



Concours du second degré

Rapport de jury

Concours : AGREGATION EXTERNE

Section : ITALIEN

Session 2014

Rapport de jury présenté par : Gérard VITTORI

COMPOSITION DU JURY

Le jury est composé de :

Gérard VITTORI, Professeur des Universités, Université Rennes 2, Président,
Jean-Pierre PANTALACCI, Maître de Conférences, Université de Nice-Sophia
Antipolis, Vice-Président,
Cécile BERGER, Maître de Conférences, Université Toulouse-Jean Jaurès,
Jean-Philippe BAREIL, Professeur des Universités, Université Lille III,
Antonella DURAND, Inspectrice d'Académie-Inspectrice Pédagogique
Régionale,
Anne-Hélène KLINGER-DOLLE, Maître de Conférences, Université Toulouse-
Jean Jaurès,
Claire LESAGE, Maître de Conférences, Université Rennes 2 (suppléante),
Giuseppe SANGIRARDI, Professeur des Universités, Université de Bourgogne,
Laurent SCOTTO D'ARDINO, Maître de Conférences, Université de Grenoble,
Estelle ZUNINO, Maître de Conférences, Université de Lorraine,

qui ont tous participé à la rédaction du présent rapport.

OBSERVATIONS GENERALES

Cette année, au regard des besoins, le nombre de poste proposé au concours a été sensiblement réduit puisqu'il est passé de 15 à 9 (7 postes en liste principale et 2 en liste complémentaire). Le taux de sélectivité de l'agrégation a de fait été plus élevé, ce qui a pu décourager un certain nombre de candidats sérieux qui ont pu penser n'avoir que de faibles chances de réussite.

La session 2015 se profile sous de meilleurs auspices ainsi le nombre de postes mis au concours devrait permettre de laisser toutes leurs chances à des candidats méritants qui consacreront une année entière à la seule préparation de ce concours réputé difficile.

RAPPEL DES TEXTES DE LOI ET DES REGLEMENTS 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 (cf. Publinet)

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-etrangees-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

Explication en langue française d'un texte italien du Moyen Âge 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

Pour cette épreuve, un dictionnaire de langue italienne, un dictionnaire de langue française et un dictionnaire latin-français sont 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.

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

Rappel des années antérieures

Nombre de postes :

15 (2013) ; 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 (2013) ; 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 en 2013 ; 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).

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

Moyenne des candidats non éliminés (copie blanche ou note 0 éliminatoire) : 5,95/20 en 2013 ; 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 en 2013 ; 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 en 2013 ; 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 en 2013 ; 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 en 2013 ; 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 en 2013; 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 en 2013 ; 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 en 2013 ; 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 : 9,27/2 en 2013 ; 8,59 en 2011 ; 8,77 en 2010 ; 9,45 en 2009 ; 7,74 en 2008; 9,27 en 2007 ; 9,9 en 2006.

NB : la nouvelle version du logiciel Océan Lauréat fournie par le Ministère pour l'ensemble des calculs du concours, dont sont habituellement extraites l'ensemble des données chiffrées, ne fournit plus les mêmes renseignements statistiques qu'auparavant. Nous ne pouvons livrer que celles qui figurent ci-dessous.

STATISTIQUES DE LA SESSION 2014

Bilan de l'admissibilité

Nombre de candidats inscrits : 243

Nombre de candidats non éliminés : 64, soit 26 % des inscrits.

Nombre de candidats admissibles : 16, soit 25 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 79,59 (soit une moyenne de : 5,69/20)

Moyenne des candidats admissibles : 137,66 (soit une moyenne de : 9,83/20)

Rappel

Nombre de postes : 7 (plus 2 postes ajoutés en liste complémentaire)

Barre d'admissibilité : 103,56 (soit un total de : 7,4/20)

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

Bilan de l'admission

Concours EAE AGREGATION EXTERNE

Section / option : 0429A ITALIEN

Nombre de candidats admissibles :	16		
Nombre de candidats non éliminés :	16	Soit : 100.0	% des admissibles.
<i>Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).</i>			
Nombre de candidats admis sur liste principale :	7	Soit : 43.75	% des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire :	2	Soit : 12.50	% des non éliminés.
Nombre de candidats admis à titre étranger :	0		

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

Moyenne des candidats non éliminés :	0330.02	(soit une moyenne de : 09.17 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0390.61	(soit une moyenne de : 10.85 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire :	0363.76	(soit une moyenne de : 10.11 / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :		(soit une moyenne de : / 20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés :	192.36	(soit une moyenne de : 08.74 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0236.99	(soit une moyenne de : 10.77 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire :	0230.25	(soit une moyenne de : 10.47 / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :		(soit une moyenne de : / 20)

Rappel

Nombre de postes :	7	
Barre de la liste principale :	0365.97	(soit un total de : 10.17 / 20)
Barre de la liste complémentaire :	0361.62	(soit un total de : 10.05 / 20)

(Total des coefficients : 36 dont admissibilité : 14 admission : 22)

TABLEAUX STATISTIQUES

Précision : le tableau ci-dessous donne les résultats par académie d'inscription, non par université.

ADMISSION

Répartition par académie après barre

ACADEMIES	Inscrits	Présents	Admissibles
GRENOBLE	3	3	1
LYON	10	10	6
NICE	1	1	0
PARIS VERSAILLES CRETEIL	2	2	0

REPARTITION PAR PROFESSION APRES FIXATION DE LA BARRE D'ADMISSION

PROFESSION	Inscrits	Présents	Admis
ELEVE D'UNE ENS	4	4	3
ETUDIANT	7	7	4
ENSEIGNANT TITULAIRE MEN	12	1	0

COMPOSITION EN LANGUE ITALIENNE

DUREE : 7 HEURES
COEFFICIENT 4

SUJET :

Commentare e discutere il seguente giudizio di Giuseppe Zagarrìo :
« Un fatto però è certo, che Quasimodo non si è abbandonato alla letteratura per mero gusto di evasione, ma per il bisogno di scoprire la propria verità, e, in essa, la verità dell'uomo ».

Giuseppe Zagarrìo, *Salvatore Quasimodo*, La Nuova Italia, 1974.

Notes obtenues par les candidats : 0, 25 (1 copie); 0,5 (4); 1 (15); 1,5 (4); 2 (5); 2,5 (1); 3 (5); 3,5 (3); 4 (5); 4,5 (4); 5 (6); 5,5 (3); 6 (2); 6,5 (2); 7 (5); 8 (2); 8,5 (1); 9 (2); 10 (1); 11 (2); 11,5 (2); 12 (1); 12,5 (1); 13 (2); 14 (2); 15 (1); 16 (1).
Moyenne générale de l'épreuve : 4,97 sur 20.

Quelques considérations sur le sujet :

Le sujet proposé à la sagacité des candidats ne devait *a priori* pas trop les désarçonner : la citation à commenter est tirée d'un ouvrage critique qui figure dans toutes les bibliographies sur l'œuvre de Quasimodo et dont les étudiants avaient sans nul doute entendu parler à défaut de l'avoir lu. Le sujet reprend les grands thèmes abordés par la critique quasimodienne ou y fait plus ou moins directement allusion, qu'il s'agisse de la notion d'*evasione* (qu'on peut notamment envisager dans ses relations thématiques avec l'exil ou, dans une perspective plus strictement littéraire, en rapport avec le versant hermétique de la poésie quasimodienne) ou de la dimension humaine ou humaniste de son œuvre. Le sujet ne posait pas de problèmes majeurs de compréhension même si, bien

évidemment, les termes employés n'allaient pas de soi et appelaient quelques explications. De la même manière, cette citation ouvrait un très large champ à la réflexion, à l'interrogation et à la discussion, et cela d'autant plus que le ton péremptoire du critique – « un fatto però è certo » – invitait assez naturellement à approuver, à nuancer ou à contester son propos ; et les arguments pour ce faire ne manquaient pas.

Le jury attendait une analyse approfondie de tous les termes du sujet, analyse qui devait évidemment amener les candidats à formuler d'autres interrogations, conséquence directe de ce premier « démontage ». A cet égard, bien des termes de la citation posent problème :

-Zagarrio utilise le terme plutôt large de *letteratura* ; son jugement s'applique-t-il à la poésie, à la production théâtrale, à l'œuvre théorique ou paralittéraire de Quasimodo ? S'applique-t-il aussi à ses innombrables traductions ? S'applique-t-il à tout cela de manière indifférenciée ? Autant de questions qui posent en corollaire le problème des rapports que ces différentes activités ont entretenus entre elles (pensons par exemple à la reprise, dans certaines de ses compositions, de la poésie classique ou du modèle biblique, que Quasimodo a « découverts » au travers de la traduction).

-associée à l'idée de *bisogno*, la notion d'*abbandono* sous-entend une attitude "passive" de l'écrivain dans le processus littéraire, qui semble s'engager de manière nécessaire, sans l'intervention de sa volonté active. Cette idée n'est-elle pas contredite par la production poétique elle-même, puisque dans *Avidamente allargo la mia mano (Ed è subito sera)*, l'auteur évoque déjà une forme d'engagement, en l'occurrence face à la forme, dans lequel on peut lire une véritable déclaration de poésie ?

-la citation s'articule autour d'une opposition entre « gusto di evasione » et « bisogno di scoprire la propria verità e la verità dell'uomo » : ces notions que Zagarria nous présente comme étant antithétiques le sont-elles vraiment ? Cette propension à l'évasion est-elle inexistante dans l'œuvre ? On peut là aussi en douter, si l'on précise que la formation de Quasimodo doit beaucoup à des poètes comme Pascoli, D'Annunzio ou Carducci, et que la poésie inspirée de ces modèles n'est nullement réductible à sa seule dimension esthétique, voire esthétisante.

L'aspect le plus problématique de la citation réside dans le syntagme « scoprire la propria verità [...] la verità dell'uomo » : en quoi consiste cette vérité ? Existe-t-elle ? L'auteur est-il parvenu à la découvrir ? Est-ce l'essentiel de sa « quête » ou du cheminement qui fut le sien tout au long de sa carrière d'écrivain ? L'idée peut être contredite par les célèbres vers de *Seguendo l'Alfeo (Io non cerco/ che dissonanze)*, qui font de la quête de l'auteur une aventure littéraire, un cheminement qui lui permet ou qui lui permettrait de surmonter les fractures de l'expérience personnelle. D'autre part, si recherche de

la vérité de l'homme il y a, peut-on considérer qu'elle est au centre de l'œuvre et/ou de son rapport à la littérature? N'y a-t-il pas, dans le même temps, et suivant des modalités qui posent problème, recherche d'autres vérités, comme celle d'un rapport à la nature ou aux éléments ? Ainsi, le rapport au cosmos est bien un des thèmes au centre d'*Oboe sommerso*, comme en témoigne la surabondance d'un vocabulaire aux tonalités « géologiques ». Dans la recherche de cette vérité, Zagarrío propose un ordre ou une progression : d'une vérité individuelle (celle du poète) à celle de l'ensemble du genre humain. Cet ordre va-t-il de soi ? Il fallait évidemment poser la question, car nombre de critiques associent à l'expérience de la guerre le passage de la poésie hermétique à une poésie plus discursive, qui amène le poète à projeter un conflit intérieur hors des limites de son moi – ce qu'atteste notamment le reflux de la composante mémorielle à partir de *Giorno dopo giorno*. Le problème se déplace alors et rejoint celui des relations que le poète a entretenues avec *l'autre* ou *son semblable* : ainsi, pour ne citer qu'un seul exemple, on peut se demander quelle est la position du poète par rapport à l'«uomo del [suo] tempo » auquel il s'adresse dans *Giorno dopo giorno*.

Ce passage d'une vérité personnelle à une vérité générale se superpose-t-il ou se réduit-il au problème de l'engagement du poète (un engagement assumé par Quasimodo lui-même quand il explique, dans *Il poeta e il politico*, qu'il s'agit de *rifare l'uomo*) ? Autant de questions à relier au problème de la forme et notamment à l'alternance entre monologue et dialogue dans l'œuvre de Quasimodo : le dialogue doit-il être perçu comme une ouverture du poète à un destin commun ? C'est peut-être le cas à partir de *Giorno dopo giorno*, même si la forme dialogique ou allocutive est une constante dans l'œuvre.

Il était par ailleurs important d'observer que la thèse de Zagarrío a pour corollaire d'imposer un sens, un déroulement, une linéarité à l'œuvre de Quasimodo, qui serait entièrement sous-tendue par cette recherche de la vérité. C'est dans cette perspective, par exemple, que se situent de nombreux critiques (dont Rosalma Salina Borello), qui envisagent *La terra impareggiabile* comme le point d'aboutissement de son parcours. Il fallait se demander jusqu'à quel point cette analyse est pertinente, alors qu'on observe dans ce même recueil la reprise de thèmes comme celui de l'exil et de la *grecità sicula*, présents dans l'œuvre de Quasimodo depuis *Oboe sommerso*. A ce propos, les candidats devaient faire remarquer que Zagarrío ne fait nulle référence à une temporalité de l'œuvre : ce qu'il écrit vaut-il pour les débuts de l'activité littéraire de Quasimodo, pour une période particulière de sa production ou pour sa production tout entière ? Quelle que soit sa portée, la citation du critique devait inciter les candidats à poser le problème de la périodisation de l'œuvre (la saison hermétique *versus* la saison anti-hermétique ou néoréaliste par exemple), à expliquer en quoi cette périodisation est difficile et en quoi les « étiquettes » restent problématiques. Il est vrai qu'on pouvait aussi considérer que, paradoxalement, à travers cette imprécision temporelle, la citation de Zagarrío pose ce problème peut-être moins

pour proposer un cloisonnement que pour chercher un fil rouge à l'intérieur d'un cheminement particulier : la recherche personnelle – voire ontologique – animant le poète serait ainsi une constante lui permettant de réunir les diverses solutions stylistiques et formelles qu'il a adoptées dans son parcours poétique, comme l'abandon ou la reprise de formes prosodiques classiques, voire classicisantes, telles que l'hendécasyllabe, le choix d'une syntaxe elliptique ou discursive.

