjà été dit en introduction.

Dante :

Sept passages extraits des douze chants du *Paradis* ont été soumis aux candidats. Issus du tirage au sort, ils ont été rappelés plus haut. Nous nous attacherons principalement à relever les erreurs les plus fréquemment rencontrées dans les explications, qui procèdent pour certaines de défaillances méthodologiques.

Parmi les défauts les plus graves, on a dû déplorer, dans quelques prestations, une stratégie de l'évitement, qui consiste pour le candidat à ne pas relever ou ne pas s'attarder sur les vers ou tercets dont il n'a pas compris le sens. Silence habile ou retranchement prudent, cela ne peut qu'être sanctionné, car le jury attend légitimement – surtout s'agissant de l'œuvre de Dante – que le sens littéral des passages les plus difficiles soit éclairé, avant que le candidat passe à une analyse plus approfondie. Le candidat ne peut se contenter de proposer l'explication de quelques morceaux choisis parce qu'il les a compris. Au demeurant, on a dû regretter cette année, plus encore que lors de la précédente session du concours, des interprétations erronées de la lettre même du texte, débouchant sur de graves contresens. Nous citerons quelques exemples, non exhaustifs. Au chant X, vers 22, l'apostrophe au lecteur est lancée par Dante auteur, et non par le poète personnage, ce qui est clairement confirmé d'ailleurs quelques vers plus loin, au vers 27. De la même façon, toujours au chant X, la périphrase du vers 28 « lo ministro maggior de la natura » évoque le soleil, puisque Dante personnage vient de s'élever dans le ciel de cette planète. Or, elle est interprétée à tort par un candidat comme l'évocation de Dieu lui-même. L'explication philologique de « ministro », demandée dans le questionnaire, aurait pu aider à en mieux saisir le sens. Au chant XV, on ne doit pas voir dans « l'altra » du vers 124 une référence à une servante ou une domestique. Bien au contraire, c'est la maîtresse de maison, qui gouverne la « famiglia » (vers 125), terme mal interprété également, car il doit être entendu ici dans son acception latine, celle des membres de la famille, mais aussi de la domesticité tout entière (et cette acception latine se prolonge dans la langue italienne avec le mot *famiglio* qui, dans son acception littéraire, désigne un *domestique*). Au chant XV encore, « Cincinnato e Cornilia » ont été identifiés comme « deux Florentins aux comportements admirables » ! Au chant XVI enfin, selon un candidat, « Ave », au vers 34, se réfère tout logiquement à la période de l'Empire romain. On conviendra qu'il devient difficile, dès lors, en l'absence d'une référence chronologique précise, de calculer l'année de naissance de Cacciaguida, comme ce dernier invite Dante à le faire. Il s'agit en fait de l'« Ave » de l'Annonciation, prononcé par l'ange Gabriel, lorsqu'il salue Marie, ce qui est une référence à la naissance du Christ, que le candidat avait tout le loisir d'exploiter dans son commentaire du personnage de Cacciaguida.

Si d'autres candidats ne commettent pas de telles erreurs d'interprétation, leurs explications ne sont pas suffisamment convaincantes non plus, parce qu'elles sont imprécises, peu étoffées ou lacunaires. Quelques exemples suffiront à l'illustrer. Ainsi, au

chant VI, si le rapprochement entre Dante et Romieu de Villeneuve est fondé et attendu, il serait intéressant aussi de s'attarder sur le contraste entre les deux figures qu'offre ce chant VI, Justinien et Romieu, la majesté de l'un opposée à l'humilité de l'autre. Au chant X, en commentant le vers 42, un candidat se borne à relever que « Dante indique les trois éléments nécessaires à la retranscription de son expérience », certes, mais le jury attend un développement plus approfondi et une explicitation de chacun de ces termes, « ingegno », « arte » et « uso », au besoin par un recours à l'étymologie. Au chant XI, si dans la récurrence du verbe « scalzarsi » un candidat perçoit justement l'abandon des biens matériels et insiste sur l'emploi de la métonymie, il ne s'interroge pas pourtant sur la puissance expressive de cette image qui est aussi une invitation à se mettre en chemin, à suivre saint François. Cela n'est pas sans rappeler d'ailleurs le geste du Christ lavant les pieds de ses apôtres, ce qui souligne mieux encore la figure christique de saint d'Assise. Enfin, au chant XV, relever qu'il y a une idéalisation de la Florence d'antan est juste, mais insuffisant ; il faut dire pourquoi et en quoi cela sert le dessein de Dante, comme le rapport de l'année dernière l'expliquait.

En tout dernier lieu, il nous faut insister sur un point pourtant relevé et condamné chaque année dans le rapport avec force : les imprécisions ou maladresses terminologiques, qui sont parfois proches du non-sens tant elle sont exagérées. Citons quelques exemples pour nous en convaincre et alerter les futurs candidats sur cet aspect, toujours lourdement sanctionné. Le jury apprend au chant VI que « Romieu a accompli son devoir de façon positive » ; au chant X, « Dante se rend compte de la montée par rapport à Béatrice, car elle est le signal qui indique la montée » ; un candidat perçoit dans le chant XI « un ton plutôt détendu », et même « une accumulation de mots qui désigne des sentiments positifs » ; au chant XIV, on apprend aussi que « Dante s'excuse » ; enfin, au chant XV, les vers 112 à 114 évoquent « une pauvreté primordiale » et les vers 130 à 132, « la positivité de la ville » ! N'est-il pas légitime d'attendre une adjectivation plus nuancée, un lexique plus approprié de la part d'un candidat à l'Agrégation ?

Les meilleures explications ont offert une lecture juste, complète et attentive aux détails, sachant relever et exploiter les figures rhétoriques. Parfois, lorsque cela était justifié, des jeux de correspondances ont été également établis avec les chants précédents ou suivants ; ils ont servi utilement et habilement l'analyse. Ainsi un candidat observe à propos des vers 97 à 123 du chant XIV qu'ils font écho aux derniers vers du chant X, notamment par un rapprochement terminologique (X, v.143 et XIV, v.119). Au chant XVI, un autre candidat note que l'image du « carbone » incandescent dans la flamme était déjà présente au chant XIV, dans le discours de Salomon (vers 52). Ces remarques témoignent d'une bonne connaissance de l'œuvre, toujours justement récompensée par le jury.

Novelle del Cinquecento :

Six nouvelles du corpus au programme publié au B.O, extrait du volume *Novelle italiane, Il Cinquecento*, a cura di Marcelle Ciccuto, Milano, Garzanti, 1989, retenus par le tirage au sort, ont fait l'objet d'une explication.

Nous soulignerons en premier lieu combien est déterminante la clé de lecture choisie pour l'analyse des textes de nouvelles et notamment pour mettre en évidence d'une part l'évolution du texte, et d'autre part la fonction de l'extrait choisi dans l'ensemble de la nouvelle. Il convient pour cela de ne pas trop restreindre l'axe de lecture sous peine de passer à côté de tout un aspect du texte par une lecture trop schématique. Par exemple, une candidate a orienté son analyse de la scène du bal de la nouvelle *Giulietta* entièrement sur

le thème du regard, ce qui était pertinent et juste, mais qui n'était qu'une conséquence de l'inversion des rôles, permise par le travestissement en plein Carnaval, et où Romeo est décrit à l'aide de *topoi* descriptifs quasi féminins, tandis que Giulietta vit l'*innamoramento* depuis les yeux vers son âme à la manière d'un poète du *dolce stil novo*. Une lecture, bonne par ailleurs, mais un peu restrictive, réduisait la rencontre entre Romeo et Giulietta à cette inversion des rôles dans une relecture du « *topos* du coup de foudre » (sic) mais sans définir véritablement à quel *topos* l'on se référait, alors qu'il eût été plus nuancé d'axer l'analyse sur la façon dont le processus amoureux, digne du *dolce stil novo*, s'effectuait depuis les yeux, vers l'âme, non pas du jeune homme, mais de la jeune fille. Ce qui est certes une forme d'inversion des rôles mais dans le processus amoureux bien davantage que relativement à un simple rapport homme femme : lui passif, et elle entreprenante, a-t-on entendu dans un registre quelque peu anachronique, ce qui n'est pas exactement ce que montre le texte et ce qui propose une lecture trop réductrice.

L'axe de lecture, pour être pertinent, doit être en relation étroite avec la fonction du texte dans l'ensemble de la nouvelle : rappelons que le passage à expliquer n'en est qu'un extrait et qu'il a par conséquent un rôle précis dans l'économie de la nouvelle tout entière, dans laquelle il est primordial de le situer pour en dégager le sens. Pour la nouvelle de Fortini (*Santi del Grande*), même si certains candidats ont bien montré comment fonctionnait la frontière ville/*contado*, le *topos* du vilain renforçant cette opposition, il fallait rappeler, pour situer le passage et en dégager la clé de lecture, combien le moment narratif était central avec l'entrée dans la ville de Sienne qui consacrait non seulement l'opposition *città / contado* mais aussi et surtout marquait spatialement l'entrée du personnage dans la folie, avec mensonge d'autrui qui devient dès lors la réalité de Santi. Ainsi, une candidate a centré l'analyse sur l'opposition entre l'individu et le groupe, insistant sur l'isolement verbal de Santi, mais il aurait fallu situer davantage cet élément non négligeable dans l'étape charnière d'entrée dans la ville de Sienne que représente le passage.

Il faut veiller à ne pas appliquer non plus au passage choisi une clé de lecture valable uniquement pour l'ensemble de la nouvelle. L'extrait a un sens et une dynamique bien précis, aussi est-il vain de forcer le texte pour essayer de voir dans le discours de Pluton (Machiavelli, *Favola*) une « critique de la société florentine marchande »; il est également peu pertinent d'appliquer au passage des préparatifs de mise en scène de Gonnella avec sa petite charrette (Bandello) une clé de lecture insistant du début à la fin sur le poids exercé par le « hasard irrationnel » (sic) et la Fortune sur la destinée des personnages, clé qui serait pertinente pour toute la nouvelle (et notamment son épilogue), alors qu'ici le texte ne se réfère qu'à la réaction astucieuse de Gonnella et à sa réponse, en forme de respect un peu parodique de la loi de son Seigneur.

Il ne convient pas non plus de plaquer des éléments de cours peu adaptés au texte, défaut récurrent chez certains candidats: admettons que Grazzini rénove le *topos* du *sciocco* dans *Falananna* - mais encore faut-il montrer en quoi il le fait, ou du moins en quoi il approfondit ce *topos* (insistance narrative sur l'incapacité au langage, portrait non dénué d'une certaine cruauté, déshumanisation mécanique etc...) sans se contenter d'une formule vague et allusive, d'autant que le passage insistait surtout sur le déterminisme moral pesant sur le personnage en raison de sa faiblesse d'esprit. De même, si un regain de l'*orroroso* peut bel et bien être souligné pour certaines nouvelles du *Cinquecento* (Cinzio, *Oronte e Orbecche*) cet adjectif n'a guère lieu d'être appliqué à la nouvelle de Straparola (*Scarpacifico*) où les crimes gratuits ont quelque chose de grotesque bien avant d'être

orrorosi dans la manière dont ils sont décrits. Pour cette même nouvelle, l'opposition entre artifice et réalisme était certes pertinente, mais parler d'« hédonisme linguistique » sans plus de précision en conclusion, sans autre explication, et l'associer à une autre allusion tout aussi brève à la crise politique et religieuse, a abouti chez un candidat à une série de clin d'œil non expliqués dans une même phrase. Sans doute le candidat a-t-il voulu parler du plaisir du récit qui émane des nouvelles tendant à la « fable » chez Straparola, mais il n'a rien expliqué, et le jury ne devrait pas avoir à reconstruire le discours sous-entendu d'un exposé.

2 – La traduction

Nous indiquons en italique les formes fautives.

Dante :

Il n'est jamais très aisé de traduire de la poésie et particulièrement lorsqu'il s'agit de l'œuvre de Dante. Le jury en est parfaitement conscient. Pourtant il a apprécié les efforts de quelques candidats, peu nombreux, pour retranscrire au plus juste le texte dans un français élégant. Dans l'ensemble les traductions proposées ont été fautives et l'exercice peu réussi. On a relevé de nombreuses maladresses tant lexicales que grammaticales, des fautes de sens et de construction, dont nous retranscrivons ci-dessous quelques exemples significatifs.

Inexactitudes, impropriétés, lourdes impropriétés : *les louches paroles* (« le parole biece », VI, v.136) ; *le plus haut ministre de la nature* (« Lo ministro maggior de la natura », X, v.28) ; *qui empreint le monde de sa valeur céleste* (« che del valor del ciel lo mondo impronta », X, v.29) ; *la merveille* (« maraviglia », XI, v.77) ; *à cette vie citoyenne si apaisée* (« a così riposato.../viver di cittadini », XV, v.130-131) ;

Maladresses (mal dit, mal traduit, très mal dit, très mal traduit) : *bouchée par bouchée* (« a frusto a frusto », VI, v.141) ; *c'est Béatrice celle qui me guide du bien au mieux* (« È Beatrice quella che si scorge/di bene in meglio », X, v.37-38) ; *en début de soirée* (« al salir di prima sera », XIV, v.70) ; *auraient été considérés comme des exceptions* (« saria tenuta allor tal maraviglia », XV, v.127) ;

Faux-sens : *se déchaussa d'abord* (« si scalzò prima », XI, 80) ; *naître un jour* (« nascere un lustro », XIV, v.68) ; *de nouvelles figures* (« novelle sussistenze », XIV, v.73) ; *racontait à sa famille* (« favoleggiava con la sua famiglia », XV, v.125) ; *une fidèle communauté* (« fida/cittadinanza », XV, v.131-132) ; *sous la plante de ce lion* (« sotto la sua pianta », XVI, v.39) ;

Contresens : *non par sa couleur, mais par sa lumière resplendissante* (« non per color, ma per lume parvente ! », X, v.42) ; *c'est Béatrice qui se montre de plus en plus belle* (« È Beatrice quella che si scorge/di bene in meglio », X, v.37-38) ; *dans mon discours jusqu'ici* (« nel mio parlar diffuso », XI, v.75) ; *pour la vue semble tantôt vraies tantôt fausses* (« sí che la vista pare e non par vera », XIV, v.72) ; *que l'on veut s'abandonner à ces apparences plutôt que de s'en rappeler* (« che tra quelle vedute/si vuol lasciar che non seguir la mente », XIV, v.80-81) ; *renouvelant sans cesse la vision*

(« rinovando vista », XIV, v.113) ; *elle fut soulagée de mon poids dont elle était chargée* (« s'alleviò di me ond'era grave », XVI, v.36) ;

Non-sens : *Il trébuche celui qui se fait danne du bien faire d'autrui* (« mal cammina/qual si fa danno del ben fare altrui », VI, v.130-132) ; *tournait par les spirales* (« si girava per le spire », X, v.32) ; *en s'unissant les unes aux autres et dans le trépas* (« nel congiugnersi insieme e nel trapasso », XIV, v.111) ; *s'allégea de moi dont elle était lourde* (« s'alleviò di me ond'era grave », XVI, v.36) ;

Syntaxe, fautes de temps, fautes de grammaire : *je ne m'aperçois pas de monter* (« del salire/non m'accors'io », X, v.34-35) ; *s'en alla* (« sen va », XI, v.85) ; *et comme elle se fit plus belle à mes yeux, de la sorte...* (« e come a li occhi miei si fè più bella/ così... », XVI, v.31-32).