Si l'on accepte cette idée que l'itinéraire de Quasimodo est un cheminement vers une forme de vérité, la recherche d'une vérité individuelle ou collective ne débouche-t-elle pas sur la mise en évidence de ruptures ou d'oppositions insurmontables ? La liste est longue : le présent opposé au passé, le visible à l'invisible, le mythe à la réalité. On ne peut manquer de s'interroger sur la présence constante d'antithèses, d'oxymorons, d'antinomies, qui se prolongent dans la cohabitation d'influences diverses et parfois contradictoires, comme le modèle chrétien (pensons à la reprise de la *lauda* dans *Il falso e vero verde*) ou un mysticisme paganisant. Il a souvent été dit que ces oppositions ontologiques se rejoignent dans la thématique de l'exil, thème omniprésent chez Quasimodo, depuis *Ed è subito sera* jusqu'au texte *Leonida di Taranto*, dans lequel le poète fait de l'exil une sorte de constante de la condition humaine. Si l'on accepte ce postulat, notamment dans ses relations avec la notion de vérité, il fallait aussi se demander si l'exil n'est pas d'abord exil à soi-même, dédoublement qui se reflète dans la poésie – ce qui modifie évidemment la portée et le sens de cette quête de la vérité.

Impressions générales sur les copies corrigées :

Concernant la langue, de nombreuses fautes d'orthographe émaillent les copies, quelle que soit la qualité de ces dernières (**fugire*, *un pò*, **sopratutto*) ; les noms propres ne sont pas épargnés (**Buschenwald*, **D'Anunzio*, *Carlo* **Bò*, *Francesco* **Florà*). De gros barbarismes ont été observés dans certaines copies, tant au niveau des formes verbales (**opponerebbe*, **tradusce*, **rimarrano*, **sarrebbero*) qu'au niveau lexical (*la* **superficia*, *la* **nascità*, **asindenti*, sans doute pour *asindeto*). Les fautes de grammaire élémentaire ont été nombreuses (**un'allargamento* ; *un* **bel esempio* ; **un opposizione*, **li permetteva di*), de même que les fautes de genre (**il corrente*), les pluriels fautifs (*le* **silloge*) ou les « flottements » dans l'emploi du subjonctif. Inutile de préciser que, au-delà d'une ou deux occurrences qu'on veut bien mettre sur le compte de l'étourderie ou de la précipitation, des fautes de ce type ont eu un effet très négatif sur la note finale : l'Agrégation d'italien est et reste avant tout un concours visant au recrutement d'enseignants de langue.

A l'exception de quelques candidats très faibles ou à l'inverse excellents, l'impression générale concernant la langue et le style est globalement moyenne.

Le principal reproche qu'on pourrait adresser aux candidats est qu'ils emploient une langue plate, qui appauvrit leur propos : on ne saurait se contenter de formules comme *notiamo nell'opera, vi è..., l'autore è colui che riesce a far passare idee serie e importanti, evadere dalla nostra quotidianità*, pour ne donner que quelques exemples. Mettons aussi les candidats en garde face à des tics de langue : ainsi, l'adjectif *odeporico* (i.e. relatif au voyage) a-t-il été trop souvent employé, conférant aux devoirs une tonalité jargonnante parfois pénible. Il en va de même pour le substantif *lassa* (utilisé en lieu et place de *strofa*), un terme qui, soit dit en passant, revêt un sens plus précis et plus étroit en matière de prosodie.

Rappelons enfin que les titres doivent être soulignés (et non pas écrits entre guillemets) et que la ponctuation aide à la compréhension des phrases longues : entraînés par leur élan, certains candidats ont écrit des paragraphes d'une dizaine de lignes sans la moindre ponctuation qui vienne rythmer l'ensemble, ce qui ne contribue guère à la clarté de leur propos, avec les conséquences que l'on peut imaginer sur l'appréciation générale de leur travail.

Les œuvres sont dans l'ensemble bien connues, même s'il convient de signaler les nombreuses inexactitudes dans les titres ou dans les vers cités (*Il falso e il verde, Il vento a Zingari ou a Tindori, Acqua e terra, *Oboè sommerso, Con il piede straniero sopra il mio cuore*). De graves méconnaissances historiques ou culturelles ont parfois été relevées : certains candidats ont rangé l'Italie parmi les pays qui sont sortis vaincus de la Première Guerre mondiale ou, à propos du Psaume 137 repris dans *Alle fronde dei salici*, confondent l'Exil à Babylone avec la Fuite en Egypte. Précisons que, s'il entre lui aussi dans la catégorie des poètes hermétiques, Giuseppe Ungaretti n'est nullement d'origine sicilienne, de même que ce n'est pas en 1975 que le Prix Nobel a été attribué à Salvatore Quasimodo (mort en 1968).

A l'exception de quelques copies indigentes (et sévèrement sanctionnées comme telles), les candidats ont fait l'effort de citer quelques vers pour étayer leurs propos. C'est un point positif qui doit être souligné ; il fallait cependant veiller à ce que les citations ne soient pas trop nombreuses (au risque de diluer le propos) et à ce qu'elles soient accompagnées de commentaires ou d'explications : rappelons qu'une citation, à elle seule, ne vaut pas démonstration et que quelques lignes d'explication (ou de contextualisation) sont indispensables. On peut par ailleurs regretter, dans l'ensemble des copies, un usage un peu parcimonieux de la critique¹, il est vrai compensé par une assez bonne connaissance des textes.

¹ Rappelons toutefois à ce propos que l'usage de la critique ne doit pas être fait à des fins *supplétives* : la référence à un critique ou la citation précise d'un passage critique *ne peut pas tenir lieu* de démonstration ; la référence critique ne peut venir qu'en complément de l'argumentation – si elle va dans le même sens que la démonstration en cours –, ou en opposition à celle-ci en vue de la construction d'un dialogue, d'un débat fructueux, qu'elle enrichit d'un échange dialectiquement élaboré.

Comme nous l'avons dit en préambule, le sujet proposé, en raison de sa richesse, appelait un gros effort de mise en forme, ainsi qu'une discoursivité du propos. C'est là que le bât blesse : dans quelques copies (heureusement rares), la citation n'a pas été exploitée et a été envisagée comme le simple prétexte à de grandes généralités sur la vie et l'œuvre de Quasimodo, avec l'inévitable *topo* sur la poésie hermétique tout droit sorti d'un cours. Dans d'autres, le plan annoncé dans l'introduction était abandonné en cours de route ; ailleurs, l'absence d'articulations visibles entre les différentes parties de la dissertation exigeait du lecteur qu'il reconstitue la logique du discours. Rappelons qu'il convient de « revenir » régulièrement à la citation, pour éviter que le fil du discours soit perdu de vue, et rappelons également que la conclusion ne saurait se réduire à la répétition de ce qui a été dit, voire asséné, tout au long de la copie. Ce défaut était au demeurant perceptible jusque dans de bonnes dissertations.

Concernant le plan, précisons que les correcteurs ont fait preuve de la plus grande ouverture d'esprit possible et que tous les plans ont été jugés acceptables, à partir du moment où ils étaient solidement étayés. Le moins que l'on puisse dire à ce sujet est que les candidats, dans leur ensemble, n'ont pas fait preuve d'une grande originalité et qu'ils s'en sont trop souvent tenus à un plan de ce type :

- 1 – verità personale/ periodo ermetico
- 2 – verità collettiva/ periodo bellico
- 3 – la poetica dell'impegno : rifare l'uomo / periodo postbellico

Même s'il n'était pas *a priori* absurde, ce plan présentait le grave inconvénient d'envisager l'œuvre de Quasimodo dans une seule perspective diachronique et d'opérer une série de ruptures pour le moins schématiques entre les diverses phases de sa production poétique – ruptures dont les candidats prenaient soin de démontrer l'existence en faisant référence à l'opposition canonique entre *poesia della parola* et *poetica dell'uomo* formulée par Carlo Bo. Or c'est bien sur la pertinence d'une telle opposition que la citation amenait à s'interroger, alors que trop de candidats l'ont directement reprise à leur compte²... Certains se sont singularisés en adoptant un plan plus ambitieux. Ainsi, posant comme postulat que le poète s'engage dans la recherche d'une vérité qui est à la fois individuelle et collective, un candidat a habilement démontré comment Quasimodo remet en question la notion même de vérité, pour faire du poète l'instance à laquelle il incombe de rendre compte de la complexité du monde et du caractère inconciliable des vérités humaines, d'où la poétique des contraires à laquelle Quasimodo parvient dans ses derniers textes. Ce plan

² Où l'on retrouve la nécessité de discuter les propositions critiques, comme indiqué dans la note précédente, plutôt que de les recevoir passivement, comme des vérités toutes faites.

stimulant structurait un devoir riche et dense, grâce auquel le candidat a pu faire état de ses connaissances littéraires, de sa finesse d'analyse et de la logique de sa réflexion. Autant de qualités que l'on attend d'un futur agrégé.

EPREUVE DE TRADUCTION

Durée : 6 heures

Coefficient 6

THÈME

NOTES OBTENUES PAR LES CANDIDATS (SUR 20)

0 (11) ; 0,48 ; 0,66 ; 0,69 ; 1 ; 1,21 ; 1,41;1,94 ;2.94 ; 3.01 ; 3.69 ;3.74 ; 3.81 ;
4.5 ;4.61 ;4.67 ; 4.86 ; 5.09 ; 5,42 ; 5.48 ; 5.54 ;5.92 ;5.94;6 ; 6,04;6,24;6,28 ;
6,29 ; 6,4;6,59 ; 6,77 ; 6,82 ; 6,83; 6,87 ; 6,9 ; 7,17 ; 7,23 ; 7,37 ; 7,69 ; 7,75 ;
7,81 ; 8,09 ; 8,13 (2) ; 8,15 ; 8,18 ; 8,74 ; 9,43 ; 9,52 ; 10,2 ; 10,37 ; 10,49 ; 10,60 ;
10,61 ; 10,71 ; 10,9 ; 10,92 ; 11,1 ; 11,12 ; 11,2 ; 11,3 ; 11,36 ; 11,47 ; 11,79 ;
12,11 ; 12,46 ; 12,89 ; 13,29 ; 13,49 ; 13,59 ; 13,97 ; 14,65.

MOYENNE GENERALE DE L'EPREUVE : 6,52/20.

L'hôte et les comédiens

La flamme qui brilla dans l'âtre, léchant une plaque de fonte aux armes de Sigognac peu habituée à de pareilles caresses, réunit en un cercle toute la bande comique, qu'elle illuminait de ses lueurs vives. Un feu clair et flambant est toujours agréable après une nuit sinon blanche, du moins grise, et le malaise, qui se lisait sur toutes les figures en grimaces et en meurtrissures plus ou moins visibles, s'évanouit complètement, grâce à cette influence bienfaisante. Isabelle tendait vers la cheminée les paumes de ses petites mains, teintes de reflets roses, et, vermillonnée de ce léger fard, sa pâleur ne se voyait pas. Donna Sérafina, plus grande et plus robuste, se tenait debout derrière elle, comme une sœur aînée qui, moins fatiguée, laisse s'asseoir sa jeune sœur. [...] Blazius, le pédant, passant sa

langue sur ses lèvres, soulevait les bouteilles les unes après les autres pour voir s'il y restait quelque perle de liqueur.

Le jeune Baron avait pris à part Pierre pour savoir s'il n'y aurait pas moyen d'avoir dans le village quelques douzaines d'œufs pour faire déjeuner les comédiens, ou quelques poulets à qui on tordrait le col, et le vieux domestique s'était éclipsé pour s'acquitter de la commission au plus vite, la troupe ayant manifesté l'intention de partir de bonne heure pour faire une forte étape et ne pas arriver trop tard à la couchée.

« Vous allez faire un mauvais déjeuner, j'en ai bien peur, dit Sigognac à ses hôtes, et il faudra vous contenter d'une chère pythagoricienne ; mais encore vaut-il mieux mal déjeuner que de ne pas déjeuner du tout, et il n'y a pas, à six lieues à la ronde, le moindre cabaret ni le moindre bouchon. L'état de ce château vous dit que je ne suis pas riche, mais, comme ma pauvreté ne vient que des dépenses qu'ont faites mes ancêtres à la guerre pour la défense de nos rois, je n'ai point à en rougir.

- Non, certes, monsieur, répondit l'Hérode de sa voix de basse, et tel qui se targue de ses biens serait embarrassé d'en dire la source. [...]

- Ce qui m'étonne, ajouta Blazius, c'est qu'un gentilhomme accompli, comme paraît l'être monsieur, laisse ainsi se consumer sa jeunesse au fond d'une solitude où la Fortune ne peut venir le chercher, quelque envie qu'elle en ait ; si elle passait devant ce château, dont l'architecture pouvait avoir fort bonne mine il y a deux cents ans, elle continuerait son chemin, le croyant inhabité. Il faudrait que monsieur le Baron allât à Paris, [...] la terre bénite éclairée par les rayons du soleil de la cour. Là, il ne manquerait pas d'être distingué selon son mérite et de se pousser, soit en s'attachant à quelque grand, soit en faisant quelque action d'éclat dont l'occasion se trouverait infailliblement. »

Théophile GAUTIER, *Le Capitaine Fracasse*, Paris, G. Charpentier et C^{ie} Editeurs, 1889.