Quelques omissions ponctuelles ont été également relevées.

Novelle del Cinquecento :

Faux-sens et inexactitudes : *Santi privé d'entendement* (« Santi, uscito di cervello affatto ») ; *à peine se fut-il éloigné à vingt pas de la porte* (« né fu a fatica lontano dalla porta vinti passi ») ; *par le biais de ce qu'il avait appris alors à son sujet* (« se non tanto quanto allora l'aveva sentito ») (Fortini, VI, 1). *Qui était le chef de famille* (« il quale il primo della famiglia era ») ; *auxquelles participait presque toute la ville* (« ove quasi tutta la città concorrevà ») ; *il était tout seul* (« stavasi costui, ...tutto solo ») ; *elle entendait qu'il était gentil et beau ; qu'il était d'une conversation plaisante* (« piacevolissimo udiva che egli era e grazioso ») (Da Porto, *La Giulietta*). *Ce règne* (« questo regno ») ; *de ceux qui sont plus puissants ; ceux qui ont le plus de pouvoir* (« di quelli che possono più ») ; *sur cette relation ; sur cette situation* (« sopra questa relazione ») ; *la majeure partie conseillant qu'on envoie* (« la maggior parte consigliando che si mandassi ») (Machiavelli, *Favola*). *Avec tant d'élégance* (« in tante delicatezze ») ; *plus ou moins pendant les huit années* (« che in otto anni o poco meno ») ; *avait un cerveau si gros ; avait un esprit si gros* (« sì grosso cervellaccio aveva ») (Grazzini, *Falananna*). *Comme s'il était émerveillé de l'accident ; voyant cette étrange affaire* (« veggendo il caso strano ») ; *bien faite* (« fatta al modo suo ») (Straparola, *Scarpaciffo*). *Irréfléchi* (« fora di ragione ») ; *d'ailleurs* (« altresì ») ; *il ne pouvait non plus comprendre véritablement* (« né poteva al vero apporsi di ») ; *il ordonna à son conseil de* (« al suo consiglio commise che ») ; *mal venu ; animé par une mauvaise intention* (« di mala sorte ») ; *s'il tombait aux mains du marquis* (« se mai cadeva in potere del marchese ») ; *était gêné* (« aveva martello ») ; *ayant déjà bien préparé ses effets personnels ; qui avait déjà préparé toutes ses affaires* (« avendo già a pieno apparecchiato il suo bisogno ») ; *un acte officiel établissant que ce terrain* (« publica scrittura come quel terreno... ») (Bandello, *il buffore Gonnella*).

Maladresses : *pour que tu ne sois pas considéré fou* (« acciò non sia tenuto pazzo ») ; *celui-ci doit être un certain fou* (« Questo deve essere qualche pazzo ») ; *revenant à ses propos* (« tornato nel suo ragionamento ») (Fortini, VI,1). *Étant donné que ces deux-ci* (« essendo così costoro ») ; *très belle, sûre d'elle et pleine de grâce* (« bellissima e baldanzosa e leggiadrissima era ») ; *à la première rencontre de leurs yeux* (« al primo incontro de' loro occhi ») (Da Porto, *La Giulietta*). *Pour que vous soyez la raison pour*

laquelle (« siate cagione che ») (Machiavelli, *Favola*). *Il avait les compagnons devant ses yeux* (« aveva sempre i compagni innanzi gli occhi »); *cette servante à moi* (« questa mia fante »); *à haute voix commença à crier* (« ad alta voce cominciò gridare »); *le soutien à ma vieillesse* (« il bastone della vecchiezza mia »); *se redressa debout* (« saltò in piedi ») (Straparola, *Scarpacifico*). *Il demeura entièrement libéré de la fièvre quarte*; *il apparut entièrement libéré de la fièvre quarte*; *il en obtint la libération complète de sa maladie* (« da la quartana restò in tutto libero »); *s'était rendu sous la seigneurie de* (« ridotto in potere di »); *par l'absence de celui-là* (« dell'assenza di quello »); *avait encouru le crime de lèse-majesté* (« era caduto in delitto di offesa maestà »); *de tous les domaines du marquis* (« di tutto lo stato del marchese »); *dans des sons de trompettes* (« a suono di tromba ») (Bandello, *il buffone Gonnella*).

Imprecisions : *se mirent dans une telle colère* (« s'accesero di tanto furore »); *sous ton vêtement* (« sotto il guarnello »); *ces malhonnêtes hommes* (« questi malandrini »); *la raison pour laquelle vous voulez me porter atteinte* (« perché voi mi vogliate offendere »); *s'étant retourné vers elle* (« voltatosi contra lei ») (Straparola, *Scarpacifico*). *Fit monter* (« ritirò »); *de terreur* (« di spavento »); *que de dommages*; *que blessé* (« che di danno »); *l'acte accompli* (« il perpetrato atto »); *déraisonnable* (« fora di ragione »); *qui appréciait Gonnella* (« che amava il Gonnella »); *le marquis de Carrara*; *du seigneur de Carrara* (« di quello di Carrara ») (Bandello, *il buffone Gonnella*).

Impropriétés ou registre de langue inadapté : *un portier*; *un douanier* (« un portiere »); *une dame demanda à Santi* (« una donna disse a Santi ») (Fortini, VI,1). *De grande taille, agréable et très gentil*; *très bien élevé* (« grande della persona, leggiadro e accostumato assai »); *de n'importe quelle belle dame de l'assistance* (« di qualunque bella donna che quivi fosse »); *il y demeurerait avec suspicion* (« con molto sospetto vi stava »); *se tenant en ronde, l'homme attrape la femme et la femme l'homme, s'intervertissant comme il leur plaît* (« in cerchio standosi, l'uomo la donna e la donna l'uomo, a sua voglia permutandosi, piglia ») (Da Porto, *La Giulietta*). *Pour une réunion* (« a concilio »); *à aucun jugement céleste ou mondain* (« ad alcuno iudicio o celeste o mondano »); *comme trop simples* (« come troppo creduli »); *pas très grands amants de la justice* (« e poco amatori della iustizia »); *ils optèrent pour cette opinion* (« s'indirizorno a questa opinione ») (Machiavelli, *Favola*). *Les copains* (« i compagni ») (Grazzini, *Falananna*). *Mets-la sous ta soutane* (« ponela sotto il guarnello »); *je t'inculperai de tout* (« darotti la colpa del tutto ») (Straparola, *Scarpacifico*). *À l'exil perpétuel* (« a perpetuo esiglio »); *un petit char* (« una carretta »); *une affiche publique* (« per publica scrittura ») (Bandello, *il buffone Gonnella*).

Contresens: *si c'étaient des chevreaux, ils paieraient six sous* (« se fusseno capretti pagherebbero sei soldi »); *les chapons ne paient rien d'autre que deux sous* (« ed i capponi non pagano altro che due soldi »); *crois-tu que nous voulons te duper ?* (« credi che noi ci volessemo ingannare? »); *chacun s'évertue à donner son avis* (« ognuno s'aiuta dargli la volta »); *alors qu'il ne le connaissait que de nom* (« non conoscendolo se non tanto quanto allora l'aveva sentito »); *pour t'avoir dupé de cette façon*; *pour m'avoir roulé de la sorte*; *pour me venger d'une telle farce* (« a fatti scorgere a questo modo »); *cette femme eut l'impression d'être dans le vrai*; *cette femme s'estima avisée* (« parve a quella donna essere scorta ») (Fortini, VI,1). *En tant qu'aîné de la famille il organisait de nombreuses fêtes* (« il

quale il primo della famiglia era, molte feste si fecero ») ; *et se retrouvant dans des habits de femme* (« e in abito di donna trovandosi ») ; *il n'y eut pas un œil qui ne se détournât pour l'observer* (« non fu quivi occhio che a rimirarlo non si rivolgesse ») ; *tantôt pour sa beauté... tantôt pour l'étonnement* (« sì per la sua bellezza, ... sì per meraviglia ») ; *elle ne parut plus la même* (« di più non esser di se medesima le parve ») ; *ceux qui entraînés par Amour le suivent avec suspicion* (« d'Amore guidatovi, con molto sospetto vi stava ») (Da Porto, *La Giulietta*). *Dans le cas où quelque blâme pourrait frapper notre empire ; dans le cas où notre empire pourrait être accusé d'infamie* (« in uno caso il quale potrebbe seguire con qualche infamia del nostro imperio ») ; *nous ne pensons pas que* (« dubitiamo che ») ; *et que n'en émettant pas nous ne puissions être considérés comme pas assez sévères* (« non ne dando, come manco severi ») (Machiavelli, *Favola*). *Les impôts du sel n'étant toujours pas prélevés* (« non sendo le gabelle del sale aperte ») ; *riches de par leur condition* (« eglino per esser nel grado loro si può dire ricchi ») ; *qu'on l'aurait pris pour le fils du Comte d'Ormignacca* (« che si saria disdetto se stato fusse figliol del conte d'Ormignacca ») ; *lui faire pratiquer les armes* (« fargli far l'arme ») ; *lui trouver une maison* (« e trovargli un casato ») ; *il ne put jamais apprendre non seulement à compter mais aussi à lire ; non seulement à compter mais non plus le B-A-BA* (« non che a compitare, imparar mai l'ABC ») (Grazzini, *Falananna*). *Ils avaient déboursé les cinquante florins* (« aver tratti i cinquanta fiorini d'oro ») ; *qui n'ignorait rien de la fragilité de sa vie* (« che non stava senza sospetto della sua vita ») ; *pour qu'il ne l'offensât pas ; afin qu'ils ne lui causent aucun désagrément* (« che non li fessero alcuno dispiacere ») (Straparola, *Scarpacifico*). *Ne pouvait pas non plus s'opposer à cette farce* (« né poteva al vero apporsi di tal burla ») ; *puisque Gonnella s'était grandement mis au service du souverain de Carrare* (« massimamente essendosi esso Gonnella ridotto in potere di quello di Carrara ») ; *attendait de voir ce qu'on ferait de lui* (« stava pure aspettando di vedere ciò che da quello si farebbe») (Bandello, *il buffone Gonnella*).

Barbarismes : *l'ineptitude* (« la dappocaggine ») (Grazzini, *Falananna*). *Le mounier* (« il mugnaio ») ; *d'épouvant* (« di spavento ») ; *la fièvre quartanière* (« la quartana ») (Bandello, *il buffone Gonnella*).

Non-sens : *l'une des filles dudit Messire Antonio, sa fille unique* (« ad una figliuola del detto messere Antonio ..., che egli sola aveva ») ; *Romieu* (« Romeo ») (Da Porto, *La Giulietta*). *J'ai délibéré de vous demander votre avis* (« ho deliberato esser consigliato») (Machiavelli, *Favola*). *Et de poil tondu* (« e tanto tondo di pelo ») (Grazzini, *Falananna*). *Ils allèrent à son encontre* (« a trovarlo se n'andorono ») (Straparola, *Scarpacifico*). *Si jamais Gonnella tombait dans le pouvoir du marquis* (« se mai cadeva in potere del marchese ») (Bandello, *il buffone Gonnella*).

Omissions : *il n'était pas loin de la porte* (« né fu a fatica lontano dalla porta vinti passi ») ; *le cocher* (« Il cavezza vetturale ») (Fortini, VI,1). *Avaient fait la paix* (« essendo... quasi rappacificati ») ; *dans cette maison la nuit* (« in quella casa, massimamente la notte ») ; *on commença le bal du chapeau* (« il ballo del torchio o del cappello, che dire il vogliamo... s'incominciò ») (Da Porto, *La Giulietta*).

Grammaire : *même si moi... possède ce règne* (« Ancora che io, ...possegga questo regno ») ; *voulant échapper ces critiques* (« e volendo fuggire quegli carichi ») ;

l'affaire sembla très important et très sérieux (« il caso importantissimo e di molta considerazione »); *pour chacun ces princes* (« a ciascheduno di quegli principi »); *à beaucoup d'autres semblait* (« a molti altri occorreva ») (Machiavelli, *Favola*). *Bien qu'il ne lui réussît pas très bien* (« quantunque poco ben li riuscisse »); *ainsi plus ce monstre grandissait-il, plus devenait-il* (« così questo mostro quanto più andava in là tanto più doventava ») (Grazzini, *Falananna*). *Pris leurs armes* (« e prese le sue arme »); *et toi... tomberas* (« e tu, ...a terra caderai »); *et pris une outre* (« e presa una piva »); *et apaisée toute colère* (« messo da canto ogni furore ») (Straparola, *Scarpacifico*). *Il n'y avait personne qui jugeait; personne estimait* (« non ci era persona che giudicasse »); *ils rendèrent* (« diedero »); *si jamais il tomberait* (« se mai cadeva »); *le Gonnella* (« il Gonnella »); *l'avait jété* (« l'aveva buttato »); *il laissa que le verdict fût publié* (« lasciò pubblicare il bando ») (Bandello, *il buffone Gonnella*).

Syntaxe : *et de même qu'un arbre coupé... de même ils disaient tous* (« e siccome all'arbolò tagliato, e così tutti dicevano »); *Santi perdu ses esprits commença* (« Santi, uscito di cervello affatto, anco egli cominciò »); *qu'il a fait mal à te donner des chapons* (« che si sia portato male a darti capponi ») (Fortini, VI,1). *Ils prononcèrent la sentence selon laquelle... et qu'entre-temps il serait banni* (« diedero la definitiva sentenza, che e che in quel mezzo fosse bandito ») (Bandello, *il buffone Gonnella*).

3 – Le questionnaire philologique

Le questionnaire philologique est composé de différentes rubriques qui seront détaillées ci-dessous.

Les rapports des années précédentes ont sans nul doute porté leurs fruits, car rares sont les candidats aujourd'hui qui négligent cette partie de l'épreuve. Seuls trois d'entre eux, cette année, ont choisi de ne pas répondre au questionnaire. Beaucoup, en revanche, ont eu à cœur de traiter l'ensemble des questions qui leur ont été soumises ; leurs efforts méritoires ont été souvent récompensés.

Des maladroites persistent néanmoins dans les développements, qui justifient que quelques rappels et conseils utiles soient présentés dans les lignes qui vont suivre.

Liste des questions proposées, classées par rubrique, par auteur et par ordre alphabétique :

Phonétique

Vocalisme tonique : **Dante** : capestro ; corpi ; cuor ; foco ; lieto ; nove ; truova ; uom – **Novelle** : colpo ; corpo ; lengua ; preghi ; scuola ; uomini

Vocalisme atone : **Dante** : merto – **Novelle** : domanda ; udiva ; uscito

Consonantisme : **Dante** : famiglia ; guisa ; lasciar ; lasso ; maggior ; occhio ; peregrina ; raggio ; vegghiava – **Novelle** : arbolò ; drietro ; guarito ; Padova ; poscia

Phénomènes phonétiques généraux : **Dante** : chioma ; cinquanta ; cominciare ; culla ; cuoio ; donna ; essempro ; giustizia ; gloria ; maestro ; maraviglia ; occhi ; ovra ; povero ; trovare – **Novelle** : cagione ; cerchio ; esiglio ; giorno ; giovane ; giovine ; iustizia ; luglio ; maestà ; maestro ; moglie ; occhi ; parole ; prigionie ; vezzi

Morphologie

Dante : ciascuna ; le ciglia ; ciò ; color ; corse ; grida ; puote ; quelle ; quivi ; senza ; sarà ; veggion – **Novelle** : arebbe ; costui ; cotesta/i ; eglino ; farebbe ; innanzi ; massimamente ; medesima ; posseggia ; potrebbono ; questa ; senza ; saria ; sendo ; vanno ; veggendo

Syntaxe

Dante : dissemi ; nol ; puossi ; sen va – **Novelle** : darotti ; e messelo al telaio ; essendosi esso Gonella ridotto in potere di quello di Carrara ; voltosi un portiere all'altro

Etymologie-Sémantique

Dante : albor ; artista ; Batisteo ; disiri ; dubbiar ; famiglia ; maraviglia ; ministro ; natura ; olocausto ; roggio ; sera – **Novelle** : arcidiavolo ; carnasciale ; contesa ; governare ; ita ; manco ; marchese ; ringentilirsi ; sera

Versification :

Dante : VI, v.140 à 142 ; X, v.46 à 48 ; XI, v.82 à 84 ; XIV, v.79 à 81 ; XIV, v.97 à 99 ; XV, v.130 à 132 ; XVI, v.40 à 42

Remarques et conseils :

Si l'on en juge par l'éventail des points attribués aux candidats qui ont répondu au questionnaire, il apparaît que cette partie de l'épreuve reste encore très sélective : de 1 à 9 points sur 10 (rapportés à une note globale sur 40). L'écart est important, c'est dire si le niveau des prestations est très inégal. Il est vrai que l'attention portée aux phénomènes, les compétences acquises permettant de les expliquer, le souci de précision notamment dans l'emploi d'un lexique approprié, sont autant d'éléments qui révèlent de grandes disparités entre les candidats.

Comme les rapports s'attachent à le faire tous les ans, il n'est pas inutile de rappeler les différentes étapes qu'il convient de respecter dans la méthode d'exposition. Dans le cas de la phonétique et de la morphologie plus précisément, on pourra distinguer trois temps : à partir de l'étymon latin correctement identifié, il s'agit tout d'abord de relever le phénomène qui fait l'objet de la question, et cela par une terminologie appropriée ; puis il faut en expliquer les mécanismes de fonctionnement ; enfin il faut l'illustrer d'au moins un exemple similaire. Trop de candidats continuent de négliger cette dernière étape et traitent le phénomène proposé comme s'il était isolé, sans prendre la peine d'indiquer les cas voisins d'évolution. Leur démonstration est alors considérée comme lacunaire.

Il est un autre aspect qu'il ne faut pas omettre, celui de la juste identification des phonèmes par leur point et leur mode d'articulation. D'un candidat à l'autre, sur ce point aussi, les prestations varient grandement. Pour le jury, c'est une façon de vérifier si les candidats maîtrisent les outils les plus élémentaires de la linguistique. Certains savent reconnaître aisément une occlusive vélaire sourde, une fricative dentale sonore, ou encore une nasale bilabiale, quand d'autres continuent de se réfugier dans une terminologie maladroite, fautive et immanquablement sanctionnée (« la consonne /k/, /z/, /m/ »).

Intéressons-nous à quelques exemples pour illustrer les erreurs les plus fréquemment

commises. Pour expliquer « cuor » en vocalisme tonique, indiquer que le /o/ tonique subit une diphtongaison est juste mais très insuffisant. Ce n'est là que le point de départ de l'analyse attendue par le jury. Il faut tout d'abord préciser que ce /o/ tonique est bref. Par ailleurs, la diphtongaison est possible car les deux conditions nécessaires à sa réalisation sont remplies, à savoir que le /o/ bref tonique se trouve en syllabe libre et que nous sommes en présence d'un paroxyton. Les exemples similaires de diphtongaison sont légion, ne citons que « fuoco » à partir de FOCUM, ou « nuovo » à partir de NOVUM. L'explication de « occhi » en phénomènes phonétiques généraux est globalement bien réussie dans les premières étapes. A partir de l'étymon latin OCULUM, les candidats savent reconnaître la syncope de la voyelle post-tonique non finale /u/ bref, en situation de dépression tonique dans un proparoxyton, comme dans CALIDUM > caldo. Ils indiquent correctement la forme intermédiaire supposée qui en résulte */oclu/, puis le traitement attendu du groupe consonne + l qui aboutit à consonne + yod, comme dans PLENUM > pieno. En revanche, la gémination est occultée ou simplement relevée sans autre forme d'explication ; il convient pourtant de préciser qu'elle est compensatoire de la perte de la syllabe après syncope et qu'elle est possible car nous sommes à l'intervocalique, comme dans MACULAM > macchia, qui subit une évolution jumelle de celle de « occhio », alors qu'il n'y a pas de gémination dans le cas de CIRCULUM > cerchio.

Lorsqu'un terme est proposé dans le questionnaire, c'est qu'il y a bien une justification et une pertinence perçues par le jury et que le candidat doit s'attacher à rechercher. A propos de « gloria », à étudier parmi les phénomènes phonétiques généraux, affirmer que « le terme reste tel quel » et que « c'est donc un latinisme », ne peut être la seule explication attendue. Il convient de s'intéresser aux phénomènes phonétiques qui n'ont pas eu lieu et à vocalisme tonique dérogatoire de ce mot. Il faut aussi être très vigilant sur l'étymologie des formes à expliquer, faute de quoi l'explication est compromise dès le départ. Comment prétendre expliquer « vanno » en morphologie, si l'on part de la forme verbale latine VENIO ? Ou encore « cotesto » à partir de ECCU ISTUM ? Dans la rubrique morphologie toujours, le jury constate avec satisfaction que les formations du futur et du conditionnel sont connues et généralement traitées avec succès.

Les explications entendues en étymologie-sémantique souffrent parfois d'une grande imprécision. On rappellera utilement que le jury n'attend pas que les candidats proposent une lecture servile des définitions trouvées dans les dictionnaires italien et latin, mis à leur disposition durant le temps de préparation. A partir de leurs connaissances et de vérifications utiles et ciblées, les candidats doivent parvenir à présenter une explication convaincante et, si cela est possible, illustrée d'exemples. Ainsi, pour « sera », il est juste de partir de l'adjectif latin SERUS, mais affirmer ensuite qu'il y a eu un glissement sémantique pour désigner « la fin de la journée » n'est pas suffisant. Il faut faire un détour éclairant par la morphologie et expliquer que l'adjectif SERUS employé dans le syntagme SERA HORA, indiquait littéralement « l'heure tardive ». Le substantif a été ensuite sous-entendu et l'adjectif s'est substantivé, recouvrant alors le sens qu'on lui connaît aujourd'hui. Il en est de même pour le mot « alba », à partir de ALBA HORA, littéralement « l'heure blanche », puis dans le sens de l'aube ; ou encore AURORA HORA, « l'heure dorée », l'aurore. Certains termes nécessitent aussi que l'on s'intéresse à leur environnement. On pouvait développer « ita », du latin EO, IS, IRE, en soulevant la question de la disparition de ce verbe du latin classique dans l'italien contemporain, et de son remplacement par deux autres thèmes verbaux, le premier issu de VADO, VADIS, VADERE (qui a pour sens premier « marcher ») et le second « and- » à l'étymologie

controversée. Ito, concurrent de *andato*, est encore attesté au XIX^{ème} siècle. Il est aussi intéressant de noter que la seule résurgence de ce verbe aujourd'hui est le substantif « gita ». Citons pour cette rubrique un dernier exemple, celui de « Arcidiavolo ». Certes le terme mérite que l'on s'attarde sur la préfixation, ce qu'ont fait les candidats, en évoquant avec pertinence d'autres exemples, mais il faut aussi s'intéresser à l'étymologie et au sens premier du substantif « diavolo ».

La versification, enfin, a été cette année le point le moins bien réussi du questionnaire. Trop souvent les explications ont été confuses, réduites à quelques éléments hâtivement présentés. Les candidats, dans leur grande majorité, se sont contentés de classer les vers en hendécasyllabes *a maiore* ou *a minore*, en indiquant sommairement, parfois même de façon peu convaincante, les accents rythmiques. Le rythme du vers, la nature de la césure, les hémistiches, les enjambements ont été négligés ou mal analysés. Pourtant, une étude approfondie de la versification permettait d'appuyer ou de mieux illustrer l'analyse littéraire. En témoignent, par exemple, les vers proposés dans le chant XV : si le rythme énonciatif est martelé par la reprise anaphorique de « così », le rythme versificatoire est assoupli par la présence des synalèphes à la césure et le jeu des enjambements ; cela permet de mieux accentuer encore l'emphase et la solennité avec lesquelles est présentée la Florence où naîtra Cacciaguیدا.

Rappelons pour conclure que l'épreuve de philologie impose aux candidats un certain nombre d'exigences : de solides connaissances, un lexique approprié, clarté et rigueur dans la présentation. C'est pourquoi il est vivement recommandé de s'y préparer soigneusement en cours d'année. Aucune place ne peut être laissée à l'improvisation. Il semble bien que l'importance de l'épreuve et de l'enjeu ait été saisie par les candidats. Souhaitons que les remarques et conseils de ce rapport et des précédents, les aident dans leur préparation.

4 – L'interrogation portant sur un texte latin

En écho au genre de la nouvelle qui était au programme de l'épreuve de littérature ancienne, les *Confabulationes* ou *Facéties* de Poggio Bracciolini étaient proposées aux candidats cette année. Les extraits sélectionnés pour l'épreuve orale ont été tirés de l'édition parue officiellement au programme : Poggio Bracciolini, *Facezie*, con un saggio di Eugenio Garin, introduzione, traduzione e note di Marcello Ciccuto, BUR, 2009, pp. 108 à 211 (*Præfatio Poggii Florentini* et *Facéties* I à XC). L'orthographe et la graphie de l'édition ont été conservées, la ponctuation a parfois été légèrement modifiée afin de l'accorder aux normes en usage. Les passages comptaient entre 99 et 119 mots : il a été tenu compte de la cohérence des textes et de leur difficulté de façon à ce que tous les candidats soient évalués de façon équitable. Certains sujets étaient composés de deux *facéties* courtes.

Liste des textes tirés au sort :

- *Fabula prima cuiusdam Caietani pauperis naucleri* : du début à *pro tanto hoc beneficio erga nos suo*.
- *XIII. Dictum coci illustrissimo duci Mediolanensi habitum*
- *XIX. Exhortatio cardinalis ad armigeros Pontificis*

- XXXVI. *De sacerdote qui caniculum sepelivit* (avec correction, signalée en note, de *intendes* dans l'édition de Ciccuto, en *intendens*)
- XLII. *Vir qui mulieri dum aegrota esset veniam postulavit*
- XLVIII. *De mendico Fratre qui tempore belli Bernardo pacem nominavit*
- XLIX. *Fabula Francisci Philelphi*
- LV. *Fabula Mancini*
- LVII. *Responsio elegans Dantis, poetae Florentini*
- LXIX. *De rustico qui anserem venalem deferebat*
- XLIV. *De praedicatore qui potius decem virgines quam nuptam unam eligebat* et
XLV. *De Paulo qui ignorantibus nonnullis luxuriam commovit*
- XXVIII. *Sigismundi Imperatoris dictum* et XXIX. *Dictum sacerdotis Laurentii Romani*
- LXXII. *De lusore propter lusum in carcerem truso* et LXXX. *Facetum dictum*

L'épreuve se déroule en deux temps : d'une part, la lecture par groupes de mots et la traduction du texte proposé, d'autre part l'examen d'un point de grammaire. Le commentaire grammatical est souvent négligé, quand il n'est pas entièrement occulté, même par des candidats ayant correctement effectué la traduction du texte. Le jury rappelle que cette seconde partie de l'épreuve compte pour moitié dans la note globale de latin.

Sur les 32 candidats admissibles présents, 4 n'ont pas traité le sujet de latin et ont donc obtenu la note de 0/10 ; 5 candidats ont obtenu la note de 0,5/10, ces candidats ont traduit moins du quart du texte et présenté des versions fautives ; 7 candidats ont eu une note comprise entre 1,5/10 et 3,5/10 ; 6 candidats ont obtenu la moyenne, 5/10 ; 6 candidats ont eu 6/10 ou 6,5/10 ; et 4 candidats ont obtenu la note de 7,5/10. 50 % des candidats ont donc atteint la moyenne de 5/10. Le jury se félicite que l'épreuve de latin soit de mieux en mieux préparée.

En effet, l'épreuve de latin nécessite une véritable préparation durant l'année – pour ce qui est de l'apprentissage de la langue, dans les années qui précèdent celle de l'Agrégation – et l'improvisation est impossible étant donné le temps de préparation (1h30) pour l'ensemble de l'épreuve d'explication de texte ancien. Le dictionnaire *Gaffiot*, qui est à disposition des candidats durant le temps de préparation, peut apporter une aide ponctuelle, mais ne saurait permettre de découvrir le texte et d'en donner une traduction satisfaisante. Ce travail préalable, nécessaire, est à la portée de tous : le texte reste de dimension limitée et une préparation sérieuse permet d'envisager l'épreuve sereinement. Le passage proposé à la traduction est assez court et l'épreuve de traduction est destinée à évaluer la capacité des candidats à rendre compte de la structure de la phrase et du sens du texte. Il s'agit d'un exercice plus proche de la version que de la traduction littéraire. Or, la traduction italienne qui accompagnait l'édition donnée au programme était souvent très éloignée du texte. Rares sont d'ailleurs les candidats qui ne s'en sont pas rendus compte et un réel effort de précision a été fait pour donner des traductions plus proches du texte latin. Rappelons qu'il n'est pas interdit de multiplier les outils de travail pendant l'année et d'autres traductions peuvent être consultées avec profit : à condition de tenir compte des variantes du texte, la traduction française des *Confabulationes* rééditée aux Belles Lettres est utile. Cependant, il ne faut se fier aveuglément à aucune traduction : comme cela vient d'être rappelé, les exigences de l'exercice de traduction latine ne coïncident pas avec celles

d'une traduction littéraire. Si des connaissances solides sont requises pour réussir cette épreuve, le jury rappelle qu'elle reste néanmoins abordable et qu'elle permet à ceux qui la traitent avec sérieux d'en retirer un avantage certain.