PROPOSITION DE TRADUCTION

L'ospite e gli attori

La fiamma che brillò nel focolare, lambendo una piastra di ghisa con lo stemma di Sigognac poco abituata a simili carezze, riunì in un cerchio tutta la brigata degli attori, che illuminava con i suoi bagliori vividi. Un fuoco chiaro e fiammeggiante è sempre gradevole dopo una notte se non bianca, almeno grigia, e il malessere, che si leggeva su tutti i volti in smorfie e segni più o meno visibili, svanì completamente, grazie a questa influenza benefica. Isabelle tendeva verso il camino le palme delle sue piccole mani, tinte di riflessi rosa, e, invermigliato da questo leggero belletto, il suo pallore non si vedeva. Donna Serafina, più alta e più robusta, se ne stava in piedi dietro di lei, come una sorella maggiore che, meno stanca, lasci sedere la sorella giovane. [...] Blazius, il pedante, passandosi la lingua sulle labbra, sollevava le bottiglie una dopo l'altra per vedere se vi restasse qualche goccia di liquore.

Il giovane Barone aveva preso da parte Pierre per sapere se non ci sarebbe stato modo di avere in paese qualche dozzina di uova per far pranzare gli attori, o qualche pollo a cui si sarebbe tirato il collo, e il vecchio domestico era filato via per sbrigare la commissione al più presto, poiché la compagnia aveva manifestato l'intenzione di partire di buonora, per fare una lunga tappa e non arrivare troppo tardi all'alloggio per la notte.

« Farete un cattivo pranzo, temo, disse Sigognac ai suoi ospiti, e dovrete accontentarvi di un pasto pitagorico ; ma è sempre meglio pranzare male che non pranzare affatto, e non c'è, nel raggio di sei leghe, il più piccolo caffè né la più piccola taverna. Lo stato di questo castello vi dice che non sono ricco, ma, dato che la mia povertà non viene che dalle spese che hanno fatto i miei avi in guerra per la difesa dei nostri re, non devo arrossirne.

- No, certo, signore, rispose l'Erode con la sua voce da basso, e taluni che si vantano dei loro beni proverebbero imbarazzo a dirne la fonte. [...]

- Ciò che mi stupisce, aggiunse Blazius, è che un gentiluomo compito, come sembra essere il signore, lasci così consumarsi la sua gioventù in fondo a una solitudine dove la Fortuna non può venire a cercarlo, per quanta voglia ne abbia ; se essa passasse davanti a questo castello, la cui architettura poteva avere un assai bell'aspetto duecento anni fa, tirerebbe diritto, credendolo disabitato. Bisognerebbe che il signor Barone andasse a Parigi, [...] la terra benedetta rischiarata dai raggi del sole della corte. Lì, non mancherebbe di essere distinto secondo il suo merito e di elevarsi o legandosi a qualche grande, o compiendo qualche azione brillante per cui l'occasione si troverebbe immancabilmente ».

La page de Théophile Gautier proposée cette année aux candidats n'aurait pas dû présenter de véritable écueil d'interprétation. La situation évoquée se référerait certes à un univers doublement particulier (une troupe de *comici dell'arte* qui rend visite à un châtelain), mais, en dehors peut-être de quelques détails, le tableau offert dans le passage à traduire n'était pas destiné à surprendre un lecteur de notre temps fourni d'une bonne culture générale.

Certes, le style soutenu de la prose de Gautier, l'ampleur de sa syntaxe et le caractère recherché, voire précieux de son vocabulaire demandaient aux traducteurs des qualités d'attention et de sensibilité aux nuances du français littéraire, tout comme une large disponibilité de moyens lexicaux et syntaxiques pour rendre avec précision en italien un équivalent à la fois du contenu sémantique et de la qualité formelle du texte français. La tâche n'était pas simple, mais elle n'était pas ardue, à condition que l'on ait suffisamment de familiarité avec les deux langues et une idée claire des objectifs d'une traduction, et notamment du type de traduction attendu dans le cadre du concours de l'Agrégation.

Or, si la compréhension générale de la situation présentée dans le texte n'a pas fait défaut dans la plupart des cas (hormis quelques exceptions proprement navrantes, où le nombre invraisemblable de fautes en tout genre aboutissait à la rédaction d'un texte dépourvu d'une quelconque signification), trop souvent les choix de traduction ont trahi une connaissance superficielle des deux langues. En effet, assez peu nombreuses ont été les copies où étaient présentes toutes, ou presque, les qualités attendues: dans le plus grand nombre d'entre elles, le jury a dû relever des défauts graves, voire rédhibitoires, parfois bien trop nombreux pour des candidats censés avoir derrière eux plusieurs années d'études préparatoires et devant eux une carrière d'enseignant.

En effet, beaucoup semblent avoir cru pouvoir se contenter d'un entraînement léger, se fiant à une supposée transparence réciproque de l'italien et du français ; cela les a conduits par exemple à traduire *âtre* par *atrio*, *fonte* par *fonte*, *éclipsé* par *eclissato*, *fard* par *fardo* ou *cabaret* par *cabaretto*. Si parfois le lexique et les images de la prose de Gautier pouvaient provoquer une hésitation légitime, il était plus surprenant de constater que l'embarras des candidats venait de mots ou d'expressions d'un usage relativement fréquent: *pédant* a pu être traduit tour à tour par *arrogante*, *presuntuoso*, *orgoglioso*, *saccente*, *superbo*, *presomptuoso*; l'innocente formule *au fond d'une solitude* a inopinément engendré *nei bassifondi di una solitudine*, *nell'abisso di una solitudine*, *sprofondato in una solitudine*, *nelle abissi di una solitudine*, *in preda ad una solitudine*, *nel baratro*. De même, si certaines fautes d'orthographe étaient

vénielles, d'autres qui défiguraient des mots d'emploi courant ont pu paraître révélatrices d'une méconnaissance réelle des structures phonologiques et morphologiques élémentaires de l'italien (*labbre, qualche ne sia, bel aspetto, lechando, fiambante, benefacente, uove, rei* pour *re, signor', sui labbra, rompito, aggiungiò, grand fama, il vermillon*). Le jury ne peut que déplorer la faible maîtrise des deux langues avec laquelle trop de candidats se sont présentés à un concours qui a pourtant, à juste titre, la réputation d'être exigeant.

D'autres candidats, mieux armés dans l'ensemble, ont cependant trahi une certaine incompréhension de la logique d'une traduction dans le cadre du concours de l'Agrégation – pourtant expliquée par les rapports du jury à la suite de chaque session annuelle. Quelques-uns ont cru devoir s'engager dans une sorte de compétition littéraire avec l'auteur français, pour pousser encore plus loin l'artifice et l'expressivité de sa langue (*au fond d'une solitude* donnant *nell'abisso di una solitudine*, la *chère pythagoricienne* produisant de surprenantes *gozzoviglie spirituali*, *avoir* devenant *rimediare* et *poulet* donnant lieu à *pollastro*). D'autres, au contraire, n'ont pas hésité à adopter un registre familier, voire dialectal, qui était l'exact contraire du style assez apprêté de Théophile Gautier (*coccole, se l'era squagliata, tavola calda, pranzaccio, gentiluomo in gamba, Sora Serafina*). D'autres encore ont conçu la traduction comme une amplification ou une explication du texte français, jugeant manifestement que celui-ci serait, tel quel, inaccessible à la compréhension des lecteurs (*l'état de ce château* traduit par *lo stato nel quale mantengo questo castello, s'attachant par avvalendosi della protezione, ne se voyait pas par non era più così vistoso*).

On ne peut que rappeler que la traduction attendue par le jury doit être aussi respectueuse que possible du sens et du style du texte français, tout en proposant une langue italienne irréprochable: sont à bannir, outre les fautes de grammaire et de sens bien évidemment, toutes les formulations qui éloignent inutilement la traduction du contenu et du registre du texte-cible, ou qui risquent de choquer la conscience linguistique de l'usager italophone d'aujourd'hui.

Les remarques ponctuelles qui suivent signalent aux futurs candidats quelques-unes des difficultés qui ont été le plus fréquemment rencontrées dans le texte à traduire cette année, en indiquant les solutions qui pouvaient être envisagées.

et, vermillonnée de ce léger fard, sa pâleur ne se voyait pas : ce passage, qui a causé bien des trébuchements, présentait des difficultés d'ordre à la fois lexical et syntaxique, qui étaient toutefois loin d'être insurmontables. Si l'adjectif *vermillonné* est rare, tout comme son équivalent italien qu'il fallait adopter (*invermigliato*), sa sémantique est transparente, et des approximations acceptables (*arrossato, reso vermiglio*) ont été tolérées ou faiblement sanctionnées. Quant à *fard*, pour lequel le littéraire *belletto* était le choix à préférer étant donné le contexte stylistique, on a toléré qu'il soit laissé en

français (l'usage italien de la langue des cosmétiques étant traditionnellement ouvert aux emprunts français), mais on a évidemment sanctionné les traductions imprécises (*cipria, fondo-tinta, trucco*) pour ne pas parler de celles qui étaient totalement fantaisistes (*polvere, fardo, leggera ombra a palpebre azzurra*). Enfin, l'anticipation de l'adjectif *vermillonnée* par rapport au nom auquel il se réfère manifestement (*pâleur*) a semé un trouble d'une ampleur surprenante, causant des fautes d'accord qu'une simple attention à la syntaxe du texte aurait permis d'éviter.

sa jeune sœur : toujours en matière de syntaxe de l'adjectif, la traduction à l'identique proposée par beaucoup de candidats (*giovane sorella*) ne convenait pas à cet endroit. En effet, alors qu'en français la position attributive de l'adjectif *jeune* lui donne une valeur comparative (« plus jeune »), en italien c'est la position prédicative qui donne le même résultat, « *sorella giovane* » indiquant la petite sœur, tandis que « *giovane sorella* » désigne simplement le jeune âge de la personne concernée.

pour savoir s'il n'y aurait pas moyen : les quelques traductions au subjonctif passé (*se non ci fosse stato mezzo*), et les nombreuses traductions au subjonctif présent (*se ci fosse il modo, se non fosse possibile, se non vi fosse mezzo*) qui auraient été correctes si en français on avait eu un imparfait (**s'il n'y avait pas moyen*), ne convenaient pas. L'usage du conditionnel en français (*aurait*) impose la perspective du futur dans le passé et comporte donc en italien le conditionnel passé (*ci sarebbe stato modo*).

quelques poulets à qui on tordrait le col : la traduction correcte (*qualche pollo a cui si sarebbe tirato* – mais on a également accepté *torto – il collo*) aurait dû être à la portée des candidats à l'Agrégation. Cependant, trop d'entre eux ont transformé cette phrase en piège par méconnaissance de la grammaire (*qualche pollo ai quali*), du lexique (*torso il collo, spaccato il collo, pollo da strozzare, che avremmo strangolato*) ou de la syntaxe (comme dans le cas précédent, l'usage du conditionnel présent en français comportait le conditionnel passé en italien; la relative à l'infinitif – *a cui torcere il collo, a cui tirare il collo* – préférée par nombre de candidats, bien que parfaitement correcte en italien, aplatissait la perspective temporelle tout en gommant l'implication du sujet).

ne pas arriver trop tard à la couchée : la traduction du littéraire *couchée*, qui indique l'endroit où l'on couche durant un voyage, constituait sans doute l'un des points les plus délicats de l'exercice proposé aux candidats. La formulation de la phrase permettait de comprendre assez aisément que le sens spatial était celui qu'il fallait retenir, la principale difficulté consistant à trouver en italien une expression sémantiquement équivalente et stylistiquement adaptée. La solution proposée (*alloggio per la notte*), sans être idéale, s'écarte aussi peu que possible

du sens et du ton du français ; d'autres solutions qui obéissaient à la même logique ont pu être acceptées; en revanche on a dû sanctionner les interprétations temporelles de *à la couchée*, et notamment celles (*al tramonto, alla nottata, all'ora di coricarsi*) qui aboutissaient à un énoncé manifestement absurde (on ne peut pas arriver tard - ni tôt d'ailleurs - à une heure donnée).

il faudra vous contenter d'une chère pythagoricienne : le désarroi dans lequel cette phrase a plongé un grand nombre de candidats n'est qu'en partie compréhensible. Tout d'abord, la première partie de la phrase ne pouvait pas être traduite, comme beaucoup l'ont fait, par *bisognerà accontentarvi*: l'italien *bisogna* ne se construit avec un infinitif que quand le sujet est impersonnel, ce qui n'était manifestement pas le cas ici, où l'on a un sujet à la deuxième personne du pluriel. Dans ce cas de figure, il fallait soit introduire une subordonnée complétive au subjonctif à la place de l'infinitif français (*bisognerà che vi accontentiate*) soit rendre *il faudra* per le verbe *dovere* (*dovrete accontentarvi*). Quant à l'expression *chère pythagoricienne*, sa légère obscurité tenait au lien presque oxymorique qu'elle établit entre un mot littéraire (*chère*) le plus souvent employé pour indiquer un repas bon et copieux et un adjectif qui fait référence à l'usage d'un régime alimentaire végétarien voulu par le philosophe grec Pythagore. Or, s'il est admissible que la référence historique et le mot relativement rare aient pu causer quelque embarras chez les candidats, le festival de créations langagières manifestement insensées auxquelles cette phrase a donné lieu (*tavole pitagoriche, cara pitagoriziana, caro piatto semplice, merenda pitagoriziana, gozzoviglie spirituali, cattedra pitagorica, torta alle uova, caro piccolo pasto, cara pythagoricienne, semplice frittata*) reste surprenant, les candidats à l'agrégation ne pouvant pas se contenter d'aligner des mots sur le papier sans le moindre souci de leur plausibilité.