Les *Facéties* de Poggio Bracciolini, composées de textes courts, voire très courts, facilitaient ce travail de préparation. Poggio s'éloigne parfois des tournures du latin classique – on peut même déceler quelques italianismes (par exemple *facere* suivi de l'infinitif) –, cependant ces irrégularités, en admettant qu'il y ait une norme réellement identifiable, montre l'évolution de la langue latine au XV^e siècle, encore vive, et une certaine porosité avec la langue vernaculaire qui sont précisément pertinentes au sein de l'épreuve de texte ancien et, de façon plus générale, pour de futurs professeurs d'italien. S'agissant d'un texte de la Renaissance italienne, il faut aussi être sensible aux réalités que recouvrent parfois certains termes : *praetor*, par exemple, ne pouvait être rendu, dans le contexte contemporain de celui de l'auteur, par le terme de « préteur », qui renvoie au système de la magistrature de la Rome antique. Dans l'ensemble, les candidats ont été conscients de ces aspects.

A - Introduction, lecture et traduction du texte

Si l'épreuve de latin ne comporte pas d'explication de texte littéraire, néanmoins on attend des candidats une rapide présentation du passage à traduire. Il ne s'agit pas d'une introduction à proprement parler, une ou deux phrases suffisent pour situer rapidement l'extrait proposé. Peu de candidats ont respecté cette étape des plus simples. Concernant les *Facéties* de Poggio, qui s'organisent autour de quelques thèmes de prédilection de l'auteur (la critique anticléricale ou encore la tradition misogyne), il était aisé, en fonction du passage proposé, d'identifier à quel type de facéties celui-ci se rattachait. Il était inutile de présenter l'ensemble de l'œuvre de Poggio, d'autant plus que plusieurs candidats qui se sont ainsi livrés à un propos très général, ont situé l'auteur au XVI^e siècle : l'entrée en matière est du plus mauvais effet.

La lecture et la traduction du texte se font simultanément. Le temps est compté lors de l'épreuve de l'explication de texte ancien, aussi le jury n'attend-il pas, pour le texte latin, de lecture *in extenso* du passage dans la mesure où la traduction doit ensuite être effectuée par syntagmes ou par groupes de mots, ce qui implique la lecture du syntagme latin suivi de sa traduction en français. Le jury rappelle que le choix de la prononciation du latin peut être soit « à l'italienne », soit « à la française », mais le candidat doit rester cohérent d'un bout à l'autre du passage et ne pas mêler les deux types de prononciations. Mentionnons aussi, même si pour la très grande majorité des candidats ce point ne pose pas de problème, que la prononciation « à la française » ne signifie pas qu'il faut prononcer le latin comme le français, mais que l'on suit les règles de la prononciation restituée.

Après la présentation rapide du passage, la lecture par groupes de mots menée conjointement avec la traduction du texte est attendue. Bien qu'elle soit régulièrement rappelée dans les rapports du jury, cette façon de procéder est encore mal maîtrisée par une grande partie des candidats. Suit donc un exemple sur un passage très court (*Confabulationes*, XXVIII) :

Texte :

Sigismundus quoque Imperator cuidam coram eo querenti Constantiae libertatem

non esse, « Atqui » inquit « nisi hic summa esset libertas, tu tam libere minime loquereris ». Libere enim loqui magnae libertatis est signum.

Lecture par groupes de mots et traduction :

Sigismundus quoque Imperator / L'empereur Sigismond aussi

inquit / dit

cuidam coram eo querenti / à quelqu'un qui se plaignait devant lui

Constantiae libertatem non esse / de ce que la liberté ne régnait pas à Constance

Atqui / Mais

nisi hic summa esset libertas / si la plus grande liberté ne régnait pas ici

tu tam libere minime loquereris / toi tu ne t'exprimerais pas si librement.

enim / en effet

libere loqui / parler librement

magnae libertatis est signum / est le signe d'une grande liberté.

La lecture et la traduction par groupes de mots permettent de mettre en évidence la structure de la phrase et de montrer la compréhension du texte latin. L'exposé du candidat n'est pas suivi de questions de la part du jury, aucune possibilité n'est donc offerte aux candidats de se reprendre ou de préciser un point de traduction ; il faut donc être très clair. Les candidats qui lisent entièrement la phrase avant d'en donner une traduction globale sont sanctionnés. Bien souvent, d'ailleurs, leur traduction est inexacte, très éloignée du texte, voire lacunaire. Il est naïf de croire que ce type d'évitements échappe au jury.

Ainsi le jury conseille-t-il d'être particulièrement attentif au sens des conjonctions de coordination et de subordination : sans parler de la confusion de *quia* avec le pronom relatif *quae*, une conjonction de subordination ne peut être traduite par une conjonction de coordination : *quia*, comme il a été rappelé dans le rapport de l'année dernière, ne peut être traduit par « car », mais par « parce que ». *Cum* suivi du subjonctif présent ou parfait est souvent causal (« puisque ») ; il peut aussi introduire une concessive. Suivi du subjonctif imparfait ou plus-que-parfait, *cum* a une valeur temporelle-causale, rendue par « comme ». De façon générale, les modes et les temps des verbes doivent être analysés avec le plus grand soin : le futur de l'indicatif des verbes est souvent confondu avec un subjonctif, le parfait n'est pas un imparfait. Certains subjonctifs dans des subordonnées sont seulement commandés par le style indirect. Enfin, les participes apposés sont souvent mal identifiés : ils peuvent être traduits, selon les cas, par une relative, par une circonstancielle, parfois par un participe apposé en français aussi. La confusion des comparatifs et superlatifs de supériorité reste trop fréquente.

Pour conclure sur cette partie, rappelons encore que, dans cet exercice, une traduction fidèle, même un peu lourde, est préférable à une traduction trop libre qui ne rendrait pas compte de la syntaxe latine.

B - Le commentaire grammatical

La deuxième partie de l'épreuve consiste dans le traitement d'une question de grammaire, laissée au choix du candidat. Le temps de préparation, comme le temps de l'exposé, est compté et il n'est pas souhaitable que les candidats proposent l'analyse de deux points de grammaire : mieux vaut se concentrer sur une seule question et la traiter de façon précise et complète. De plus, le jury tiendra compte de toutes les erreurs commises.

Il est attendu que le point choisi ait un rapport avec le texte proposé en traduction. Aussi faut-il procéder méthodiquement afin de préserver la clarté de l'exposé. Après avoir annoncé le point de grammaire qu'il veut traiter, le candidat relèvera d'abord ses occurrences dans le texte et les analysera. Dans un deuxième temps, il complètera ces exemples empruntés au texte en décrivant le fonctionnement général du phénomène grammatical en latin classique. La présentation doit être complète et bien organisée. Enfin, il est demandé de clore l'exposé en élargissant le propos du latin vers la langue vernaculaire : continuité, totale ou partielle, rupture, contamination des formes... L'évolution de la langue ne devrait pas être étrangère à de futurs professeurs d'italien. Un simple exemple suffira : deux candidats ont affirmé que la proposition infinitive avait disparu en italien, oubliant des exemples très proches de l'ancienne syntaxe latine tels que « *affermavano di essere partiti prima* », où précisément la proposition infinitive s'impose dès lors que le sujet de la principale et le même que celui de la subordonnée.

Trop de candidats, même parmi ceux qui ont travaillé correctement leur traduction, négligent encore cet exercice qui, pourtant, laissé à leur appréciation, ne devrait pas les effrayer. Là encore, une préparation durant l'année sera profitable et, tout en s'adaptant au texte précis proposé le jour de l'épreuve, une fréquentation régulière de l'œuvre au programme permet de repérer quelques traits de langue particulièrement présents. Il est certes bien rare que la proposition infinitive ne soit pas utilisée dans un texte latin, mais elle n'est peut-être pas, dans le passage à étudier, le point dominant. Cela dit, même s'il n'y a qu'un exemple dans le texte proposé, le jury appréciera un commentaire sur ce point à condition qu'il soit juste. Sur un point de grammaire aussi répandu que la proposition infinitive, qui constitue l'un des premiers lors de l'apprentissage du latin, le jury est en droit d'attendre un exposé exact et complet que l'on peut trouver dans toutes les grammaires. La confusion entre la proposition infinitive et de simples infinitifs sujets ou objets n'est pas rare. Rappelons qu'il s'agit d'une proposition subordonnée (même si elle n'est introduite par aucun mot subordonnant), qu'elle est complément d'objet de verbes de déclaration (ce cas si courant est la plupart du temps omis), d'opinion, de connaissance, de sentiment (mais pas de perception) et de certains verbes de volonté dont l'un des plus courants est *iubeo, es, ere, iussi, iussum* (mais il est bon de préciser que la construction attendue après les verbes de volonté est introduite par *ut/ne* suivis du subjonctif). L'emploi des cas et des temps de l'infinitif dans cette proposition est mieux maîtrisé par les candidats, en revanche la concordance des temps dans les subordonnées ne semble pas bien dominée. Poggio recourt souvent aux participes, apposés ou dans l'ablatif absolu, très courants dans la langue latine. Les emplois du participe mériteraient d'être approfondis et la maîtrise de ce point de grammaire permettrait d'éviter de nombreuses fautes de construction, de traduction et d'analyse dans le commentaire grammatical.

Quelques considérations sur l'évolution du latin vers la langue vernaculaire viennent clore l'épreuve. Par exemple, à propos de la proposition infinitive, une telle analyse n'était pas difficile : son effacement, après les verbes de déclaration et d'opinion, au profit de la proposition complétive introduite par un mot subordonnant est notable dès la période médiévale avec la généralisation de l'emploi de *quod*. En langue vernaculaire, cette évolution se poursuit. L'analyse des propositions participiales offrait aussi des possibilités d'étudier leur prolongement en langue vernaculaire. De même, à propos des superlatifs et comparatifs de supériorité, assez souvent traités, il est aisé (à condition de ne pas les confondre) de montrer la continuité du latin avec l'italien : les premiers ont conservé leur forme synthétique quand, pour les seconds, la tournure analytique s'est imposée.

Le jury rappelle, pour finir, qu'il n'attend pas des candidats qu'ils se livrent à des analyses et des développements de grammairiens, mais qu'ils montrent leur compréhension de la langue et de ses mécanismes, qu'ils se montrent sensibles à son évolution.

**EXPLICATION EN ITALIEN
D'UN TEXTE MODERNE**

Préparation : 1h30

Durée de l'épreuve : 45 mn

Coefficient : 4

Notes obtenues par les candidats, sur 20 : 0,1 (1) – 0,25 (2) – 1 (1) – 2 (1) – 3 (1) – 4 (1) – 5 (4) – 6 (5) – 7 (3) – 8 (2) – 9 (1) – 10 (2) – 11 (1) 12 (1) – 13 (1) – 14 (2) – 15 (1) – 17 (1) – 18 (1).

Note la plus basse : 0,1/20.

Note la plus élevée : 18/20.

Moyenne générale de l'épreuve : 7,51/20 (8,24 en 2012 ; 7,69 en 2011 ; 7,16 en 2010 ; 6,36 en 2009; 6,21 en 2008 ; 8,42 en 2007 ; 7,55 en 2006 ; 8,11 en 2005).

Moyenne des candidats admis : 11,07.

L'épreuve d'explication de texte en italien portait cette année sur les textes de De Roberto et de Quasimodo. Les candidats devaient s'être préparés à cet exercice d'analyse de textes de nature différente, textes de prose et textes de poésie. Tous les candidats ne maîtrisent pas la méthodologie de l'exercice, et les résultats s'en ressentent fortement, avec des écarts très marqués entre la meilleure note (18/20) et la note la plus basse (0,1/20) par laquelle le jury voulait signifier au candidat la nécessité pour lui de s'atteler à une préparation méthodologique sérieuse. L'explication de texte est un exercice traditionnel de l'enseignement français, aussi bien secondaire que supérieur. Il est au cœur de la préparation des futurs professeurs et de leur pratique pédagogique à venir. Il révèle la sensibilité littéraire du candidat, et il est l'outil qui le guidera tout le temps dans l'approche des textes. L'objectif visé est la mise en relation des phénomènes de style observables dans le texte soumis à l'analyse et les effets de signification qui en résultent : cela conduit à un déploiement du sens immédiatement perçu, le sens littéral, et donne accès à la mise en évidence de toutes les nuances introduites par l'auteur à travers ses choix d'expression. La seule observation de la présence certaines figures de rhétorique ne saurait se suffire à elle-même et ne serait qu'étalage d'un vain savoir technique si elle n'était le préalable à une interprétation des effets de sens qu'elles induisent. Lorsqu'il s'agit d'analyser des textes en prose, le risque le plus courant est celui de la paraphrase par laquelle le candidat ne fait que redire sous une forme un peu différente ce que dit le texte, et qui n'est rien d'autre que ce sens global, premier, que tout lecteur est capable de recevoir à la première lecture. Le travail littéraire consiste à rechercher les moyens qui permettent la mise en œuvre d'une signification bien plus riche en réalité que le sens premier perçu par le lecteur. Et lorsqu'il est question d'étudier des textes de poésie, le risque est que l'on s'attarde sur le repérage des moyens rhétoriques sans développer les effets et les nuances de sens qu'ils portent. Tels sont les deux écueils possibles de l'épreuve d'explication de texte.

Bien entendu, la lecture expressive du texte constitue la véritable ouverture du travail. La bonne compréhension littérale du texte y est déjà patente (elle se repère par les pauses de différentes durée entre les syntagmes d'une phrase), et le ton donne la profondeur de la compréhension du passage. La lecture peut se situer avant l'introduction du passage ou après, selon le choix du candidat.

L'introduction doit être brève, et conduire assez vite vers l'analyse de l'extrait. Elle doit en indiquer les caractéristiques dominantes, la thématique centrale et dégager une orientation globale d'interprétation en lien avec cette thématique centrale et sa déclinaison. Le candidat doit préciser le mouvement du texte (on réservera l'expression « parties du texte » aux textes strictement argumentatifs, ou aux textes marqués par des changements forts (dans les thèmes, l'action, le temps...) ou par des ruptures significatives. On évitera aussi d'énoncer dans le détail parties et sous-parties, ces dernières ne concernant quelquefois que deux ou trois lignes du texte : les candidats doivent avoir présent à l'esprit que l'accumulation de détails résultant d'une analyse trop pointilliste fait perdre de vue le sens ; or c'est au contraire le dégagement du sens qui est visé.