à six lieues à la ronde : le caractère désuet de l'unité de mesure de la distance (la lieue, que beaucoup ont tout simplement confondu avec le lieu, en dépit de l'absurdité du résultat) et la tournure inhabituelle de l'ensemble de l'expression ont surpris les candidats, dont beaucoup se sont crus autorisés à livrer les purs produits de leur imagination linguistique (*nell'arco di sei leghe arrotondate, nel giro di sei luoghi, a sei luoghi in vicinanza, nel raggio di sei lunghezze, a sei leghe in tutte le direzioni, nei sei leghe dintorni, a sei passi dalla rotonda, a sei lie nei dintorni*), ce qui est à l'évidence inadmissible pour des futurs enseignants de langue.

le moindre cabaret ni le moindre bouchon : cette expression posait à la fois un problème d'interprétation (puisqu'il fallait reconnaître la valeur aujourd'hui désuète de *cabaret*, employé pour indiquer un lieu de restauration et non un lieu de spectacles, tout comme le sens 'lyonnais' de *bouchon*, désignant lui aussi dans le texte un local qui aurait pu assouvir l'appétit des comédiens) et,

à un moindre degré, une difficulté de traduction en italien. Si quelques solutions qu'on peut considérer comme synonymes ont été acceptées (*caffè, osteria, taverna*), on n'a pu que sanctionner les traductions introduisant anachronisme ou saut de registre (*ristorante, tavola calda*) ainsi que, naturellement, celles qui étaient entachées de barbarisme ou de faux sens, s'y ajoutant d'ailleurs parfois une altération notable de la syntaxe (*non c'è traccia di cabaret o di un buco qualunque, benché minimo ristoro o bevanda, un qualunque cabaretto né trattoria di campagna, il minimo vassoio o il minimo tappo, non c'è il minor spettacolo né il minor tappo*).

et tel qui se targue de ses biens : la construction du pronom indéfini *tel* suivi d'une subordonnée relative a été souvent compris comme s'il s'agissait d'une phrase comparative, ce qui, s'ajoutant parfois à une mésinterprétation du verbe *se targuer* ou à une méconnaissance de la morphologie verbale italienne, a donné lieu à des faux sens caractérisés, voire à des contre-sens (*così come chi si vanta, chi si vanteggia, e così chi si vergogna, come colui che, se si vantasse, chiunque si inorgogliasse*).

VERSION

NOTES OBTENUES PAR LES CANDIDATS, SUR 20 :

0,01 (8) ; 0,04 ; 0,16 (2) ; 0,34 ; 0,5 (7) ; 0,52 ; 0,67;0,7 (2) ; 0,95 ; 1 (2) ; 1,21 ; 1,5 (2) ; 1,6 ; 1,66 ; 1,9; 2 ; 2,66 ; 2,72 ; 2,83 ; 3 ; 3,1 ; 3,41 ; 3,5 (3) ; 3,64 ; 3,89 ; 3,98 ; 4,81 ; 5 (3) ; 5,25 ; 5,39 ; 5,5 ; 5,39 ; 5,54 ; 6,03 ; 6,35 ; 6,37 ; 6,38 ; 6,58 ; 6,89 ; 7,26 ; 7,55 ; 7,79 ; 7,87 ; 7,93 ; 8,19 ; 8,61 ; 8,73 ; 8,94 ; 9,02 ; 9,24 ; 9,41 ; 9,72 ; 9,87 ; 9,92 ; 10,16 ; 10,23 ; 10,5 ; 10,55 ; 10,97 ; 11,3 ; 12,29 ; 13,47.

MOYENNE DE L'EPREUVE : 4,28/20.

Solenne principio agli studi sogliono essere le laudi degli studi; ma furono soggetto sì frequente all'eloquenza de' professori e al profitto degl'ingegni, che

il ritesserle in quest'aula parrebbe consiglio ardito ed inopportuno. Né io, che per istituto devo oggi inaugurare tutti gli studi agli uomini dotti che li professano e ai giovani che gl'intraprendono, saprei dipartirmi dalle arti che chiamansi letterarie, le sole che la natura mi comandò di coltivare con lungo e generoso amore, ma dalle quali la fortuna e la giovenile imprudenza mi distoglieano di tanto, ch'io mi confesso più devoto che avventurato loro cultore. Bensí reputai sempre che le lettere siano annesse a tutto l'umano sapere come le forme alla materia; e considerando quanto siasi trascurata o conseguita la loro applicazione, mi avvidi che, se difficile è l'acquistarle, difficilissimo è il farle fruttare utilmente. Sciagura comune a tanti altri beni e prerogative di cui la natura dotò la vita dell'uomo per consolarla della brevità, dell'inquietudine e della fatale inimicizia reciproca della nostra specie; beni e prerogative che spesso si veggono posseduti, benché raro assai, da chi sappia o valersene o non abusarne. [...]

Però ch'io stimo che le origini delle cose, ove si riesca a vederle, palesino a quali ufficî ogni cosa fu a principio ordinata nella economia dell'universo, e quanto le vicende de' tempi e delle opinioni n'abbiano accresciuto l'uso e l'abuso. Onde sembrami necessario d'investigare nelle facultà e ne' bisogni dell'uomo l'origine delle lettere, e di paragonare se l'uso primitivo differisca in meglio o in peggio dagli usi posteriori, e quindi scoprire, per quanto si può, come nella applicazione delle arti letterarie s'abbia a rispondere all'intento della natura. [...]

Te dunque invoco, o Amore del vero! tu dinanzi all'intelletto che a te si consacra, spogli di molte ingannatrici apparenze le cose che furono, che sono e che saranno; tu animi di fiducia chi ti sente; nobiliti la voce di chi ti palesa; diradi con puro lume e perpetuo la barbarie, l'ignoranza e le superstizioni; te, senza di cui indarno vantano utilità le fatiche degli scrittori, indarno sperano eternità gli elogi dei principi ed i fasti delle nazioni, te invoco, o Amore del vero! Armami di generoso ardimento, e sgombra ad un tempo l'errore di cui le passioni dell'uomo o i pregiudizî del mio secolo m'avessero preoccupato l'animo. Fa che s'alzi la mia parola libera di servitù e di speranze, ma scevra altresí di licenza, d'ira, di presunzione e d'insania di parti. La tua ispirazione, diffondendosi dalla mente mia nella mente di quanti mi ascoltano, farà sí che molti mirino più addentro e con più sicurezza ciò ch'io non potrò forse se non se veder da lontano, ed incertamente additare.

Ugo Foscolo, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, 22 gennaio 1809, (orazione pronunciata per la sua lezione inaugurale all'Università di Pavia)

PROPOSITION DE TRADUCTION

C'est un solennel exorde aux études qu'est habituellement l'éloge des études ; mais ce fut si souvent un sujet pour l'éloquence des professeurs et pour le profit des esprits que le fait de le tisser à nouveau dans cette salle, semblerait un propos hardi et inopportun. Et moi-même qui, selon l'usage établi, dois ouvrir l'ensemble des études, devant les hommes savants qui les professent et devant les jeunes gens qui les entreprennent, je ne saurais me départir des arts que l'on appelle littéraires, les seuls que la nature m'ordonna de cultiver d'un long et généreux amour, mais dont la fortune et l'imprudence de la jeunesse m'ont détourné au point que j'avoue être pour eux un serviteur plus dévoué qu'heureux. Cependant, j'ai toujours pensé que les lettres sont liées à l'ensemble du savoir humain comme le sont les formes à la matière ; et en considérant combien a été négligée et observée leur pratique, j'ai compris que s'il est difficile de les acquérir, il est très difficile de les faire fructifier utilement. Malheur commun à de nombreux autres biens et prérogatives dont la nature a doté la vie de l'homme pour la consoler de sa brièveté, de ses tourments et de la fatale inimitié des uns envers les autres propre à notre espèce ; biens et prérogatives qu'on voit souvent possédés, bien que très rarement, par ceux qui sauraient ou s'en servir ou ne pas en abuser.

Car j'estime que l'origine des choses, pour peu que l'on parvienne à la voir, révèle à quelles fins toute chose fut dès le commencement ordonnée dans l'économie de l'univers, et combien les vicissitudes des temps et des opinions en ont accru l'usage et l'abus. Aussi me semble-t-il nécessaire de rechercher dans les facultés et dans les besoins de l'homme, l'origine des lettres, et de mettre en regard les usages premiers et les usages postérieurs pour savoir s'ils diffèrent en mieux ou en pire, et de là découvrir, autant que faire se peut, comment dans la pratique des arts littéraires, il est possible de répondre à l'intention de la nature. C'est donc toi que j'invoque, ô Amour de la vérité ! Toi, devant l'esprit qui à toi se consacre, tu dépouilles de nombreuses apparences trompeuses, les choses qui furent, qui sont et qui seront ; tu insuffles la confiance chez celui qui te ressent ; tu ennoblis la voix de celui qui te révèle ; tu dissipes d'une lumière pure et perpétuelle la barbarie, l'ignorance et les superstitions ; toi sans qui les efforts des écrivains se targuent en vain de quelque utilité, les louanges des princes et les fastes des nations espèrent en vain l'éternité, c'est toi que j'invoque, ô Amour de la vérité ! Arme-moi d'une généreuse hardiesse, et chasse dans le même temps l'erreur dont les passions de l'homme ou les préjugés de mon siècle auraient encombré mon esprit. Fais que ma parole s'élève libre de servitude et

d'espérances, mais exempte également de licence, de colère, de présomption et de folie partisane. Ton inspiration, en se communiquant de mon esprit à celui de ceux qui m'écoutent, fera en sorte que beaucoup regardent plus profondément et avec plus d'assurance, ce que moi je ne pourrai sans doute que voir de loin, et indiquer de façon incertaine.

Le texte d'Ugo Foscolo, qui est le texte d'un discours inaugural prononcé à l'Université de Pavie, proposé pour l'épreuve de version, est écrit dans ce que l'on pourrait appeler une langue très classique. La situation d'énonciation est une situation hautement institutionnelle et les choix lexicaux, syntaxiques et stylistiques en découlent très logiquement. On était en droit d'attendre que les candidats en aient au moins une compréhension littérale immédiate, puisque la langue se situe dans la droite ligne de la langue littéraire des siècles passés, avec laquelle les candidats ont (ou devraient avoir) acquis la familiarité que procure une fréquentation assidue des textes de la littérature italienne. On regrettera que cela n'ait pas été le cas pour une trop grande partie des candidats. Cette première difficulté, qui n'aurait pas dû être, s'est cumulée avec l'autre difficulté (celle-ci tout à fait attendue), par laquelle l'épreuve de traduction se veut discriminante, à savoir la rédaction en français, où réside le cœur de l'effort de traduction.

Rappelons la nécessité pour les candidats de respecter l'organisation générale du texte telle qu'elle leur est donnée ; celui qui traduit n'a pas la liberté de fondre deux paragraphes successifs en un seul ni celle de créer un paragraphe que l'auteur n'a pas voulu. De la même façon, si sur la question de l'emploi de la virgule, l'usage italien et l'usage français peuvent différer, cela n'est pas le cas pour les autres signes de ponctuation tels que le point ou le point-virgule. Les candidats doivent donc respecter avec le plus grand scrupule la ponctuation du texte qui leur est proposé.

Les correcteurs attendaient que les candidats proposent une traduction du texte de Foscolo tenant compte des deux contraintes de la traduction littéraire : sur le fond d'une compréhension précise et nuancée du texte, il fallait, tout en respectant les règles de langue d'arrivée (le français), rendre compte des choix d'expression de l'auteur (choix que l'on pourrait dire grammaticaux – organisation syntagmatique et syntaxique de la phrase -, choix lexicaux et choix stylistiques).

Le moins que l'on est en droit d'attendre à propos du respect des règles de la langue française est une bonne maîtrise des formes verbales et des temps, ainsi que des différences existant sur ce point entre la langue italienne et la langue française. Par ailleurs, seule une bonne connaissance du lexique français, fruit d'une fréquentation assidue des textes de littérature française, permet l'emploi de formulations qui ne soient pas hors de la langue, c'est-à-dire à la limite de ce qui est soit irrecevable soit carrément incompréhensible. Certaines traductions, sans atteindre cet extrême, témoignent d'une mauvaise maîtrise lexicale dans laquelle la synonymie est envahissante et vient perturber la précision et le caractère nécessaire des choix lexicaux de l'auteur. S'il existe des synonymes, c'est bien parce que les locuteurs d'une langue ressentent le besoin

de jouer sur certaines nuances, sur certaines différences de sens que précisément la synonymie permet d'introduire. En outre, d'une langue à l'autre, de l'italien au français, la synonymie ne présente pas un parallélisme rigoureux, et elle requiert donc un degré supplémentaire de vigilance.

Pour rendre plus concrètes ces considérations préliminaires, nous proposons ci-dessous l'analyse de quelques points de traduction qui méritent l'attention des futurs candidats au concours. Nous renonçons à détailler les erreurs commises, ainsi que les traductions dénuées de sens ou complètement hors de propos que nous avons pu lire, en particulier dans les trop nombreuses copies qu'une notation inférieure à 5/20 (et souvent proche de 0) a sanctionnées.

Le laudi degli studi : on devait éviter de traduire *laudi* par *louanges*, parce que les louanges sont habituellement adressées à quelqu'un. Il valait mieux traduire par *éloges*.

ingegni : si *l'ingegno* correspond dans un certain nombre de cas à *l'intelligence*, ici, employé au pluriel, il ne pouvait désigner que *les esprits*.

consiglio : il ne s'agit certes pas d'un conseil, ni d'une idée ou d'une décision, mais bien d'un propos, d'un dessein dans le sens d'un projet.

né io : cette formulation a été source de nombreuses traductions erronées. Elle correspond au latin *nec*, qui équivaut (toujours en latin) à *et non*. Les candidats avaient donc à traduire à la fois un ajout (en français par la coordination *et*) et une négation qui ne peut porter que sur le verbe : *et je ne saurais*. Nous devons tenir compte du renforcement qu'introduit le pronom personnel *io* ainsi que de la distance qui le sépare du verbe. Il en résulte la proposition de traduction « Et moi-même [...] je ne saurais... »

per istituto : cette expression indique *ce qui est institué*, et elle se réfère aux pratiques coutumières ayant presque force de loi.

coltivare con lungo e generoso amore: il importait ici de traduire la préposition italienne *con* par la préposition française *de* pour introduire un complément de moyen.

reputai : ce verbe au passé simple devait être rendu par un passé composé en français. Du point de vue lexical, il ne correspond ni au verbe croire ni au verbe estimer, comme beaucoup de candidats l'ont pensé.

utilmente : pour ce terme, *de façon utile* plutôt qu'*utilement* constitue une sorte de périphrase qui n'a pas lieu d'être. On n'aura recours à la périphrase où à

l'ajout de termes qui ne sont pas présents dans le texte que si cela est rendu nécessaire pour la correction ou la recevabilité de la formulation finale.

fatale : *mortelle* traduit de façon inexacte *fatale* ; ici les différences sont les mêmes en français et en italien. La *fatale inimitié* est celle qui conduit inéluctablement à la mort : telle est la nuance qu'introduit le choix de ce terme plutôt que *mortelle*.

reciproca : *reciproque* était ici impropre parce qu'il introduit une distorsion logique : ce qui est réciproque ne peut concerner que des individus, non pas un groupe d'individus, tel que celui désigné dans le texte par le mot *espèce*.

beni e prerogative : ces deux termes sont une apposition, qu'il fallait conserver telle quelle en français, avec omission de l'article.

si veggono posseduti : pour traduire cette expression, il fallait recourir à l'emploi du *on*, qui en outre est la façon habituelle de traduire ces formulations réfléchies à valeur passive.

valersene : étonnamment, de nombreuses traductions inexactes ont été utilisées pour ce verbe. *Valersi di* signifie simplement *se servir*.

ove si riesca : le relatif *où* est de toute évidence faux. *Quand* ou *si* étaient les deux façons de rendre ce terme, fréquemment présent dans les textes littéraires.

vicende dei tempi : bien des candidats semblaient ignorer un terme français très proche de l'italien, *vicissitudes*. Tous les synonymes étaient ici impropres (*événements, aléas*).

paragonare se ne pouvait en aucune manière être traduit par *comparer si* ; à la rigueur, pouvait-on user, comme certains l'ont fait, d'une périphrase : *comparer pour vérifier si*.

e quindi scoprire : il fallait bien indiquer, par la traduction, l'idée d'une consécuitivité : *alors, de là* semblent être les formulations les plus adéquates pour traduire *quindi*.

differisca : ici encore, question de nuances : *différer* (ou *être différent*) n'est pas *se différencier* : ce verbe signifie *marquer une différence*, et ce n'est pas ce que dit le texte.

quindi : ce terme ne signifie pas *donc* mais *par conséquent*. *Donc*, comme *dunque* en italien, introduit une conséquence purement logique, fruit d'un raisonnement. *Quindi*, au contraire introduit une conséquence de fait, en dehors de tout recours au raisonnement.

chi ti sente : *sentire* en italien n'indique pas seulement la perception auditive mais aussi un sentiment éprouvé.

perpetuo : cet adjectif était à différencier de *éternel*, même si effectivement leurs sens sont très proches : le préfixe *per* dans *perpetuo* indique bien une traversée, une persistance ou une permanence, une sorte de combat victorieux contre le temps ; alors que ce qui est éternel est au-dessus du temps, radicalement hors du temps.

vantano utilità le fatiche degli scrittori: ce passage a été l'un des plus mal traduits, en raison du fait que trop de candidats ignoraient la construction directe du verbe ou sa transcription en français. Et bien peu de candidats également ont saisi la construction du passage : l'inversion sujet-verbe (si l'on restitue un ordre plus aisément compréhensible : « le fatiche degli scrittori vantano utilità ») non comprise a donné lieu à la construction de phrases très souvent dénuées de signification.

indarno sperano eternità gli elogi dei principi ed i fasti delle nazioni: ici aussi les mêmes problèmes que dans le membre de phrase précédent se sont posés. On ne pouvait garder en français un COD sans article : « espèrent éternité » est une formulation hors de la langue et donc irrecevable.

armami di generoso ardimento : de la même façon que précédemment, alors que l'on peut traduire textuellement *armami di ardimento* par *arme-moi de hardiesse*, il faut, en raison de la présence d'un adjectif, utiliser un article pour la traduction : *arme-moi d'une généreuse hardiesse*.

pregiudizi : il ne peut en aucun cas s'agir de *préjudices*.

Fa che s'alzi : ici, le lien entre l'action (*Fa*) et son résultat (*che s'alzi*) ou le résultat escompté est direct. Il fallait donc traduire *Fais que s'élève*, sans recourir à la formulation *en sorte que* qui introduit une médiation non présente dans le texte.

libera : ne peut être traduit que par libre, et non pas par libérée. Il semble que la nuance va de soi.

servitù : ce n'est ni l'esclavage, ni l'asservissement mais bien la servitude, le seul mot approprié dans ce contexte.

insania di parti : cette expression a été trop souvent mal comprise ou mal traduite. Il s'agit de la folie découlant de l'adhésion aveugle à une cause partisane.

farà sì che : *fera en sorte que* introduit la prise en considération de moyens en vue d'une fin, à la différence de l'autre formule *fa che*, dont nous avons parlé précédemment.

se non se veder da lontano : il fallait d'abord saisir la formule comme une restriction ; ensuite il fallait voir que cette restriction porte exclusivement sur le verbe *vedere*.

COMPOSITION EN LANGUE FRANCAISE

Durée: 7 heures

Coefficient 4

1

Sujet:

Dans sa préface à l'ouvrage *Conteurs italiens de la Renaissance* (traduction revue par Mario Fusco, Paris, Gallimard, Pléiade, 1993), Giancarlo Mazzacurati écrit:

« Même si le thème du destin est [...] présent dans certains récits, il n'en demeure pas moins que ce sont la responsabilité et l'initiative du personnage qui priment ».

Cette réflexion propose-t-elle une juste formulation de ce qu'est la nouvelle italienne au XVI^e siècle ?

NOTES OBTENUES PAR LES CANDIDATS [sur 20] : 0,5 (5) – 1 (15) – 1,5 (7) – 2 (10) – 2,5 (2) – 3 (4) – 3,5 (2) – 4 (5) – 4,5 (4) – 5 (4) – 5,5 (1) – 6 (5) – 6,5 (1) – 7 (3) – 7,5 (1) – 9 (2) – 11 (1) – 12 (1) – 13 (1) – 14 (1) – 16 (2).

Moyenne des notes obtenues par les candidats présents : 3,9/20 (en 2013: 4,91/20)

Moyenne des notes obtenues par les candidats admissibles : 8,06/20 (en 2013 : 8,42/20)

Cette année le jury a corrigé 83 copies, dont 6 copies blanches. Parmi les 77 autres, 6 copies ont obtenu une note supérieure ou égale à 10/20, 12 copies une note entre 6/20 et 9/20, et 59 copies une note entre 0,5/20 et 5,5/20.

1) **Remarques relatives au contenu des copies**

Le sujet ne posait pas de problème majeur d'élucidation (même si une copie a construit tout son raisonnement sur un contresens en interprétant le verbe « primer » dans le sens italien de « premiato » et s'est alors interrogée sur la récompense et le « lieto fine » issus de l'initiative des personnages), et faisait appel éventuellement à la connaissance de l'introduction française de G. C. Mazzacurati aux *Conteurs italiens de la Renaissance* (Pléiade), texte que tout bon approfondissement de la question pouvait avoir conduit les candidats à lire. Nous tenterons ci-dessous une synthèse des **principaux écueils graves** que les candidats n'ont hélas pas toujours évités dans l'appréhension tant du sujet de la composition en français que de la question au programme.

Le risque majeur était de traiter la question en **considérant l'anthologie constituant le corpus comme une œuvre à part entière**, autrement dit à citer, sans les distinguer, pêle-mêle, et sans leurs spécificités, Bandello aux côtés de Straparola ou Cinzio, comme si le terme de « Fortune » recouvrait une conception identique d'un auteur à l'autre... Ce défaut a été régulièrement sanctionné dans des copies qui, de fait, ont obtenu des notes très basses. Inversement, ont été valorisées les compositions qui construisaient une véritable problématique établissant des nuances précises en fonction des contextes, des auteurs et des types de nouvelles dans l'exploitation narrative de la Fortune et de l'initiative personnelle des personnages. En effet, la Fortune chez Machiavelli n'est pas la Providence bandellienne, pas plus que les moyens que les différents auteurs offrent à leurs personnages pour l'affronter ne sont à traiter de façon indifférenciée : Gianmatteo use d'une « virtù » toute machiavellienne tandis qu'un Marcantonio Cavazza, ballotté par les flots et par la Providence aveugle chez Bandello, adopte une attitude d'acceptation toute chrétienne des « accidenti » terrestres ; Crisante et Alberto, dans la vision contre-réformiste de Cinzio, sont confrontés à une Providence où intervient la toute puissance de Dieu... Ainsi, mettre toutes les nouvelles sur le même plan était une erreur révélatrice d'une appréhension trop globale, voire trop approximative de la question, et cela a pesé souvent fortement sur la note finale. Peu de candidats posent en somme d'emblée la question de l'hétérogénéité du corpus, ce qui exclut un rapport différent au destin et à l'initiative du personnage selon le type de nouvelles et le moment du Cinquecento où celles-ci ont été écrites. Rares ont été aussi les candidats distinguant clairement initiative et responsabilité du

personnage. Nombreux sont ceux qui le considèrent comme un binôme synonymique.

En second lieu, la tendance à l'absence d'exemples ou au catalogue de titres de nouvelles non analysées dans le cadre de l'argumentation, aboutissait alors au défaut précédemment cité: on nomme alors – plus que l'on n'analyse –, pêle-mêle, l'initiative — qui n'en est pas vraiment une puisque leur fuite est grandement subie — de Crisante et Alberto (GB. Giraldi Cinzio) aux côtés de la prise d'initiative de Gianmatteo ou du bouffon Gonnella. L'effet produit par le catalogue est alors inévitablement l'impression accrue d'une méconnaissance des textes et des nuances de la notion de « destin » dès lors que la juxtaposition inappropriée d'exemples annule la pertinence de l'argumentation, y compris dans des devoirs prenant paradoxalement la précaution, justifiée, de rappeler en introduction que le recueil et le genre littéraire se caractérisent précisément par leur hétérogénéité. Pire encore, l'exemple de ces candidats qui proposaient un plan par auteur I) Straparola II) Bandello, et décidaient étrangement de laisser d'emblée de côté les comiques toscans... et donc Grazzini et ses nouvelles, qui demeurent on ne peut plus pertinentes dans le cadre du sujet. Grands absents surprenants bien souvent aussi, les exemples de personnages de *beffatori* qui convenaient merveilleusement à l'analyse de cette catégorie de personnages (souvent artistes, intellectuels ou vengeurs) qui ont justement une emprise intéressante sur la réalité, à l'opposé de leurs victimes les *beffati*. Enfin il fallait en particulier veiller à l'illusion d'analyse par le récit : raconter les nouvelles n'est pas les analyser. Très souvent, et au mieux, les exemples sont de simples illustrations des développements ; et trop rares sont les copies qui s'appuient sur des exemples pour mettre en perspective la démonstration et sortir de l'analyse purement linéaire et narrative de la nouvelle.

En troisième lieu, on a souvent pu lire une argumentation correcte mais accompagnée d'exemples non pertinents ou qui auraient pu l'être, s'ils avaient illustré une idée plus adaptée. Quel intérêt y a-t-il en effet à focaliser l'attention et l'analyse uniquement sur la prise d'initiative de personnages secondaires tels que Berna ou Mante, dans la Nouvelle de *Falananna* (Grazzini) alors que le sujet de la nouvelle de Grazzini est précisément le déterminisme moral et social du « *prototipo dello sciocco* » illustré par Mariotto Falananna qui de ce fait est ballotté tel un pantin par les « accidenti » et par la réalité extérieure? Autre étonnement chez les correcteurs : le nombre de copies qui, par une lecture anachronique, considèrent comme action / initiative (excluant donc quasiment tout drame subi) le suicide de Giulia da Gazuolo [« bel exemple de prise de responsabilité » (sic!)] chez Bandello, comme s'il s'agissait d'un suicide du XXI^{ème} siècle avec sa dimension exclusivement psychologique alors que, d'une certaine manière, et du point de vue de Bandello qui en fait presque une sainte pour cette raison, c'est la société qui « la suicide ». Pour ces candidats, le personnage de Giulia paraissait alors investi d'un libre-arbitre total et entier, alors que le destin fatal de G. da Gazuolo n'est pas si différent de celui de

Margherita Spolatina (Straparola) : pas plus l'une que l'autre ne choisissent leur destin, puisqu'elles ne font que se conformer ou « être conformées » à l'opprobre subi. A l'inverse, certaines bonnes copies ont bien cerné l'idée d'une certaine forme de responsabilité morale de l'individu artisan de son destin (y compris à ses dépens) avec des exemples comme le Guasparri (*Lo Scheggia e il Pilucca*, Grazzini) qui enfreint une règle au sein de son groupe d'appartenance, ou *Fra Cherubino* (Firenzuola) qui trahit l'honnêteté des moines qu'il devrait représenter : ces personnages ne font finalement que payer, par un sort peu réjouissant, leurs propres erreurs au sein de ce groupe; un groupe qui, comme l'ont souvent finement analysé ces bonnes compositions, est souvent un microcosme représentatif d'une société où règne un pouvoir ou une morale coercitifs entravant la prise d'initiative de l'individu.

Enfin, dernier écueil et non des moindres mais malheureusement aussi le plus fréquent : la démarche forcée qui consiste à **replacer un cours dans le cadre du sujet**, de fait sans analyse personnelle et avec le risque évident de frôler sans cesse le hors sujet. Une composition en français n'est pas (est-il nécessaire de le rappeler) un prétexte à étaler son savoir mais un exercice de synthèse personnelle reflétant si possible une excellente connaissance des textes et des enjeux de la question. Ajoutons enfin que certaines copies arrivaient à ne citer aucune nouvelle...