La distribution des notes laisse apparaître de très grandes disparités dans le résultat final de l'épreuve : la plus ou moins bonne compréhension des textes, la qualité de l'analyse, la juste caractérisation des phénomènes stylistiques observés, leur bonne interprétation ainsi que la précision dans l'emploi des termes sont les critères généraux qui permettent l'évaluation des différentes prestations.

Explications des textes de Federico De Roberto

À l'exception de la prestation d'un candidat visiblement non préparé à l'épreuve tant du point de vue méthodologique que du point de vue de la connaissance de l'auteur et des œuvres au programme, les autres prestations sur les passages de *I Viceré* et de *L'Imperio* ont montré, au moins en ce qui concerne un texte narratif en prose, que les étapes obligées de l'explication de texte étaient acquises et que l'œuvre de De Roberto était connue.

Néanmoins, pour beaucoup de candidats, cette méthode n'a pas été suffisante pour que soit proposée au jury une véritable explication approfondie et précise des passages choisis ni pour éviter les naïvetés, et parfois les contresens, quant à la signification profonde de l'œuvre. En effet, il ne suffit pas de suivre la démarche de l'explication de texte (même si cela constitue une première étape) pour réussir l'épreuve, ni même de proposer une problématique séduisante, si le reste de l'explication révèle en fin de compte le manque de maîtrise des outils narratifs et stylistiques permettant de dégager la mise en œuvre et le fonctionnement *dans le texte* de la problématique proposée. Beaucoup de candidats ont ainsi proposé dans leur introduction une problématique ambitieuse et prometteuse dont la démonstration s'est révélée, au cours de leur explication, de plus en plus décevante et « bancal ». La plupart des textes de De Roberto fonctionnent effectivement sur des glissements permanents de points de vue, du récit en apparente focalisation 0 au discours indirect libre, à des insertions récurrentes et subtiles à l'intérieur du récit de « blocs » de discours indirect libre, rapportant, de manière parodique et démythificatrice, les formules emphatiques de la presse, des manuels scolaires et de la rhétorique patriotique *risorgimentale* par exemple, ces espaces ainsi ouverts constituant autant de brèches dans lesquelles peut se glisser le jugement amer et ironique du narrateur (**pour plus de précisions voir le rapport de la session 2012**). La dimension théâtrale était aussi un élément important de certains passages proposés. Les candidats en ont fait état dans leur problématique mais le plus souvent l'explication qui suivait – c'est-à-dire le nécessaire démontage textuel des mécanismes à travers lesquels le narrateur construit cette « théâtralité » et la manière dont il s'en sert aux fins d'un discours polémique – ont apporté la preuve que les candidats n'étaient pas en mesure d'approfondir techniquement le fonctionnement de cette mise en œuvre. De la même manière, il ne suffit pas de repérer, ponctuellement, l'usage de telle ou telle figure de style (l'hyperbole, par exemple) si celle-ci n'est pas mise en relation avec la problématique dégagée et surtout avec la visée du discours de l'auteur. Ainsi, souvent, malgré une bonne préparation méthodologique, de nombreux candidats n'ont su éviter les écueils de la description, voire de la paraphrase, faute de pouvoir tenir jusqu'au bout la promesse lancée dans leur introduction.

À l'inverse, les meilleures prestations ont été le fait de candidat qui ont su, dans le détail et de manière convaincante, à travers l'attention très fine aux montages textuels (par exemple, sur l'un des textes proposé un candidat a étudié de manière très habile et en lien avec la problématique proposée l'usage ironique de la ponctuation, ou bien encore les éléments qui, agencés dans le récit, pouvaient apparenter le texte narratif à une mise en scène théâtrale) et forts d'une bonne maîtrise des outils narratologiques, analyser les stratégies du discours de De Roberto et mettre en lumière les différentes dimensions des passages proposés tout en les rapportant, de manière plus vaste, aux problématiques

centrales de l'œuvre de De Roberto.

En d'autres termes, sur les passages de De Roberto (peut-être aussi parce qu'il s'agissait de la deuxième année où l'auteur figurait au programme), le jury a constaté une familiarité des candidats avec cette œuvre, ce qui est un point positif, mais une difficulté à dépasser la superficialité de remarques pourtant justes afin de creuser le texte dans les moindres nuances de son fonctionnement et ainsi ne pas trahir le propos de l'auteur ou ne pas en donner des interprétations trop schématiques ou trop attendues.

Explications des textes de Quasimodo

Les explications des textes de Quasimodo ont donné lieu à des prestations de qualité très différente. Il n'est pas possible de reprendre ici le détail de ce qui pouvait être attendu à propos de chacun des textes proposés. Soulignons simplement quelques défauts qu'il importe d'éviter.

Le titre doit toujours être commenté, et dans le cours de l'explication la nature du lien entre les éléments composant le texte et ce titre doit toujours être rappelé. Et les choix de titres effectués par Quasimodo méritent toujours que les candidats s'y arrêtent, qu'ils observent la modalité de construction de ces titres.

Si, en matière de poésie, il est indispensable de remarquer les assonances et les allitérations, encore faut-il ne pas confondre ces termes dans leur emploi, et faut-il commenter la présence de tel ou tel type d'allitération ou d'assonance dans son lien à la signification du vers que l'on étudie. Mais observer ces récurrences de sonorités ne doit pas conduire à omettre l'analyse du rythme des vers ainsi que l'enchaînement de ces rythmes, qu'une relecture ponctuelle permettra de mieux souligner.

S'il est tout à fait plausible que certaines formes d'intertextualité poétique soient perçues entre les poésies de Quasimodo et celles de ses grands prédécesseurs (entre autres, Leopardi ou Pascoli), il ne faut pas non plus tout rabattre sur cette intertextualité, que certains candidats raccrochent à la présence d'un seul mot, un nom ou un adjectif en général, comme si ce mot n'appartenait pas aussi à la langue italienne et comme s'il signalait et signifiait d'abord l'intertextualité avant de signifier ce qu'il a à signifier dans le vers où il est employé. Toute attitude humaine n'est pas nécessairement à reporter à une antériorité qu'elle mimerait : le souvenir est présent chez tous les hommes et chez de nombreux poètes, et chaque fois qu'un poète se souvient, ce n'est pas nécessairement en référence à un autre poète : il convient de reconnaître une marge de liberté et de créativité à chaque poète qui ne fait pas que reproduire à sa façon ce qui a déjà été, avant lui. Si on voulait parler, à propos de la poésie « I ritorni », de *rimembranza leopardiana*, il fallait montrer la similitude forte entre cette poésie (et la forme très particulière qu'y prend le souvenir, qui est un souvenir de souvenirs), et la *rimembranza leopardiana*, en particulier telle qu'elle apparaît dans la poésie « Le ricordanze » où le point de départ est aussi une image du ciel. Or cette similitude forte n'existe pas, le seul point de contact est l'évocation du ciel, mais abordée de façon très différente, si ce n'est sans commune mesure. Il convient donc d'inviter les candidats à la plus grande prudence, et il faut rappeler qu'il est plus

important de dégager les particularités du texte et de ses significations, ses spécificités de forme et de sens, que de repérer des analogies « de surface » qui n'apportent pas grand chose à la mise à jour des replis du texte et de sa profondeur. Sauf si, bien sûr, la référence à des textes autres s'impose avec évidence.

Nous parlions précédemment de précision dans l'emploi des termes : dans la poésie « I Ritorni », pour rester sur le même texte, plusieurs candidats ont parlé de contemplation du cosmos comme point de départ du souvenir, alors qu'il s'agit d'observation du ciel (observation : voir « gli occhi [...] *univano* le stelle », qui montre une activité l'esprit), et le ciel n'est pas le cosmos. Pour donner un autre exemple, il ne faut pas voir systématiquement et partout de la « circularité » : l'utilisation de cette notion a conduit quelques candidats à forcer d'une certaine manière les textes étudiés. Si la notion semble par elle-même satisfaisante puisqu'elle introduit implicitement celle de complétude, de finitude et même de perfection, il faut que son utilisation soit rigoureuse et corresponde à la réalité ; la circularité est retour au même, et cette situation est loin d'être aussi fréquente que ne semblait l'indiquer certains candidats.

Trop peu de candidats ont su appuyer leurs analyses sur les constructions syntaxiques qui donnent lieu à des possibilités variables de compréhension des phrases (un exemple : *per la madre/ quando chiama la strada*, in « I ritorni »), ou sur les constructions novatrices (« *del canto/che amore mi germina/ d'uomini e di morte* », « *Alla mia terra* »).

Et surtout les candidats ne portent pas au texte toute l'attention qu'il mérite : chaque choix, lexical, morphologique, syntaxique doit être repéré et interprété selon l'importance qu'il revêt, mais surtout ne doit jamais être négligé ou passé sous silence. Que de passages qui méritaient une élucidation ou des hypothèses d'interprétation sont restés sans aucun éclairage ! Prenons le passage « *In te mi getto : un fresco/di navate posa nel cuore* » (« *Alla mia terra* ») : la fusion avec la terre natale prend la forme d'une immersion – « *mi getto* » – qui précisément unit en une même image la terre et l'eau, la terre et la mer siciliennes, et la fraîcheur que le poète y trouve prend un caractère religieux – les « *navate* » renvoient par métonymie à l'église – et le pluriel renvoie, lui, à des églises concrètes, à des expériences concrètes de présence dans des églises –, en même temps que la métaphore initiale qui a donné naissance au mot *navata* (en français la *nef*, qui a directement le sens de navire ou d'élément d'architecture) renvoie à la métaphore aquatique induite (donc *in absentia*) par le vers « *In te mi getto* ». Enfin le verbe « *posare* » indique tout le repos, toute la quiétude qui résultent de cette immersion religieuse, dont on pourrait même suggérer qu'elle prend une valeur baptismale, en tout cas une valeur de ressourcement profond, à défaut de renaissance. Et l'obscurité finale (« *buio* ») est celle d'un univers de recueillement, non pas un univers inquiétant comme ont pu le dire certains candidats. La compréhension exacte du mot « *buio* » ne pouvait résulter que de l'attention portée aux vers antérieurs, et en particulier à la présence, à comprendre et interpréter, du mot « *navate* ».

Ce bref exemple d'analyse, appuyé sur ce que les candidats n'ont pas observé dans le texte, a pour but de rappeler, très concrètement, ce que doit être, dans le détail de sa pratique, une analyse de texte. Gageons qu'elle permettra aux futurs candidats de mieux réaliser cette épreuve et de mieux faire ressortir toutes les valeurs qui peuvent se dégager d'un texte littéraire.

AGIR EN FONCTIONNAIRE DE L'ETAT ET DE FAÇON ETHIQUE ET RESPONSABLE

+

TRADUCTIONS IMPROVISEES

Voici en premier lieu les données chiffrées globales de cette double épreuve.
Puis nous détaillerons chacune des deux sous-épreuves.

Données chiffrées globales :

Notes sur 20 : 14,37 (1) ; 12,56 (1) ; 12,43 (1) ; 11,46 (1) ; 11,25 (2) ; 11,21 (1) ; 11 (1) ; 10,40 (1) ; 10,37 (1) ; 10,18 (1) ; 10,12 (1) ; 9,87 (1) ; 9,81 (2) ; 9,80 (1) ; 9,75 (1) ; 9,62 (2) ; 9,21 (1) ; 8,96 (1) ; 8,43 (1) ; 8,40 (1) ; 8,06 (1) ; 7,93 (2) ; 7,81 (1) ; 7,43 (1) ; 7,18 (1) ; 6,62 (1) ; 6,51 (1) ; 5,34 (1).

Note maximale : **14,37/20** ; note minimale : **5,34/20**
Moyenne de l'épreuve : **9,52/20** (9,17 en 2012 ; 8,26 en 2011)

1ERE SOUS-EPREUVE :

**AGIR EN FONCTIONNAIRE DE L'ÉTAT
ET DE FAÇON ÉTHIQUE ET RESPONSABLE**

Préparation : 10 minutes

Durée de l'épreuve : 20 minutes (10mn exposé, 10mn entretien avec le jury)

Coefficient : 5

Notes obtenues (sur 05) :

4,5 (1) ; 4 (5) ; 3,5 (3) ; 3 (4) ; 2,5 (12) ; 2 (5) ; 1,5 (2).

Note maxi : **4,5/5** ; note mini : **1,5/5**.

Moyenne de l'épreuve : **2,75/5** (2,49 en 2012 ; 2,89 en 2011)

Description du déroulement de l'épreuve :

Le premier candidat de la demi-journée tire au sort une enveloppe contenant le sujet, constitué d'un document établissant la thématique proposée, accompagné de textes officiels (BO, Eduscol, Emilangues, Educnet) y afférant.

Le candidat expose pendant dix minutes ; l'exposé est suivi d'un entretien de dix minutes avec le jury.

Lorsque le temps de l'épreuve est écoulé, on passe à la traduction improvisée.

La durée totale de l'épreuve étant d'1h05, les candidats sont passés à deux ou à trois sur le même sujet (défini par le premier candidat qui tirait au sort l'enveloppe). Un seul après-midi il y a eu quatre candidats qui sont passés par binômes. Le premier candidat du binôme 1 a tiré au sort le sujet ; le premier candidat du binôme 2 a lui aussi tiré au sort le sujet entre deux enveloppes.

Observations sur l'épreuve :

La moyenne de l'épreuve (2,75) est supérieure à celle de l'an dernier (2,49) ; il est remarquable de noter que, à cette session, seuls 7 candidats sur 32 n'ont pas obtenu la moyenne sur 5 et que les notes les plus basses vont de 1,5 à 2. Cela signifie que la plupart des candidats sont arrivés préparés à l'épreuve et qu'ils ne sont désormais plus déstabilisés. Toutefois, certains ont fait parfois preuve de connaissances parcellaires, tant dans l'exposé (beaucoup ne dépassent pas les cinq minutes dans le meilleur des cas et aucun n'a atteint les dix minutes) que dans l'entretien avec le jury.

La troisième année de l'épreuve confirme les enseignements des années précédentes. Le parcours des candidats est ici déterminant. Ainsi, les étudiants qui ont reçu une formation ont, peu ou prou, répondu aux attentes de l'épreuve. Quant aux candidats qui ont suivi leur cursus en Italie, nous avons toujours deux cas de figure : d'une part, il y a ceux qui, ayant été assistants de langue dans un passé plus ou moins récent, ont une connaissance partielle du système éducatif ; d'autre part, il y a ceux qui n'ont qu'une très vague idée du système éducatif français (par exemple, un candidat ne connaissant pas le rôle du conseil de classe dans un établissement scolaire) mais qui ont su tirer parti des documents accompagnant la thématique.