En définitive, les bonnes copies ont offert une distinction opportune dans la dialectique entre destin et initiative individuelle selon qu'il s'agissait de nouvelles tragiques (poids du destin) ou au contraire de *beffe* (plus large place à l'initiative individuelle). Les bonnes copies ont également relié les Nouvelles et leurs caractéristiques distinctes au contexte, non seulement social, mais intellectuel et philosophique de la Contre-Réforme, ou au contraire à un début de siècle où semblent peser un peu moins les lois d'une Providence aveugle. Une bonne copie a développé opportunément l'idée de la passion amoureuse comme forme intériorisée du destin, ce qui enrichissait encore les déclinaisons de celui-ci.

2) Proposition de corrigé :

On n'attendait pas des candidats qu'ils soient capables de situer la phrase de Mazzacurati (cette dernière est tirée d'un paragraphe où le critique rappelle l'une des caractéristiques du modèle boccacien ayant influé aussi sur la nouvelle du XVIe, à savoir la relative autonomie des personnages du *Décameron*, chez qui priment en effet responsabilité et initiative). Cependant, nombre de candidats l'ont fait, et de manière appropriée, même si cela n'était pas une exigence du jury. Il convenait cependant que soit énoncée une problématique tenant compte d'une part de ce que l'on pouvait entendre par « destin » et qui en établisse les différentes nuances et acceptions dans les nouvelles du XVIe, et d'autre part soit tentée une élucidation de l'aptitude ou non au libre-arbitre des personnages de la nouvelle du XVIe. Il ne fallait pas oublier non plus que l'on se trouve aussi face à des créatures de littérature et que par conséquent il était pertinent d'envisager le

conflit destin-autonomie tant sous un angle purement narratologique relatif au « genre » de la nouvelle que pour son implication idéologique, c'est-à-dire en relation à telle ou telle conception du rapport au réel au Cinquecento.

Les grandes lignes proposées ci-dessous ne sont bien sûr qu'une proposition de pistes de réflexion, et n'impliquent pas que la démarche proposée soit le seul angle sous lequel aborder la question posée. Il est bien évident que même les meilleures copies n'ont pas abordé de manière exhaustive tous les points analysés ici, même si, dans de telles copies, sous une forme ou sous une autre, « le compte y était », à savoir : un essai de définition de l'autonomie, du libre-arbitre ou de la responsabilité du personnage ; les limites et les adjuvants à cette autonomie ; le fonctionnement narratologique du binôme destin/autonomie du personnage, le tout situé dans un contexte précis (selon l'auteur, le contexte historique, la conception de la Fortuna ou de la Providence selon tel ou tel auteur etc..)

L'exhaustivité est une exigence moindre que la rigueur dans la démarche de réflexion du candidat associée au plus grand respect de l'exercice codifié de la dissertation. Le « corrigé » ci-dessous entend apporter un approfondissement des trois angles d'approche mentionnés ci-dessus, que les meilleures copies n'ont pas manqué d'aborder à la mesure du temps qui leur était imparti.

Introduction :

La citation tirée du texte de Mazzacurati s'insère à l'origine dans un discours autour du rapport du personnage avec la réalité où ils sont plongés par les narrateurs du XVI^e siècle et en rapport avec le modèle boccacien, où « le réalisme dans la langue des dialogues, le souci de situer l'action par des repères le plus clair possible » n'aboutit pas par conséquent, selon Mazzacurati, à la création « d'un univers où les personnages [seraient] de véritables pantins actionnés par des puissances mystérieuses » et privés de toute « consistance individuelle ». Aussi, dès lors que la question est de savoir si prime moins le « destin [...] présent dans certains récits » que « la responsabilité et l'initiative du personnage », cela implique également de déterminer quelle est la nature du rapport au monde et à la réalité qu'entretient le personnage de ces récits, les limites de son autonomie, autrement dit la marge laissée à son libre-arbitre, à sa responsabilité.

Il était important d'analyser et d'introduire, dans un premier temps, une nuance que la citation de Mazzacurati n'effectue pas et qui consiste à situer les personnages de Nouvelle dans leur rapport à la réalité, rapport jamais identique suivant les personnages, et non neutre de conséquences en termes de destin ou de responsabilité – ou de libre-arbitre et autonomie. En second lieu, si tous les personnages ne sont ni égaux ni similaires en terme de degré d'autonomie, nous verrons que la Nouvelle du XVI^e les immerge dans un monde où des obstacles – ou, au contraire, les adjuvants – leur permettent d'affronter le « destin » en pleine responsabilité ou au contraire de le subir, ce qui nous conduira à définir les

limites, ou au contraire les appuis, de leur plus ou moins grand déterminisme vital ou social. Aussi convenait-il enfin de s'interroger d'une part sur le sens du binôme destin-personnage, autrement dit sur l'arrière-plan idéologique, social et philosophique qui déterminerait une nouvelle conception du monde et de la « fortune » dont la Nouvelle du XVIIe serait le reflet, et d'autre part sur l'impact du binôme destin/responsabilité du personnage dans un cadre plus purement narratologique et morphologique.

a- Définition de la responsabilité du personnage dans son rapport au réel.

Pour tenter de définir et d'évaluer le plus justement possible le degré de responsabilité, d'initiative et de libre-arbitre laissés au personnage de la Nouvelle, en ce siècle humaniste qui ne cesse d'interroger la relation de l'homme au monde, au cœur d'une réalité extérieure le plus souvent hostile — thématique dont la plupart des Nouvelles sont d'ailleurs imprégnées — il convenait d'envisager la nature de ce rapport au monde et notamment la plus ou moins grande dépendance du personnage à la réalité qui l'entoure. En effet, il semblerait que le degré de soumission au destin soit inversement proportionnel à la capacité du personnage à faire primer la réalité intérieure (par l'intelligence, le calcul), sur l'impact de la réalité extérieure. Sous cet angle, se dessineraient alors deux catégories de personnages ou deux façons d'aborder la réalité. D'une part les personnages ayant un rapport quasi exclusivement extérieur à la réalité, dont les contingences finissent par le définir entièrement, parallèlement à la négation quasi-totale de toute vie intérieure et de tout libre-arbitre, de tout pouvoir de décision individuel, pour limité qu'il soit. Le cas typique est celui de Falananna (Grazzini, *Le Cene*, 1543) dont la personnalité et la destinée sont entièrement construits par les circonstances extérieures (jusqu'au surnom que lui donnent les autres se substituant à un semblant d'intériorité qui, de naissance, le limite à « questo mostro » (...) « di sì grossa pasta e tanto tondo di pelo »). Même en situation de prise d'initiative, alors qu'il devrait jouer le mort sur sa civière, il suffit qu'il entende quelqu'un le traiter de « ribaldo giuntatore » (de l'extérieur, donc) pour qu'il sorte immédiatement de son rôle de mort, mettant ainsi en péril son intention première : sa décision de passer dans l'autre monde dont il s'est convaincu, d'après les discours du prêtre à la messe (encore une circonstance extérieure), qu'il est meilleur que le monde ici-bas. Dans ce cas-là, la construction de soi et de sa propre destinée d'après des circonstances extérieures va même jusqu'à nier les sensations du personnage puisque Mante, son épouse, et Berna, l'amant, parviennent à le convaincre que même mort il éprouvera les sensations d'un homme vivant et que pour autant il n'aura pas à douter de sa propre mort : « ma abbi avvertenza che tu sentirai (...) tutte quante le cose, come se tu fossi vivo ». Dans la suite de la nouvelle Falananna apparaît comme étant de plus en plus le jouet de circonstances extérieures. Sa fin tragique est d'ailleurs à l'image de son destin de « misero » pantin brûlé dans les eaux de l'Arno, ce qui le fait passer de « mostro » à humain privé de toute vie intérieure et enfin

« ceppo di pero verde, abbronzato e arsiccio », autrement dit coquille vide et consumée.

A l'inverse, pour avoir un minimum de responsabilité et d'initiative, le personnage doit forcément avoir la capacité de « diriger » en quelque sorte sa vie en ménageant un minimum de perméabilité entre l'intérieur et l'extérieur : sa réalité évitant ainsi de n'être construite que par des circonstances exclusivement extérieures. Le cas de Falananna est extrême, mais un autre cas similaire illustre une situation néanmoins intermédiaire : Santi del Grande chez P. Fortini (*Giornate e notti delle novelle dei novizi*, 1550) entretient un rapport au monde qui implique un minimum d'intériorité ce qui, au moins au début, lui laisse une marge de liberté et n'entame ni son libre-arbitre, ni sa responsabilité ou son initiative. En effet, tant que le personnage maintient l'interférence intérieur-extérieur, mettant en relation la réalité externe (les chevreaux qu'il part vendre et qui bêlent, témoignant de ce qu'il sont : des chevreaux et non des chapons) et la réalité intérieure (le net souvenir que son frère lui a demandé d'aller vendre des chevreaux au marché), il conserve sa responsabilité et un pouvoir, même limité, sur sa propre réalité, répétant en leitmotiv : « so che fratelmo non m'arebbe ingannato » (...) « son capretti e non capponi » ; mais peu à peu, dès lors qu'il oublie cette réalité intérieure, sa réalité extérieure change et pèse entièrement sur son destin, convaincu qu'il est désormais que ses chevreaux sont des chapons et, de même que chez Falananna, ses propres sensations sont alors transformées par les autres personnages (« Santi comincio a credere d'aver male da dovero ») au point de finir par se croire, à l'instar de Falananna, un mort vivant.

Certaines catégories de personnages ont néanmoins un destin qui, par essence, les détermine (de l'intérieur en quelque sorte) à ne pas être maîtres de leur destinée ; c'est le cas de certains personnages féminins, dont le seul fait d'être femme implique souvent une situation d'infériorité dans la capacité à maîtriser la réalité extérieure parce que soumise aux passions : chez Giovanni Brevio nous lisons (*Madonna Lisabetta*, histoire d'un inceste entre une mère et son fils) : « mi sono io innamorata per elezione ? Mai no, i cieli m'hanno forzata a cosi fattamente amarlo ; e se le stelle cosi vogliono, che ne posso io ? (...) come dunque posso io, femmina essendo, dalle forze loro difendermi ? » Les passions – pourtant aspect de l'intériorité des personnages — sont d'ailleurs généralement l'une des limites à l'initiative du personnage, quand elles n'en sont pas au contraire source de paroxysme incontrôlé.

b-Pouvoir et limites de l'autonomie ou de la responsabilité du personnage: la *beffa*, la Fortune, le calcul, les passions, le déterminisme et l'ordre social...

Non dominées par la raison, les passions entravent en premier lieu le libre-arbitre des personnages des Nouvelles. Chez Bandello, nombre de personnages sont dépeints comme étant le jouet de leurs passions (la comtesse di Challant veut tout maîtriser en paraissant décider arbitrairement de faire tuer les amants

qui résistent à ses volontés, par ses ex-amants ; mais c'est au final la passion représentée par le désir de vengeance irraisonnée (chacun de ses caprices se traduit par un *leitmotiv* dans la nouvelle : « che che ne fosse la cagione ») qui causera sa perte. Chez Firenzuola, le frère Don Giovanni est poussé à sa perte par la cupidité et par la luxure qui le tenaillent et conduisent au châtement-*beffa* ourdi par sa maîtresse Tonia et le mari complice, ses parties génitales, restées prisonnières d'une malle symbolisant – cruauté et ironie suprêmes – une destinée fondée sur la luxure et le péché. Il ne pourra donc se libérer d'un tel destin que s'il prend l'initiative de les sectionner.

Comme le souligne Mazzacurati, **la notion de « pouvoir »** et de son exercice est déterminante dans la capacité du personnage à diriger son destin, mais **s'y dessine une hiérarchie**. Il y a, d'un côté, les personnages qui ont ce pouvoir entre leurs mains, et de l'autre, ceux qui ne l'ont pas ; cette hiérarchie n'offrant que de rares exceptions. Même dans le cadre de la *beffa*, il n'y a pas renversement de l'ordre des choses, mais au contraire renforcement du destin inexorable du *beffato* : l'on relève même une évolution entre la Nouvelle du *Grasso Legnaiolo* ('400), qui finissait par replacer sur le même plan social Brunelleschi, Donatello et le Grasso, alors que dans *Lo Scheggia e il Pilucca* (Grazzini), nouvelle pourtant clairement inspirée du *Grasso*, le pouvoir et l'astuce magistrale et supérieure des *beffatori* scellent à tout jamais le destin du *beffato* Guasparri. La *beffa*, instrument artificiel de pouvoir visant à avoir une emprise sur un monde encore pétri de forces obscures, figure parmi les outils employés par les personnages pour exercer ce même pouvoir sur les autres personnages et en déterminer (ou renforcer) le destin. Il existe, dans le cadre de la *beffa*, une hiérarchisation claire entre forts et faibles, entre ceux qui ont la maîtrise du réel (la réalité de Santi del Grande, transformée par la puissance de la *beffa* collective, le conduit inexorablement à sa perte et à la folie) et ceux qui n'ont aucune prise sur lui. La *beffa*, comme outil de pouvoir sur le destin et le réel, paraît bel et bien renforcer d'une part la situation de pouvoir des uns sur le réel (et par là, sur les autres et sur leur destin) et d'autre part, de faiblesse des autres sur ce même destin. Seul exemple peut-être d'inversion de la maîtrise, la nouvelle de *Belfagor* où, par l'exercice de la « virtù » et de la ruse, Gianmatteo prend le pouvoir sur son destin, d'abord maîtrisé par Belfagor ; ou encore chez Ortensio Lando (*Messer Leandro de' Traversari*) où le serviteur florentin du chanoine ourdit une *beffa* de vengeance (le chanoine ayant rétribué par des braies sales le serviteur pour qu'il se taise à propos des mensonges racontés aux fidèles). L'emprise du personnage sur le réel est d'ailleurs rarement solitaire, et bien plus souvent collective : ainsi chez G. Morlini (*Il Monaco adultero*), le mari se venge avec la complicité de tous les autres moines ; la *beffa* faite à Santi del Grande est collective, à l'image de la faiblesse de l'individu isolé face à une réalité mystérieuse. Le prêtre Scarpacifico agit quant à lui pratiquement seul, par la tromperie et la fourberie et avec l'aide de sa servante, pour mettre en scène une réalité qui lui permet de dominer les fripons. C'est alors par le biais d'une

mise en scène extrêmement réaliste de la fausse mort de sa servante, grâce à une poche de sang dans laquelle il plante un couteau pour faire mine de la tuer, que Scarpafico exerce un pouvoir sur la réalité et change ainsi celle que perçoivent les *beffati*.

La maîtrise du destin par le personnage connaît des limites qui s'inscrivent **dans une société où le renversement de l'ordre social et/ou moral est exclu et où le destin est souvent synonyme de déterminisme social** : l'absence de capacité de diriger son destin est, à différents degrés, inscrite dès le départ comme une « tare » du personnage qui sera alors le pantin de l'adversité. Ainsi, la conception très élitiste de la société selon Grazzini ne peut sauver Falananna dont les parents tentent de changer le destin lorsqu'ils essaient d'en faire un avocat et, de fait, d'anoblir leur lignée de commerçants ; l'ordre social, en quelque sorte erroné au départ, qui accorde dans la nouvelle de *Lazzero e Gabriello* la richesse au plus stupide, est inversé providentiellement par la mort du premier afin de rétablir ce qui devrait être selon Grazzini : le plus riche prenant la place du plus pauvre et du plus sot, pour créer une destinée dans l'ordre des choses civiles et intellectuelles vues par Grazzini, pour ses fils « ai quali trovato un casato nuovo, gli fece chiamare de' Fortunati : della cui stirpe nacquero poi molti uomini eccellenti e nell'armi e nelle lettere ». Chez Bandello, le destin a le visage de la Fortune et de la Providence aveugle. Et même un personnage comme Giulia da Gazuolo, favorisée d'abord par le destin, subit sa condition de paysanne puisque la Fortune ne lui offre pas l'occasion de changer d'état, en dépit de l'intention de la marquise de Gonzaga qui, l'ayant vue « disse volerla pigliar in casa ed allevarla con l'altre donzelle » mais y renonce sans que le narrateur ne donne d'explication, à l'image d'un destin social funeste et aveugle. Margherita Spolatina (Straparola), bien qu'autonome, a enfreint l'ordre établi en situation d'adultère avec un « frate » ; elle est châtiée par ses propres frères qui lui construisent alors une réalité la conduisant à sa perte : il leur suffit de déplacer la source lumineuse qui la conduisait à la nage vers son amant et elle se noie.

En somme, le principal obstacle à la maîtrise du personnage sur son destin demeure la **Fortune, aveugle, dans un monde aux contingences imprévisibles** : elle figure en bonne place, en plus du déterminisme civil et social (représenté par les deux familles ennemies Capuleti et Montechi) dans la *Giulietta* de Da Porto (« la fortuna, d'ogni mondano diletto nimica »). Dans la nouvelle du *Buffone Gonnella*, certes le bouffon meurt par une sorte de malchance, mais au fond c'est bien le rétablissement de l'ordre social qui figure aussi ; le bouffon est certes « destiné » à être bouffon donc d'une certaine manière il a le droit et le devoir d'utiliser ce qui le détermine et le définit – la *beffa* pour faire rire le marquis Niccolò di Ferrara et le guérir de la fièvre quarte – mais dès lors qu'il emploie l'outil qui le définit sur un « puissant », il enfreint un ordre social que Bandello semble décrire comme étant justement rétabli. Il faut citer enfin la nouvelle de *Marco Antonio Cavazza*, qui est la parabole par excellence de la

Fortune telle que la conçoit Bandello et qu'il place pratiquement en exergue de cette nouvelle ; fortune bénéfique ou maléfique mais quoi qu'il en soit apte à « voltar la vela e cangiar stile » comme elle ballote le bateau de Cavazza sur la mer. Bandello accorde par ailleurs une qualité à ce personnage qui, de ce fait, ne se laisse jamais abattre et saisit les occasions offertes par les mésaventures, ainsi que le recommande le narrateur au début de la nouvelle, malgré le « cieco giudicio de la Fortuna », « l'uomo, per fortunoso caso che l'assaglia e spesso opprima, non deverebbe disperarsi già mai » ; thématique que l'on retrouve aussi dans la nouvelle de S. Erizzo (*Guglielmo fiandrese* in *Sei giornate*, 1567) qui tend à démontrer de manière édifiante que la situation du personnage, pour florissante qu'elle soit (« fui ne' miei di mercatante, e dalla fortuna ricevuto nel mondo in assai copiosa quantità de' suoi beni »), est néanmoins soumise à la versatilité de la fortune puisque « in un punto il suo favore mi trasse e ogni cosa mi tolse ». Cependant, en des années où pèse davantage l'influence de la Contre-Réforme, le narrateur réintroduit parfois l'instance suprême de Dieu, jusqu'à s'y substituer tel un observateur omniscient, par delà la simple manifestation de la Fortune terrestre : chez Cinzio, dans *Crisante e Alberto*, « piacque al Signore Iddio » est une formule récurrente. Chez Granucci, (*Una graziosa e bella giovane*, *Novelle*, 1574), le marchand Guglielmo, grâce à la Fortune guidée néanmoins par « Iddio, pietoso ragguardatore degli altrui mali, lo ritornava là donde la fortuna gittato lo avea », retourne, à nouveau riche, dans sa patrie. Le poids du destin, en dépit de l'intelligence ou des décisions des personnages paraît de manière générale s'accroître dans les nouvelles de la fin du siècle, à l'image (comme chez Giraldi Cinzio) d'un monde à nouveau régi par les forces opposées du Bien et du Mal, et sur lequel règne un Dieu tout puissant (narrativement révélé par des formules du type « volle Iddio che »).

Dans ce contexte, l'on constate une réelle inégalité des personnages dans **leur appréhension et le déchiffrement du réel** : la réalité extérieure mal interprétée, donc mal maîtrisée, fait alors évoluer dans un monde d'illusion, un monde trompeur qui entrave chez certains l'accès à toute responsabilité. Avec l'archétype de l'idiot, qui personnifie la catégorie d'êtres humains incapables de décrypter le réel tel qu'il est jusqu'à croire à ce qu'il n'est pas (Falananna chez Grazzini, Santi del Grande chez Fortini), non seulement certains personnages ne sont plus responsables de leur destinée mais peuvent frôler la folie (ainsi Guasparri tombe malade à la fin de la Nouvelle *Scheggia e il Pilucca* (Grazzini, *Le Cene*, 1543) ; il est contraint de quitter sa maison qu'il croit définitivement hantée, et Falananna par une sorte de « auto-beffa » parce qu'il interprète le monde et ses signaux au pied de la lettre, s'en retrouve piégé, incapable qu'il est d'en déchiffrer les apparences parfois trompeuses. À l'opposé, parmi les personnages les plus aptes non seulement à déchiffrer le réel, mais de ce fait aptes également à exercer un pouvoir sur celui-ci et donc à être d'autant plus maîtres de leur destinée, figurent les intellectuels, les courtisans et les artistes : à l'instar de Brunelleschi et de Donatello, véritables artistes de la *beffa* faite au

Grasso Legnaiolo, les figures de Leonardo, Apelle ou encore Filippo Lippi exercent, par leur art, un pouvoir sur le réel qui leur permet d'échapper aux vicissitudes de la Fortune, dans la nouvelle de Bandello – directement inspirée des *Vite* de Vasari (1550) – où Filippi Lippi se fait libérer de la geôle des Maures qui l'ont fait prisonnier simplement parce qu'il parvient à fasciner son nouveau maître Abdul Maumen grâce aux portraits qu'il fait de lui en captivité.

c-De la conception de la « Fortune » au Cinquecento à l'art de la narration :

Les inégalités humaines, ainsi décelées par les narrateurs dans l'approche du rapport à l'adversité qui sont au cœur du sujet des nouvelles, sont aussi **le reflet d'un nouveau rapport au monde**. Tout d'abord, la question du rapport du personnage à son destin est aussi le reflet d'une **conception nouvelle de la « Fortune »**, perçue à la lumière d'une Providence moins conçue au Cinquecento comme sub-terrestre et divine (donc verticale) mais davantage interprétée comme « destin » terrestre (telle que la qualifie Bandello dans *Marco Antonio Cavazza* « la Fortuna dei casi nostri che scherzando fra di noi » c'est-à-dire non pas force supérieure mais force devenue horizontale et dont les contingences terrestres, aléatoires, et même le déterminisme (social le plus souvent) sont la manifestation. Or, si certains personnages ont davantage prise sur le réel, c'est aussi parce qu'il s'agit de ceux qui ont une meilleure connaissance de la nature humaine : Scheggia et Pilucca, qui connaissent bien la forme d'obscurantisme de Guasparri, sa superstition, sa crainte des esprits, sont en quelque sorte les *alter ego* d'un narrateur-auteur (Grazzini). Un narrateur-auteur qui, comme par hasard, appartient à la sphère de ces courtisans et académiciens connaissant mieux que quiconque l'homme et son rapport au monde, comme s'il y avait d'une part ceux qui, pétris d'un néo-platonisme hérité des enseignements de Marcile Ficin, savent décrypter (voire reconstruire) les illusions des apparences (Scheggia et Pilucca maîtrisent Guasparri grâce aux *cucubeoni*, symboles d'une réalité-illusion) et ceux qui au contraire s'y laissent piéger (Falananna, Santi del Grande). En effet, une nouvelle façon d'affronter les aléas de la fortune émerge parmi les intellectuels du Cinquecento érigeant le « vir prudens » en homme modèle capable d'associer *ragione* et *fortuna* (voir P. Musitelli, *La fortune dans les nouvelles de la Renaissance*, 2013). Par conséquent, la capacité d'adaptation aux circonstances sépare drastiquement ceux qui en sont capables de ceux qui ne le sont pas, et se mue en valeur intellectuelle du personnage. Ainsi, l'aptitude de Gabriello à saisir l'occasion et la chance qui lui sont offertes par les circonstances, en prenant – au-delà de toute morale — la place de son presque jumeau et défunt ami Lazzero, illustre bien ce modèle de l'homme du Cinquecento, tel que l'exaltent Machiavelli ou Pontano (P.Musitelli rapproche à ce sujet le personnage de Lazzero du *fortunato* de Pontano dans son traité *De Fortuna*). Les mêmes valeurs sont d'ailleurs prêtées au personnage de Gianmatteo, pourtant « villano », qui parvient par la

ruse et une « virtù » toute machiavélienne, à se jouer de l'archidiabole Belfagor par le biais d'une habile et tout aussi machiavellienne *contro-beffa*.

Enfin, la notion du personnage et de son destin pose certes la question du rapport à la réalité, mais le personnage n'en reste pas moins un personnage, autrement dit un « pantin » du narrateur dans un univers rendu fictif par l'art du récit, objet d'un pouvoir limité ou au contraire amplifié ; aussi peut-on s'interroger : ce conflit de pouvoir entre le personnage et son destin n'est-il pas nécessaire à l'efficacité du genre « novellistico » ? Car le fait qu'il s'agisse d'un récit bref implique la mise en crise du personnage par rapport à son destin sur un temps narratif très court. Or, le « caso » semble même être, pour nombre des *novellieri*, l'instance instigatrice et décisive du récit ne serait-ce que parce que la *brigata* de la *cornice* est elle-même souvent contrainte de fuir les « accidents » de la réalité. Chez Straparola, dans le *Proemio* à *Le Piacevoli notti* (1550-53), c'est Ottaviano Sforza qui s'enfuit et se réfugie à Murano avec sa fille Lucrezia : « per lo ravoglimento de' malvagi tempi, per gli acerbi odi, per le sanguinolenti battaglie e per lo continuo mutamento de' stati ». Pour Bandello, dans la dédicace-introduction aux *Novelle* (à Ippolita Sforza Bentivoglia) ses « vere istorie » (et non « favole », publiées en 1554), ces « accidenti che in diversi luoghi sentiva narrare » souligne-t-il, ne suivent aucun ordre temporel et obéissent donc, de fait, du seul point de vue narratif, à un ordre qui ne fait que refléter le rythme tout aussi aléatoire de l'existence : « una mistura d'accidenti diversi, diversamente in diversi luoghi e tempi a diverse persone avvenuti e senza ordine veruno recitati ». C'est non seulement poussés par le sort funeste que les devisants des *Ecatommiti* (G. G. Cinzio, 1565), à la façon des devisants de la *cornice* décaméronienne face à la peste de 1328, fuient le sac de Rome de 1527 à bord d'un bateau mettant le cap vers Marseille, mais l'idée de « varietas » stylistique est aussi le fondement même du récit selon Cinzio (*Discorso intorno al comporre dei romanzi*, 1554), *varietas* qui, outre *l'utile e il diletto*, ne peut se mettre en place sans une attention particulière à la *varietas* des événements humains, qui ne sauraient ni attrister ni réjouir s'ils étaient toujours identiques et linéaires. Or, G. G. Cinzio souligne justement que cette même *varietas* est à l'origine non seulement du « narrare » entre les êtres humains (« ritrovandosi sempre gli uomini quegli stessi, né avvenendo varietà nella vita, sarebbono le cose loro in un medesimo essere, ed essi di una medesima voglia » alors que, bien au contraire, « ci mutiamo, e con esso noi la qualità delle cose nostre similmente »), mais elle est aussi la condition nécessaire de son efficacité : « non per altro la maestra natura » nous a fait « atti al parlare, e allo scrivere », si ce n'est pour que « noi fra questa incostanza degli umani avvenimenti » nous puissions éclairer (« spiegando in carte ») ceux qui viendront après nous dans cette vie, de sorte que, devenus plus avisés et aptes à mieux connaître les mystères du réel, ils apprennent à se comporter « nell'una e nell'altra fortuna », et comment « uscire de' labirinti » alors que dans cette vie « ci andiamo, come ciechi, aggirando per la torta » (G. G. Cinzio, *Ecatommiti*, Proemio). À l'image

de l'homme, ballotté sur la mer de la *varietas* et de l'« incostanza degli umani avvenimenti », la *brigata* des devisants des *Ecatommiti* met le cap sur Marseille, et le lecteur, ou devisant qui écoute, est alors d'autant plus tenu en haleine que certains personnages des *Cene* sont soumis aux contingences extérieures et privés de tout libre-arbitre, parfois jusqu'à une cruauté garante de l'efficacité narrative.