L'évaluation :

Comme les années précédentes, le jury a instauré une évaluation positive : pour l'exposé, il a évalué la faculté du candidat à identifier la thématique générale, à comprendre les informations essentielles fournies par les documents proposés et à organiser un exposé argumenté, structuré et documenté.

De la même façon, dans l'entretien, le jury a évalué la capacité du candidat à exposer ses arguments dans une langue correcte, aussi précise et riche que possible, puis à élargir sa réflexion et à interagir efficacement. Rappelons enfin qu'il s'agit bien là d'un entretien et non d'une interrogation : le candidat est amené à préciser ou à corriger ses affirmations, et non à répondre à des questions piège.

Impression d'ensemble :

Le jury a eu une impression globalement positive, quant à la capacité de beaucoup de candidats à se positionner en tant que futurs fonctionnaires de l'Etat, et à se situer dans une logique d'application des textes.

Sujets tirés au sort :

- L'établissement scolaire et les collectivités territoriales
- Le programme du cycle terminal en langues vivantes
- L'évaluation de l'expression orale en série ES-S au Baccalauréat
- Intervention d'une association franco-italienne en milieu scolaire
- L'orientation des élèves dans le supérieur
- La lutte contre la violence en milieu scolaire
- Sections internationales, Sections binationales, Sections européennes
- Les dix compétences professionnelles
- L'évaluation de la compréhension de l'oral au baccalauréat en série ES-S
- Les instances de fonctionnement d'un établissement scolaire
- Les TICE en langues vivantes

- La classe à projet artistique et culturel

2EME SOUS –EPREUVE

TRADUCTIONS IMPROVISEES

Durée de l'épreuve 45 minutes

Coefficient : 5

Notes obtenues par les candidats (sur 15) :

10,37 (1) ; 9,93 (1) ; 8,46 (1) ; 8,25 (1) ; 8,21 (1) ; 8,06 (1) ; 7,87 (1) ; 7,81 (1) ; 7,80 (1) ; 7,75 (1) ; 7,68 (1) ; 7,62 (2) ; 7,25 (1) ; 7 (1) ; 6,87 (1) ; 6,71 (1) ; 6,62 (1) ; 6,46 (1) ; 6,40 (1) ; 6,31 (2) ; 5,56 (1) ; 5,43 (2) ; 5,18 (1) ; 4,93 (1) ; 4,43 (1) ; 4,40 (1) ; 4,12 (1) ; 4,01 (1) ; 3,84 (1).

Moyenne de l'épreuve : **6,70/15** (6,68 en 2012 ; 6,77 en 2011)

Note maximale : **10,37/15** ; note minimale : **3,84/20**.

Description du déroulement de l'épreuve :

A l'issue de l'épreuve Agir en fonctionnaire de l'Etat et de façon éthique et responsable (AFEER), le candidat tire au sort une enveloppe contenant deux textes, l'un en italien, l'autre en français. Il dispose de trois minutes par texte pour en prendre connaissance et il est libre de choisir sa manière de procéder. Lors d'une lecture silencieuse, il prend connaissance soit :

1) de l'un des deux textes. Au terme des trois minutes, il le lit à haute voix puis le traduit en continu. À l'issue de cette première phase, il procède de manière identique pour le second.

2) des deux textes (6 minutes), puis commence par celui de son choix, que d'abord il doit lire à haute voix avant de le traduire en continu. Il passe ensuite à l'autre texte, en commençant immédiatement sa lecture à haute voix suivie de sa traduction en continu.

Cette année, un seul candidat a choisi de procéder selon la deuxième manière. Par ailleurs, nous rappelons que c'est le jury qui gère les trois ou six minutes, si bien que le candidat, libéré de ce souci, peut se consacrer pleinement à sa préparation.

Recommandations :

Le jury reprend ci-dessous, à quelques différences près, les remarques formulées année après année, car l'on constate, invariablement, les mêmes modes de fonctionnement chez les candidats.

Malgré son nom – traduction improvisée – cette épreuve est tout sauf improvisée. Elle exige au contraire de la part des candidats un entraînement précis dont le jury tient à rappeler ici les points fondamentaux :

- La traduction de chaque texte est précédée de leur lecture à haute voix. En effet, la prononciation en tant que telle fait l'objet d'une évaluation et les fautes d'accent et/ou de prononciation tant en italien qu'en français sont prises en compte, car le jury attend des

candidats qu'ils manient les deux langues avec une égale aisance linguistique. Les candidats ont donc tout intérêt à s'entraîner régulièrement à la lecture à haute voix, qui représentera une pratique importante dans leur futur métier d'enseignant.

- Il nous faut rappeler à nouveau que les candidats doivent traduire le texte sans précipitation ni temps mort. L'énonciation de la traduction doit se faire à haute et intelligible voix, au rythme de la dictée, afin de permettre au jury d'écrire in extenso la traduction proposée. Le jury a été frappé de voir que plusieurs candidats ont fait preuve d'une lenteur excessive ou d'une rapidité outrancière (au point de mettre le jury dans l'impossibilité matérielle de prendre in extenso leurs traductions) et ont été sanctionnés.

- Autre rappel nécessaire : les candidats ont la possibilité, lorsqu'ils butent sur un passage, de 'passer' le mot qui leur pose problème ou de proposer une traduction provisoire pour y revenir à la fin du texte. Ces modifications doivent se limiter à un nombre raisonnable et doivent IMPÉRATIVEMENT avoir été annoncées lors de la traduction. Cette année, tous les candidats sont revenus sur les passages signalés.

- Enfin, le terme proposé en remplacement – et que le jury considérera comme définitif – doit être replacé dans la phrase : le verbe doit être conjugué au mode et au temps voulus, de même qu'il faut opérer tous les accords requis en genre et en nombre. Cette année, les reprises n'ont pas donné lieu à des erreurs particulières, les candidats ayant pris soin de resituer le mot dans le syntagme. En revanche, on peut regretter que, à trois reprises au moins, la première solution, qui était exacte, ait été remplacée par une proposition fautive.

On le voit, il s'agit d'une épreuve hautement technique qui ne laisse place à aucune improvisation. En résumé, il ne suffit pas de maîtriser la langue pour maîtriser l'épreuve.

Impressions générales sur les prestations des candidats :

Cette année, la moyenne de l'épreuve à peu près égale à celle de l'an dernier (6,70 contre 6,68 l'an dernier). Il y a 13 notes supérieures à la moyenne, avec une seule note supérieure à 10 (10,37/15). En revanche, on constate toujours, comme l'an dernier, une majorité de notes au-dessous de la moyenne (19) avec un tassement autour des notes moyennes, voire médiocres.

Il nous faut donc redire ce que le jury ne cesse de répéter, année après année : la traduction improvisée est une épreuve difficile, qui exige de solides connaissances lexicales, grammaticales et culturelles, ainsi qu'une agilité d'esprit et les réflexes nécessaires à la transposition dans une langue étrangère d'un texte dont on a pris connaissance pendant trois petites minutes.

Rappelons, pour finir, que les omissions sont pénalisées : le candidat doit donc être vigilant et faire en sorte de tout traduire. Cette épreuve est bien celle de toutes les maîtrises, et les candidats ne peuvent se permettre de faire l'économie d'un entraînement exigeant, régulier et intensif.

Le jury ne renonce pas à donner, année après année, les mêmes recommandations. Ainsi les candidats doivent, dans les deux langues :

- revoir (ou, pour certains, acquérir) les notions fondamentales de grammaire, de façon à pouvoir identifier au plus vite les problèmes que ne manquent pas de poser les textes choisis ;

- se constituer un bagage lexical leur permettant d'affronter aussi bien le thème que la

version. - se constituer aussi un bagage culturel qui leur permettra d'affronter les textes littéraires. Est-il acceptable qu'un candidat à l'Agrégation ne reconnaisse pas dans un texte français « la Gorgone » et lise le mot à l'italienne ? A l'inverse, est-il acceptable qu'aucun candidat n'ait reconnu derrière « les Carraches » les peintres bolonais « i Carracci » ?

Liste des séries de textes proposées (rappelons que la longueur des textes est d'environ 200 mots). Une précision : la durée de l'épreuve en deux parties étant de 1h05, les candidats sont passés par groupes de deux ou de trois, sur les mêmes textes.

- Italo Calvino, *Lezioni americane*; Honoré de Balzac, *La vendetta*
- Alberto Vigevani, *La febbre dei libri*; George Sand, *La dernière Aldini*
- Matilde Serao, *Cuore inferno*; Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*
- Mariolina Venezia, *Mille anni che sto qui*; Maurice Leblanc, *L'Aiguille creuse*
- Simona Vinci, *In tutti i sensi come l'amore*; Benjamin Constant, *Adolphe*
- Elsa Morante, *Aracoeli*; Emile Zola, *Le docteur Pascal*
- Goliarda Sapienza, *L'arte della gioia*; Michel Tournier, *Vendredi ou la vie sauvage*
- Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*; Nathalie Sarraute, *Enfance*
- Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*; Antoine Blondin, *Les enfants du bon dieu*
- Alberto Bevilacqua, *Una città in amore*; Delphine de Vigan, *Rien ne s'oppose à la*

nuit

- Elio Vittorini, *Il garofano rosso*; Stendhal, *La Chartreuse de Parme*
- Sebastiano Vassali, *L'oro del mondo*; Honoré de Balzac, *L'illustre Gaudissart*

Nous proposons, à titre d'exemple, deux versions et deux thèmes pour lesquels nous indiquerons les principales difficultés rencontrées. Celles-ci sont **surlignées en gras dans le corps du texte**, puis illustrées par les exemples fautifs **précédés d'un astérisque**. La traduction proposée par le jury est donnée entre crochets, *en italiques*, et reprend le surlignage en gras des difficultés afin d'éviter toute confusion entre exemple fautif et solution proposée (laquelle n'est pas toujours la seule possible, mais nous avons choisi de n'en citer souvent qu'une, afin de ne pas alourdir le présent rapport).

La liste des difficultés mentionnées n'est pas exhaustive. Comme on le constatera, il s'agit soit de faux-sens ou grosses inexactitudes soit de véritables contre-sens ou non-sens, sans parler des barbarismes.

VERSIONS

I)

Zio Alvaro era alto di statura, con i capelli tutti bianchi e gli occhi azzurri. Di notte, spesso, gridava, chiamava ancora per nome i suoi compagni **morti in guerra**, tanti anni prima. Singhiozzava nel sonno, si graffiava. (In viso e sulla fronte). Domandava : **come è successo ?** Perché? Era un riassunto della guerra, **ma non di quella piccola e gloriosa** dei trentamila partigiani che diventarono trecentomila il giorno della liberazione d'Italia. Dell'altra guerra. Di quella grossa e insensata che coinvolse quarantacinque milioni di italiani e che, non appena finì, fu immediatamente dimenticata da tutti : in blocco, con la sconfitta chiamata « armistizio » e con l'occupazione militare chiamata « alleanza ». **Nell'arte del dimenticare il genio italico non conosce rivali; è insuperabile**, eccelso. Nessuno fu mai veramente fascista, nessuno ebbe responsabilità nella guerra, **nessuno, o quasi, combatté**. I prigionieri, i caduti erano soltanto degli stravaganti che se ne andavano

per il mondo **dove poi gli succedevano disgrazie**. Vagabondi, instabili: tutti d'accordo a compiangersi : ma in fondo se l'erano voluta. Fossero stati a casa loro, pensavano gli altri, i « normali » [...], avrebbero visto una bella Resistenza al Nord, e una gradevole alleanza al Sud.

Sebastiano VASSALLI, *L'oro del mondo*

Principales difficultés rencontrées :

- **morti in guerra** = *décédés pendant la guerre [*morts à la guerre*]
- **come è successo ?** = *Comment s'est-il passé? [*Comment est-ce arrivé?*]
- **ma non di quella piccola e gloriosa** dei trenta mila partigiani = mais pas ***la petite et *glorifiée** [*mais non *de la petite guerre, la glorieuse, celle des trente mille partisans*]
- Nell'arte del dimenticare il genio italico ***non conosce rivali ; è insuperabile** = Dans l'art d'oublier, le génie italien ***il ne connaît de rivaux**; il est ***insurmontable** [*Dans l'art de l'oubli, le génie italien *ne connaît pas de rivaux; il est *inégalable*]
- **nessuno** o quasi **combatté** = personne ou presque ***combatta** [sic] [*personne, ou presque, *ne combattit*]
- **dove poi *gli succedevano disgrazie** = où, par la suite, ***leur arrivait des disgrâces** [*où, ensuite, *il leur arrivait malheur*]

II)

Era la prima serata fresca, **in quel luglio del '22 che aveva arroventato le strade** e le case di Ravenna, e le donne sedute ai caffè della piazza centrale, **alzavano le sottane e si sventolavano** godendo, **a occhi socchiusi**, dell'ultima luce che si diradava dai tetti. **Gli uomini stavano con i sorbetti in mano** e con l'aria di aspettare qualcuno, lì dove tutti finivano per incontrarsi. Le automobili si facevano udire solo all'ultimo momento in mezzo alla piazza, perdendosi lungo il viale.

Nessuno fece caso a una fila di dieci uomini in camicia, che vennero avanti scortati da quattro fascisti carichi di pallottole, e sembrò persino naturale **che** a un certo momento **essi si arrestassero e si mettessero a testa in giù, come per dare il via a un lavoro di sterro** dietro una casa in costruzione **mentre gli altri si toglievano** tranquillamente i moschetti dalla spalla, **slacciando le giberne**.

Dieci schioppettate, una in fila all'altra, e gli uomini in camicia, **inginocchiandosi**, si piegarono pigramente sul fianco, macchiati di sangue nella schiena. I fascisti guardarono appena **le loro teste accostate**, poi si riallacciarono le giberne, **si rimisero lo schioppo** in spalla e, come se nulla fosse accaduto, **tornarono indietro**, tra le donne impietrite, incapaci di un grido e i giovanotti col sorbetto dritto.

Alberto BEVILACQUA, *Una città in amore*

Principales difficultés rencontrées :

- **in quel *luglio del '22** = en ce *juillet de 1922 [*en ce *mois de juillet (de) 1922*]
- **che aveva *arroventato le strade** = qui avait *ébranlé, *brûlé les rues [*qui avait *chauffé à blanc les rues*]
- ***alzavano le *sottane e si *sventolavano** = *montaient leur *veste et *s'aéraient [**soulevaient leur *jupe et *s'éventaient*]
- **a occhi *socchiusi** = les yeux *à moitié fermés, *à demi fermés, à *demi-clos [*les*]

yeux **mi-clos*]

- Gli uomini ***stavano con i sorbetti in mano** = Les hommes se ***tenaient, *les sorbets à la main** [*Les hommes se tenaient *debout, *sorbet à la main*]

- che [...] essi si arrestassero e si ***mettessero a testa in giù** = qu'ils s'arrêtent et ***se baissèrent** [*qu'ils s'arrêtent et *se baissent ou baissent la tête*, mais certainement pas un passé simple ici]

- come per ***dare il via** a un lavoro di ***sterro** = comme pour ***donner le la** à un travail de ***refonte** [*comme pour donner le *départ à des travaux de *terrassment*]

- **mentre gli altri si toglievano** tranquillemente i ***moschetti dalla spalla** = alors que les autres se débarrassaient tranquillement **des *moustiques** sur leurs épaules, **ou**, tandis que les autres enlevaient tranquillement **les *mosquets** de leurs épaules [*tandis que les autres enlevaient tranquillement leur *fusil de leur épaule*]

- **slacciando le *giberne** = ***en détachant** ou ***en ôtant leur *veste**, [**dégrafant leur *cartouchière*]

- ***inginocchiandosi** = après s'être mis à genoux [**s'agenouillant*]

- **le loro teste *accostate** = leurs têtes ***accostées** [*leurs têtes *rapprochées*]

- **si *rimisero lo schioppo** = ils remettèrent [sic] [**ils remirent*]

- **tornarono indietro** = ils ***firent marche arrière** [*ils *revinrent sur leurs pas*]

THÈMES

I)

Le marquis professait **une haine vigoureuse pour les lumières** : **Ce sont les idées**, disait-il, **qui ont perdu l'Italie**. Il ne savait trop comment concilier **cette sainte horreur** de l'instruction, avec le désir de voir son fils Fabrice perfectionner l'éducation si brillamment commencée chez les jésuites. Pour courir le moins de risques possible, il chargea le bon abbé Blanès, curé de Grianta, de faire continuer à Fabrice ses études en latin. **Il eût fallu que le curé lui-même sût cette langue** ; or, elle était l'objet de ses mépris ; ses connaissances en ce genre se bornaient à réciter, par cœur, **les prières de son missel**, dont il pouvait rendre à peu près le sens à ses ouailles. [...]

Le fait est que l'abbé Blanès, personnage d'une honnêteté et d'une vertu primitives, et de plus homme d'esprit, passait toutes les nuits au haut de son clocher ; il était fou d'astrologie. [...]

Ses confrères les curés des environs, **fort jaloux de son influence**, le détestaient ; le marquis del Dongo le méprisait tout simplement parce qu'il raisonnait trop pour un homme de si bas étage. Fabrice l'adorait : pour lui plaire, il passait quelquefois des soirées entières à faire des additions ou des multiplications énormes. Puis il montait au clocher : c'était une grande faveur et que l'abbé Blanès n'avait jamais accordée à personne ; mais il aimait cet enfant pour sa naïveté.

— Si tu ne deviens pas hypocrite, lui disait-il, peut-être tu seras un homme.

Stendhal, *La Chartreuse de Parme*

Principales difficultés rencontrées :

- **une haine *vigoureuse pour les *lumières** = un odio ***acerbo per le *illuminazioni** [sic !] [*un odio *vigoroso per *l'illuminismo*]

- ***Ce sont les idées *qui ont perdu l'Italie** = ***Sono le idee che hanno *smarrito l'Italia** [**Sono state le idee .. a *perdere l'Italia*]

- cette **sainte* horreur = quel **vero e proprio* orrore ou **santo* orrore [*quel *sacro orrore*]
- Il **eût fallu que le curé lui-même sût cette langue* = il parroco [*prononcé paròcco*] avrebbe dovuto conoscere egli stesso questa lingua [**Sarebbe stato necessario che il parroco stesso conoscesse questa lingua*]
- les prières de son **missel* = le preghiere del suo **repertorio* ou del suo **libro di preghiere* ou del suo **libro ecclesiastico* [*le preghiere del suo *messale*]
- Ses **confrères* = I suoi **confraternati* [*i suoi *confratelli*]
- fort jaloux **de son *influence* = molto geloso **dalla* sua influenza ou del suo **potere* [*molto geloso *della sua influenza*]

II)

En 1800, vers la fin du mois d'octobre, un étranger, suivi d'une femme et d'une petite fille, arriva devant les Tuileries à Paris, et se tint **assez longtemps** auprès des décombres d'une maison récemment démolie [...]. Il resta là, debout, les bras croisés, la tête inclinée et la relevait parfois pour regarder alternativement **le palais consulaire**, et sa femme assise auprès de lui sur une pierre. [...] Un même sentiment, **autre que l'amour**, unissait ces deux êtres, et animait d'une même inquiétude leurs mouvements et leurs pensées. La misère est peut-être le plus puissant de tous les liens. Cette petite fille semblait être le dernier fruit de leur union. L'étranger avait **une de ces têtes abondantes en cheveux, larges et graves**, qui se sont souvent offertes **au pinceau des Carraches**. [...] Quoique la figure jadis belle et alors flétrie de la femme trahît une tristesse profonde, quand son mari la regardait elle s'efforçait de sourire **en affectant une contenance calme**. [...] **Plus d'un passant se sentait ému** au seul aspect de ce groupe **dont les personnages** ne faisaient aucun effort pour cacher **un désespoir aussi profond que l'expression en était simple** ; mais [...] **aussitôt que l'inconnu** se croyait l'objet de l'attention **de quelque oisif**, il le regardait d'un air si farouche, que **le flâneur le plus intrépide** hâtait le pas comme s'il eût marché sur un serpent.

Honoré de Balzac, « La Vendetta » in *Œuvres complètes*

Principales difficultés rencontrées :

- **assez *longtemps** = abbastanza **tempo* [*abbastanza *a lungo*]
- **le palais *consulaire** = il palazzo **consulario* ou **consulare* [*il palazzo *consolare*]
- **autre *que l'amour** = oltre che l'amore ou **altro dall'amore** [**diverso dall'amore*]
- **une de ces têtes abondantes *en cheveux, *larges et *graves** = una di **queste* teste abbondanti **in* capelli, **larghi* e **gravi* [*una di quelle teste che abbondano *di capelli, *larghe e gravi*]
- **au pinceau des *Carraches** = sono state il soggetto delle pitture carrache [sic] ou ai pennelli dei **Carraches* [*ai pennelli dei *Carracci*]
- **en affectant une *contenance calme** = fingendo una **calma* **contenuta* [*ostentando un *contegno calmo*]
- ***Plus d'un passant se sentait ému** = **Più* passanti si sentivano commossi [**Più di un passante si sentiva commosso*]
- ***dont les personnages** = **di cui* i personaggi [**i cui personaggi*]
- **un *désespoir *aussi profond *que l'expression en était simple** = una

***disperanza così profonda *che** la sua espressione era semplice ou **così profonda *che** l'espressione ne era simple [*una *disperazione *tanto profonda *quanto ne era semplice l'espressione*]

- ***aussitôt que** l'inconnu = ***quando** lo sconosciuto [**non appena lo sconosciuto*]

- de quelque ***oisif** = di qualche ***passante** ou ***passante disoccupato** [*di qualche sfaccendato*]

- le ***flâneur *le plus intrépide** = l'***uomo *il più intrepido** ou il ***vagante più coraggioso** [*il *girandolone ou il viandante più intrepido*]

**MAÎTRISE DE LA LANGUE ITALIENNE
ET
DE LA LANGUE FRANÇAISE
Coefficient 3**

L'Agrégation étant un concours de recrutement de professeurs, les candidats sont évalués, pendant les épreuves orales, sur leur aptitude sinon à professer, du moins à communiquer un savoir en maîtrisant les deux langues dans lesquelles se déroulent les épreuves. Aussi, la cinquième note attribuée, sous la dénomination « Maîtrise de la langue italienne et de la langue française », est-elle la synthèse des évaluations établies par les commissions tout au long de l'oral à la fois sur la capacité des candidats à communiquer et sur leur maîtrise des deux langues. Le coefficient relativement faible (3) de cette note (ajouté au fait qu'il ne s'agit pas d'une épreuve en soi) ne doit pas faire oublier aux candidats sa place décisive dans la course au succès.

Notes (sur 20) : 17 (1) ; 16 (1) ; 15,50 (1) ; 15 (2) ; 14,75 (2) ; 14,5 (1) ; 14 (2) ; 13,75 (4) ; 13,50 (1) ; 13 (5) ; 12,5 (2) ; 12,25 (3) ; 12 (1) ; 11,75 (1) ; 11,50 (1) ; 11,25 (1) ; 10,50 (2) ; 9 (1).

Moyenne de l'épreuve : **13,19/20** (12,57 en 2012 ; 12,25 en 2011, 12,05 en 2010 ; 10,51 en 2009 ; 09,83 en 2008 ; 10,84 en 2007).

Note la plus haute : 17 ; note la plus basse : 9

Le jury a été heureux de voir, cette année, une augmentation de la moyenne générale. Tous les candidats se situent au-dessus de la moyenne sauf un qui obtient une note que l'on ne peut pas qualifier de basse (9/20). Le jury a constaté avec plaisir les progrès faits en français par certains candidats italophones qui, lors de précédents oraux d'admission, s'exprimaient dans une langue balbutiante et qui parlent désormais une langue presque acceptable. Toutefois, cette année encore, le jury a eu à entendre des candidats bilingues, et à l'inverse, des candidats qui avaient un français approximatif, ou un italien fautif.

Rappelons que l'évaluation des commissions repose sur l'appréciation d'un faisceau de compétences. L'intitulé « Maîtrise de la langue italienne et de la langue française » ne signifie pas que seule l'une des deux langues est prise en considération selon que le candidat est francophone ou italophone. Si le jury vérifie que la langue apprise a été assimilée dans toute ses composantes, il s'attache également à mesurer la qualité de la langue maternelle du postulant, qu'il s'agisse du français ou de l'italien. Chacun est évalué dans les deux langues, même si c'est évidemment dans la langue apprise que réside la majeure partie des difficultés rencontrées. Ces difficultés concernent la prononciation, le lexique, la morphologie et la syntaxe : en d'autres termes, la façon dont la langue est oralisée, la variété et la justesse des mots employés et la manière de mettre en œuvre ces mots et de construire un discours. Il est donc bien question de maîtrise de l'une et l'autre langue. Mais ce bilinguisme, qui est ce que l'on souhaiterait idéalement pour tout professeur de langue, doit se doubler d'un don de la parole qui va bien au-delà d'une maîtrise purement linguistique : les deux langues qu'il convient de maîtriser sont à considérer aussi en tant que vecteurs de communication. C'est par ce dernier aspect que nous allons commencer. Nous reprendrons l'essentiel des recommandations faites les années précédentes, puisque nous avons constaté les mêmes comportements (lecture *in extenso* des notes, voix trop basse, débit de mitraille, etc.).

Aptitude à la communication orale

1- Présence. Même si, par tradition, le jury de l'Agrégation d'italien est impassible – hormis pour l'entretien de 10 mn dans l'épreuve AFEER – il convient de lui présenter sa leçon ou son explication de texte de manière vivante, agréable et, autant que faire se peut, didactique. Malgré le caractère artificiel de la situation, le candidat doit avoir la volonté de transmettre avec conviction son propos. Le regard joue un rôle important : un candidat dont on ne verrait que le sommet du crâne tout au long de l'épreuve est assuré d'être sanctionné. Communiquer, c'est avant tout regarder les personnes auxquelles on s'adresse. La voix a, elle aussi, un rôle capital. Elle doit être bien placée. Murmurer un discours qu'on semble ne tenir qu'à soi-même fait à coup sûr échouer la communication souhaitée. À l'inverse, claironner au point d'assourdir les membres du jury entrave l'écoute attentive. Il faut donc savoir contrôler son regard, et mesurer sa voix ainsi que son élocution. Parler sur un débit de mitraille est par définition un non-sens pédagogique qui court à l'échec de la compréhension, donc de la communication : il ne faut ni ennuyer, ni étourdir son public. L'idéal est de parler posément, en expliquant clairement chaque point de la démonstration, en soulignant les plus importants et en ayant recours à une rhétorique simple et efficace. Certes, l'enjeu de la passation d'une épreuve de concours est capital, mais il est tout aussi capital d'apprendre à maîtriser son stress. Faut-il rappeler que la prise de parole en public est l'essence même du métier de professeur ?

2- Bonne utilisation des notes. Rappelons-le : l'oral ne saurait en aucun cas être un écrit oralisé. Pendant sa préparation, le candidat rédige des notes qu'il apporte devant le jury. Elles doivent être conçues comme un outil et non comme une fin en soi. Les notes servent de guide : il ne faut pas trop s'en évader au risque d'une improvisation incertaine ; il ne faut pas non plus en être esclave. Lire *in extenso* un texte écrit sur un ton monocorde

est ce dont on doit se garder impérativement. Malheureusement, cette année, le jury a eu l'exemple calamiteux de ce qu'il ne faut pas faire, à savoir une candidate qui allait jusqu'à suivre du doigt ses notes écrites au mot près et ânonnées sur un ton monocorde, sans jamais regarder le jury. Les meilleures prestations sont celles où les candidats savent alterner expression spontanée et discours plus soutenu avec l'aide de notes bien structurées, où l'on peut puiser aisément telle ou telle formule essentielle, où l'on peut retrouver point par point les différentes étapes du discours. Quelques conseils élémentaires : penser à paginer ses feuilles ; n'écrire que sur le recto ; choisir un système de repérage et de signets (post-it) efficace pour retrouver les citations dans les ouvrages que le candidat peut utiliser pendant la leçon ; mieux vaut recopier les citations les plus brèves ; ne rien écrire sur les livres mis à la disposition des candidats.

3- Maîtrise du temps. La maîtrise du temps est une donnée essentielle à tous les degrés de l'enseignement. De la même manière qu'un cours doit se dérouler de façon équilibrée au sein de l'heure qui lui correspond (en réalité cinquante/cinquante-cinq minutes), un candidat à l'Agrégation doit savoir gérer les quarante-cinq minutes de l'épreuve pour laquelle il s'est préparé. Chaque partie annoncée a droit au développement qu'elle mérite, sans précipitation ni lenteur. Le jury a eu le plaisir d'entendre cette année plusieurs exposés parfaitement maîtrisés, mais ce n'était pas la majorité des candidats.

Maîtrise de la langue italienne

Le jury se réjouit de pouvoir constater la bonne maîtrise de la langue italienne par les candidats, qu'ils soient italophones ou francophones. Cette appréciation d'ensemble est du meilleur augure pour l'enseignement que les candidats auront à assurer. A part telle ou telle exception, la maîtrise la langue italienne par les italophones eux-mêmes ne souffre pas de particularismes locaux qui s'écarteraient trop fortement de la langue standard. L'écart moyen donne lieu à quelques variantes régionales ou quelquefois personnelles qui sont tout à fait recevables pour de futurs enseignants. Cette bonne maîtrise de la langue orale ne concerne pas seulement les accents, les apertures de voyelles, ou les choix lexicaux, mais aussi un très bon usage des subjonctifs, dans les interrogatives indirectes, là où ces dernières sont le plus difficile à identifier, après des verbes déclaratifs par exemple (*spiega come faccia*) et là où la langue orale courante a tendance à négliger, voire à exclure cet emploi.

Ces considérations générales n'excluent pas un certain nombre d'observations qui, si elles sont lues avec attention par les futurs candidats, leur permettront peut-être d'éviter imprécisions et erreurs.

Les fautes les plus manifestes, et les moins admissibles, concernent les accents toniques des verbes à la troisième personne du pluriel du présent : *evocano, provocano, occupano, interrogano, immaginano* doivent recevoir un accent *bisdrucchiolo*.

Des candidats qui travaillent sur un texte inscrit pour la deuxième année au programme (les romans de De Roberto) ne devraient pas commettre de faute d'accent sur *erede* (accent *piano*) ; ni sur *mendico* (substantif, accent *piano*). La même observation vaudra pour *empireo* (question 1 du programme, pour la deuxième année) que tout candidat sérieux accentuera sur le *i* (*em-pi-reo*).

On attend aussi une bonne prononciation des doubles consonnes, et en particulier du groupe *-rr-* qui doit donner lieu à une insistance particulière.

Et même si les apertures sont un aspect secondaire de la prononciation, « parapetto » « aspetto » doivent recevoir une prononciation ouverte, par opposition avec les mots, noms ou adjectifs, suivis du diminutif –etto qui est fermé.

Quelques observations de vocabulaire : en italien il faut parler de *compresenza* ; *sottomesso* n'a pas le sens de *sottoposto*, *da qui* doit être remplacé par *donde* pour introduire une conséquence ; *proposito* n'a pas le sens de « propos tenu » mais d'« intention » ou de « sujet de conversation » ; *atingere* n'est pas un synonyme de *raggiungere* ou de *conseguire* ; « l'ordre établi » se dit *l'ordine costituito*. *Dalla parte di* a un sens différent de *da parte di*, mais cette différence n'est pas toujours apparue comme elle aurait dû.

La construction de certains verbes n'est pas bien maîtrisée : il faut dire *sfociare in* (et non pas *su*), *appropriarsi di*, *necessitare di* (*necessitare* ne peut être construit de façon directe) ; *procedere a* pour dire « procéder à » est calqué sur le français, et doit être formulé au moyen du verbe *effettuare*.

L'emploi des prépositions n'est pas toujours bien maîtrisé : « de la même façon » ne peut se dire que *nello/allo stesso modo*, « exclu par un vote » doit être dit *escluso con/a mezzo di una votazione*. « Un moyen de suivre... » se dira *un mezzo per seguire*...

Il faut se garder de calquer en italien la construction française du type « comme nous l'avons vu », « comme l'explique l'auteur », qui comporte un pronom personnel dont l'italien n'a pas besoin (*come abbiamo visto*, *come spiega l'autore*).

A part ces remarques et quelques autres, mineures, qui peuvent être passées sous silence, la maîtrise de la langue orale italienne est bonne, avec, dans certains cas, des formulations choisies (« *algida spietatezza* », « *esempio preclaro* ») et des constructions syntaxiques bien maîtrisées.

Toutefois, si de nombreux candidats ont utilisé avec élégance et précision un vocabulaire analytique riche et varié, d'autres ont fait preuve, comme les années précédentes, d'une grande pauvreté dans ce domaine. Par ailleurs, on a déploré des exposés articulés à coups d'expressions ayant tout du tic de langage : e poi... e poi. ... e poi... ; c'è... c'è... c'è... ; troviamo... ; abbiamo... ; l'autore dice che... ; quindi... ; ci sta..., e poi ci sta...

Maîtrise de la langue française

Rappelons tout d'abord l'absolue nécessité pour le candidat à l'oral d'user d'un ton posé, ménageant des pauses entre les phrases ou les moments importants du discours. Le rythme de la diction importe également. Le jury a encore entendu cette année des candidats s'exprimant trop lentement (le rythme de la dictée n'est valable que pour certaines épreuves – traduction ancienne, traduction improvisée, philologie), lisant trop leurs notes ou ne s'adressant que très ponctuellement à l'auditoire, quand ce dernier défaut n'avait pas pour effet d'accélérer en outre le rythme du discours. S'adresser à un public en le regardant est aussi la meilleure façon de s'assurer que cet auditoire parvient à suivre le fil de l'exposé. À l'inverse, un ton passionné – et passionnant – mais beaucoup trop théâtral employé par un candidat cette année ne peut pas non plus être érigé en modèle du genre : l'oral en français de l'Agrégation d'italien est un exercice dont l'effet produit doit être la pédagogie et la clarté et ce, sans que les candidats tombent dans l'emploi outrancier de la fonction phatique et conative (qui vise à impressionner l'auditoire) du langage. Certes, savoir établir le contact entre l'émetteur et le récepteur est important pour un futur professeur agrégé, mais

les répétitions rhétoriques, les formules rituelles, les interpellations – verbales ou gestuelles –, l'emphase verbale et vocale, et la *mimesis* des interrogations supposées de l'auditoire sont le propre de l'homme de théâtre ou de l'orateur, non pas du pédagogue ou de son exposé. Enfin, pour être convaincant, un futur agrégé doit aussi être convaincu : une candidate avait tendance à sourire ou à ne pas réprimer quelques petits rires en coin comme si son discours lui paraissait risible en raison de d'un contenu visiblement ressenti (à tort ou à raison) approximatif et hasardeux. Une telle attitude est également à éviter.

Quelle que soit l'épreuve (explication ancienne ou AFEER) un registre de langue française approprié, et surtout précis, est requis à l'Agrégation d'italien. Le jury a pu constater un niveau général de langue française plutôt meilleur chez les italophones par rapport à l'année précédente, en particulier pour la prononciation. La langue française était très bonne et riche chez la plupart des candidats, bien que chez certains francophones un registre de langue française inapproprié, approximatif ou pauvre ait pu porter préjudice, notamment en explication ancienne, à un exposé qui aurait pu être intéressant. Même si l'évaluation de la langue est séparée de celle du contenu du discours, rappelons que la pauvreté du lexique, son impropriété ou son imprécision peuvent avoir des conséquences désastreuses sur la façon dont le discours est compris par l'auditoire : le jury ne doit pas avoir à retraduire ce qu'a voulu dire le candidat, mais doit pouvoir comprendre ce qu'il a effectivement dit. Il en fut ainsi d'une candidate employant l'adjectif « mythique » à la place de « mythologique »; d'une autre encore usant de formulations approximatives telles que « renfermement dans une ville » qui ne veut rien dire ; de même pour cette autre candidate qui parle de « mélancolie » (état se référant à une sorte d'humeur noire au sens étymologique du terme) au lieu de « nostalgie » (en grec, étymologiquement douleur du passé, terme qui aurait été plus approprié pour décrire les regrets de Dante à l'égard de la Florence de Cacciaguida - du grec *nostos*, le retour et *algos*, la douleur, par extension : la douleur du passé).

Certaines approximations plus graves et plus grossières encore peuvent produire un mauvais effet sur le jury : rappelons que la pédagogie de l'explication de texte et sa qualité reposent en grande partie sur la qualité et la richesse de la langue française employée, laquelle ne doit pas se limiter à un registre de langue familier. Ainsi, dire <y avait> au lieu de « il y avait » n'est pas adapté à l'explication littéraire. Parler d'une « expérience médiatisée » pour Dante narrateur est un peu anachronique... Inattention, lapsus ou approximation réelle, une candidate a répété par deux fois « je vais passer au questionnaire philosophique », formulation pour le moins surprenante lorsque l'on se prépare depuis plus d'un an à l'épreuve de philologie de l'Agrégation d'italien. Employer par deux fois aussi « ciel de Mercure » à la place de « ciel de Mars » (Dante), même par inadvertance, peut produire un mauvais effet sur le jury... Et lorsqu'il arrive qu'une série d'approximations langagières soient concentrées chez un même candidat ou une même candidate, c'est le contenu de l'exposé en langue française qui en pâtit, non plus simplement par sa forme mais bien par son contenu. Attention également aux raccourcis douteux du point de vue du registre et de la technique de l'explication de texte : affirmer que « le texte s'éclaire davantage » par son « absence d'adjectifs » est une remarque pour le moins naïve et justement peu éclairante, voire discutable. Enfin, il faut se méfier de certaines formulations dont la frontière entre le tautologique et l'absurde est mince, comme de dire par exemple que Dante utilise un « lexique approprié pour restituer le sens du

texte ». L'anachronisme de certaines expressions inappropriées peut être désastreux : « le côté financier qui prévalait à l'époque de Dante » est une formulation proche du non-sens qui porte préjudice au message qu'entend faire passer le candidat à son public. Enfin, de nombreuses phrases sans sujets ont encore été entendues cette année dans la bouche d'italophones (ex. <où est le narrateur qui> pour « où c'est le narrateur qui »).

Exemple d'erreurs rencontrées :

Erreurs de construction et grammaire françaises :

<la plaisanterie est fait > ; <ce qui accomplit Romieu> au lieu de « ce qu'accomplit Romieu » avec confusion avec entre le pronom relatif COD « que » et le pronom sujet « qui » ; de même, mauvais usage du pronom relatif « que » : <qui nous trouverons > pour « que nous trouverons » ; <ce Romieu> ne peut pas être accepté car le démonstratif devant les noms propres est incorrect en français; d'horribles <ils rendèrent>, <ils remettèrent> ont été entendus dans la bouche de candidats francophones ; <deux accents initiaux> pour initiaux ; construction française du sujet inversé erronée : « aussi devenait-il » est correct mais <plus ce monstre grandissait-il et plus devenait-il > est erroné et ne fonctionne qu'après l'adverbe « aussi » pour exprimer une conséquence à ce qui vient d'être dit (ex. « aussi ce monstre devenait-il... ») ; <il se rend compte d'être>, <ils montrent apprécier> une telle proposition infinitive est impossible en français (il se rend compte qu'il est, ils montrent qu'ils apprécient) ; <qui aurait incarné> le conditionnel passé, employé comme futur dans le passé, est faux en français car il faut dire par exemple : il savait « qui incarnerait » ; <quatre'z adjectifs>: quatre est invariable et ne prend pas la marque du pluriel... même à l'oral ! <pallier à> pallier est un verbe transitif direct, l'on pallie un problème ; <va-t-être> liaison impossible en français ; <la retrouvaille> ce mot est toujours employé au pluriel en français ; <trois villes liées entre eux> aurait dû donner « entre elles » bien entendu.

Improprétés, formulations erronées calquées sur l'italien :

<provinciaux> pour : provençaux ; <ils sont des tuteurs de la loi> la tutela en italien peut avoir le sens de garder, protéger, soutenir, mais pas en français ; <il s'appelle à son frère> pour : il en appelle à son frère ; <il procède dans la mauvaise direction> le verbe procéder n'a jamais le sens d'avancer en français ; <les louches paroles> pour « scélérates », sans doute calqué sur l'adjectif « losco » ; < Le Sacre Empire romain > au lieu de Saint Empire Romain ; <il a fait mal à te donner des chevreaux> pour : il a mal agi en te donnant des chevreaux ; <reprocher sa femme> en français l'on ne saurait que reprocher quelque chose à quelqu'un ; <comme il est le cas pour> au lieu de comme c'est le cas pour ; <plaignant le mauvais sort> sans doute pour dire déplorant, mais la formulation telle qu'elle est calquée sur l'italien est proche du non-sens ; <inspirée à la charité> devrait être formulé comme « qui s'inspire de la charité » ; <désirer de> alors que le verbe désirer est transitif direct en français ; <le leur n'est pas un comportement qui...> l'anticipation avec le possessif sans le nom est une construction idiomatique propre à l'italien, impossible en français ; un verbe ne peut pas être substantivé en français comme c'est le cas en italien, aussi une formulation telle que <son aller sur terre> est-elle totalement impossible en français, comme ont été entendus <son être Cacciaguida> <son être historique de Cacciaguida>; dans <il vient récompensé> le verbe venir ne peut jamais s'employer en français comme auxiliaire ; enfin, le français n'aime pas beaucoup l'adjectivation

artificielle exprimant une action : <la justice distributive> est une formulation qui frôle le non-sens ; <il fait recours à> pour, en français, « avoir recours à » ; <en se prenant soin de...> provient sans doute d'un « prendendosi cura di » mais est incorrect en français.

Jargon et barbarismes rhétoriques, non-sens à éviter :

<la sériation paratactique> ; <un rapport à la réalité devenu médié> est un non-sens ; <le mouvement est déjà agi> ; <la déchronologisation du temps> ; <est approprié par l'auteur> pour dire que c'est l'auteur qui s'en empare, est un non-sens en français.

Barbarismes et néologismes :

<le plaisanteur> ; <cela préannonce> ; <le premier livre du Convi> (pour le *Convivio* de Dante) ; <lorsqu'il est conjoint à> le verbe conjointre n'existe pas en FR ; < la fièvre quartanière> pour la fièvre quarte ; <la dramaticité> pour l'aspect dramatique du texte ; le verbe <contager > n'existe pas en français, il faudrait dire « contaminer » ; <la vastité> ; <accosté à> ; <ineptitude> pour exprimer le fait d'être « inetto » mais aucun substantif similaire français n'exprimant le fait d'être « inetto », il serait préférable de passer par des adjectifs « inepte » ou « stupide » ; <dépréciative> pour péjorative ; <se couplera de...> ; <fleurissante> ; < la contraposition> ; <la coprésence> ; <fricativisation> en lieu et place de « fricatisation ».

Prononciation erronée du français : <il lé loue>, pour il LE loue ; <il louerait> le « e » est muet en français ; <endique> pour : indique ; il est impossible en français de faire la liaison entre la conjonction de coordination « et » et l'adverbe « aussi » (pourtant entendu : <et-t-aussi>) ; la <choute> pour la « chute » de la voyelle post-tonique ; <le bésain> ; il <dépleurt> (pour « il déplore ») ; il <ensiste> pour : il insiste ; <représente> ; <normèlement> ; <désesperament> ; <le frument> pour le froment.

L'ensemble des observations qui précèdent, si elles sont lues avec attention par les candidats de la session 2014, devraient leur permettre de bien comprendre l'esprit dans lequel les différentes épreuves du concours doivent être abordées ; la saisie des objectifs de chaque type d'exercice, la conscience des qualités attendues, la compréhension de ce sur quoi va porter l'essentiel de l'évaluation sont d'indéniables éléments de réussite s'ils accompagnent une préparation conduite avec sérieux et persévérance.