Conclusion :

En dernière analyse il apparaît donc que, si le personnage de la nouvelle du Cinquecento est immergé dans une réalité qui lui échappe à moins qu'il n'ait les outils pour s'y retrouver (s'il est artiste, courtisan, humaniste, intellectuel ou plus simplement plus intelligent et plus fourbe), c'est que les récits reflètent une évolution de la perception de la réalité où l'idiot, le *pazzo*, restent prisonniers d'une vision supraterrrestre de la causalité des accidents, au cœur d'un réel subi, tandis que d'autres, s'appuyant sur un empirisme assumé dans l'acceptation de la fortuité des événements terrestres, deviennent au contraire capables de s'y retrouver et parfois même de s'en servir. Néanmoins, en dépit d'une réalité moins déterminée par une Fortune supraterrrestre mais plus profondément ancrée dans les « accidenti umani », il n'en demeure pas moins que le seul espace où le destin n'offre que peu de prise (voire aucune) aux personnages est la sphère sociale et civile, qui paraît toujours marquée par un déterminisme ne permettant pas le renversement de l'ordre établi.

3) Remarques relatives à la forme :

Langue française et expression écrite : compte tenu de la question (Ancienne) et de son arrière-plan culturel complexe (Renaissance, codes de société différents d'aujourd'hui), une expression française et un lexique appropriés sont plus que jamais indispensables pour ne pas trahir la lettre. Globalement, un très grand nombre de copies ayant obtenu des notes très basses péchaient non seulement par manque de maîtrise de la question et de connaissances, mais souvent aussi par une langue française inadaptée, voire indigne d'un concours tel que l'Agrégation d'italien qui, rappelons-le, est un concours littéraire exigeant. Ces faiblesses rédactionnelles se manifestaient, dans les grandes lignes, sous les formes suivantes :

-Approximations, confusions relatives à la question ou au contexte : avec Deporta et les amants de Vérone / Henanommithi / Giordano Bruno, Copernique, Newton et Képlero / Guychardin / romée et juliette / Oracien / XIX siècle / Falanna / appelé Rodigero / Belfagore / Romeus e Giulietta / Guigliardini / de nouvelles avancées scientifiques (...) entre 1450 et 1500 par Copernic et Newton en particulier / le pouvoir religieux est en effet fortement menacé par les avancées de Copernic et Newton / Giancarlo Mazzacurati était un grand metteur en scène, récemment disparu/

-Lourdes maladresses et impropriétés de langage : attention notamment à l'occurrence d'un emploi du ON systématique et inapproprié comme dans « on vulgarise la langue » ... « on n'est pas entièrement d'accord avec cette affirmation car on est de l'avis que... ».

Rappelons que le registre de langue doit être adapté non seulement à la dissertation en français, mais aussi au sujet que l'on traite ; ce qui exclut un vocabulaire, à propos de la *beffa*, du type: « c'est l'embrouille de la lettre / se venger des arnaques / se fait arnaquer par trois malins / une rencontre avec des arnaqueurs ».

-Non-sens et syntaxe : soulignons ici qu'un style simple, sans être simpliste, avec des phrases structurées et claires est exigé. On a encore relevé bon nombre de fautes sur les pronoms relatifs (« qui » à la place de « que » et inversement (ex. la gestion qui* [au lieu de QU'] en font les protagonistes » ou « ce qui* [au lieu de QUE] propose Machiavelli ». Comme chaque année, de nombreuses copies comportaient des italianismes ou approximations de langue française confinant au non-sens (ex. « lorsque les dieux s'emmêlent » ; « le tragique sénéquien est alors infléchi en sens contre-réformé ».. « lorsque la contrainte tragique à la passivité s'alège »). La plus grande vigilance s'impose quant à la clarté du discours et à la correction de la syntaxe française si le candidat ne souhaite pas rendre son discours obscur et contre-productif.

-Accords graves, grammaire et orthographe : le jury s'est ému que dans de nombreuses copies, mauvaises ou plus simplement médiocres, un candidat à l'agrégation puisse négliger de manière aussi fréquente les accords du nom et de l'adjectif qualificatif en genre et en nombre, ou confonde les verbes du premier et du 3^e groupe [« répandre* » au lieu de « répandre »], le participe passé et l'infinitif [« le danger est éviter* » ; « qui oblige à aimé* »], le verbe conjugué et le participe [« ayant ourdit* » ; « il n'accomplie* »] ; ou bien encore néglige la règle du COD placé avant le verbe au passé composé [« la voie qu'il avait tracé* »].

-Italianismes et barbarismes: les correcteurs en relèvent tous les ans, aussi attirons-nous plus que jamais l'attention sur le fait que l'agrégation d'italien est aussi un concours qui exige une excellente maîtrise du français où « verisimilitude* », « les récueils* », « le personnage vertueux* » ou encore « non insérites* », « collocation géographique* », « la comicité* » et autres « racoltes de nouvelles* » (pour n'en citer que quelques-uns parmi les plus récurrents) sont des barbarismes sans aucune signification en français.

**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) : 10,5 (2) ; 9,5 ; 9,25 ; 8,75 ; 8,25 ; 8 ; 7,25 ; 7 ; 6,25 (2) ; 5,87 ; 5,5 ; 5,25 ; 4,75 ; 3,75

Moyenne générale de l'épreuve (sur 20) : 7.28/20

Rappelons à titre indicatif les moyennes des sessions précédentes :

2013 : 7.95 ; 2012 : 7.45 ; 2011 : 6 ; 2010 : 7.25 ; 2009 : 7.98 ; 2008 : 4.83 ;
2007 : 6.2

Considérations générales :

Les passages proposés aux candidats, tant pour l'italien que pour le latin, sont choisis par le jury dans la liste des textes inscrits au programme des épreuves orales ; cette liste est publiée dans le Bulletin Officiel.

Pour la session 2014, les deux questions sont, pour la période du Moyen Âge, saint François et le franciscanisme et, pour la période de la Renaissance, les Nouvelles du XVI^{ème} siècle – cette dernière question étant demeurée inchangée par rapport à la session précédente du concours.

Rappelons brièvement, mais utilement, l'organisation pratique de cette épreuve. 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 ; en toute logique, cette année, une première enveloppe contenait un sujet portant sur saint François et le franciscanisme, une seconde, un sujet portant sur les Nouvelles du XVI^{ème} siècle. Chaque enveloppe contient également un sujet différent de latin. Ce tirage au sort engage tous les autres candidats de la matinée. En effet, les candidats 1 et 2 auront à traiter le sujet qui a été tiré, les candidats 3 et 4, le sujet restant. Si la série ne comporte que trois

candidats, c'est alors le même sujet qui est proposé à tous ; cela permet d'éviter qu'un seul candidat passe sur un seul texte. S'il en était autrement, il serait impossible de comparer les prestations.

La préparation de l'épreuve dure 1h30. Dans la salle où ils sont invités à préparer, les candidats ont à leur disposition trois outils : un dictionnaire unilingue italien, un dictionnaire unilingue français et un dictionnaire latin-français (Gaffiot), à l'exclusion de tout autre document.

Nous indiquons ci-dessous la liste des extraits qui ont été proposés aux candidats ; le classement respecte un ordre progressif, qui reproduit celui de l'œuvre, et non celui du tirage au sort :

Question 1 - Saint François et le franciscanisme dans l'art et la littérature des XIIIème et XIVème siècles : extrait des *Fioretti*, chapitre II, depuis « Di che, fatta la mattina, chiamò santo Francesco... » jusqu'à « ...in ogni cosa santo Francesco fedelmente e provvidamente l'aiutava. » ; extrait des *Fioretti*, chapitre XXV, depuis « [...] Addivenne una volta, in uno luogo presso ... » jusqu'à « ... rimaneva la carne perfettamente sanata. » ; Jacopone da Todi, lauda 29, « Iesu Cristo se lamenta de la Ecclesia romana », vers 1 à 22 ; Jacopone da Todi, lauda 83, « O papa Bonifazio, molt'ài iocato al mondo », vers 1 à 22.

Question 2 - Novelle del Cinquecento: Matteo Bandello, *Novelle*, I, 8, depuis « Questa Giulia era molto bella ... » jusqu'à « ... accrescendo con gli sguardi la stipa al fuoco. » [Giulia da Gazuolo, pp. 212-214] ; Pietro Fortini, *Le giornate delle novelle de' novizi*, II, depuis « In quel mentre che erano per canale... » jusqu'à « ... lasciò Antonio solo con madonna Giachena. » [Antonio Angelini] (p.330-331) ; Antonfrancesco Grazzini, il Lasca, *Le Cene*, II, 5, depuis « Era allora di settembre e buissimo.... » jusqu'à « ... si lasciò ire ansando in su una panca, che non poteva più. » [Lo Scheggia e il Pilucca] (p.400-402) ; Giovambattista Giraldi Cinzio, *Gli Ecatommiti*, IX, 1, depuis « Alberto, essendosi con questo allevato e cresciuto... » jusqu'à « ... colle vivande a' malandrini se n'andò. » [Crisante a Alberto] p.441-44.

Remarques liminaires :

Les notes reportées ci-dessus témoignent d'un léger fléchissement par rapport aux sessions précédentes, non tant du point de vue de la moyenne générale, qui est somme toute voisine de celles des années passées, mais du point

de vue de l'éventail très serré de ces notes, comprises entre 10,5 et 3,75/20. Cela fait apparaître qu'aucune prestation n'a été, cette année, pleinement convaincante. L'ensemble reste médiocre et – l'on doit bien l'avouer – quelque peu décevant. Cela nous enjoint, dès lors, de procéder à un certain nombre de rappels et de mises au point à l'adresse des futurs candidats, dans l'espoir que ceux-ci sauront en tirer les meilleurs enseignements et le plus sûr profit.

Cette épreuve d'explication d'un texte ancien peut paraître, il est vrai, quelque peu déroutante par son caractère pluriel et par la variété des connaissances exigées. C'est pourtant bien ce qui en fonde toute la légitimité et l'intérêt dans la formation d'un futur agrégé d'italien. Pas moins de six rubriques sont proposées aux candidats, dont voici la liste : la lecture d'un texte en langue ancienne, son explication littéraire, la traduction d'un passage, la réponse à un questionnaire philologique portant sur dix éléments du texte, la traduction d'un texte latin, enfin l'explication d'un point de grammaire contenu dans ce texte latin et choisi avec pertinence par le candidat lui-même, notamment pour ses prolongements dans la langue italienne. Il s'agit donc bien d'une épreuve lourde et sélective, que seule une solide préparation en cours d'année peut permettre d'aborder sereinement et avec quelque chance de succès.

Les candidats disposent d'une grande liberté pour organiser le déroulement de leur épreuve : ils peuvent commencer ou terminer par le latin, répondre au questionnaire philologique au début ou à la fin de leur prestation, et il en est de même pour le passage à traduire. Néanmoins, si dans la présentation des différentes rubriques, aucun ordre n'est privilégié ou imposé, il paraît souhaitable de préserver une certaine cohérence dans l'exposé. C'est ainsi qu'il est très maladroit de dissocier la définition de l'axe 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 faut veiller à respecter un équilibre entre les différents volets, dans leurs développements et dans la répartition des 45 minutes. Une explication littéraire occupant les deux tiers du temps de passage ne saurait racheter les faiblesses ou lacunes révélées dans les autres rubriques. Enfin, le rythme d'élocution doit être maîtrisé et naturel. Il est inutile de vouloir gagner du temps en infligeant au jury une véritable logorrhée. Dans l'intérêt du candidat, les membres du jury doivent pouvoir prendre des notes aisément.

Par ailleurs, les rapports s'attachent à souligner tous les ans que l'épreuve, malgré sa grande variété, comporte une réelle unité. Il appartient justement aux candidats de mettre en lumière cette cohérence unitaire, en sachant établir des liens et passerelles entre les différentes rubriques, lorsque cela est justifié. On aurait tort de croire que le sujet procède d'une construction artificielle, que le questionnaire philologique est purement technique et fait office de pièce rapportée. Bien au contraire, et à titre d'exemple, l'analyse littéraire peut être enrichie par la versification ou l'étude attentive d'un lexème ou d'une question

de syntaxe, présents dans le questionnaire philologique ; étymologie-sémantique et traduction peuvent et doivent être mises en regard, pour justifier un choix de traduction ; ou encore un latinisme étudié en phonétique peut trouver des échos dans l'analyse littéraire. C'est toute l'habileté du candidat que de découvrir cela et de le démontrer avec conviction au jury. Hélas, aucun candidat, cette année, n'a pris soin de le faire ; aucun n'a su rendre à l'épreuve son homogénéité et sa logique d'ensemble.

Nous voulons enfin insister, une nouvelle fois, sur l'impérieuse nécessité de se préparer à cette épreuve avec soin et constance, tout au long de l'année et dans les différents volets abordés. Le temps de préparation est court, il n'est que d'une heure trente, ce qui exige de mobiliser rapidement ses connaissances. Aucune part ne peut être laissée à l'improvisation, tant du point de vue de la philologie que des textes à traduire et à étudier. En résumé, ne négliger aucune rubrique, bien maîtriser les connaissances légitimement attendues, faire preuve de sensibilité littéraire, de rigueur et de clarté, ce sont là les conseils que l'on peut donner aux futurs candidats, qui y trouveront ainsi les conditions requises pour réussir leur prestation.

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

1 – L'explication littéraire

Les rapports des années précédentes se sont attachés à présenter dans le détail, les exigences propres à cette partie de l'épreuve. C'est pourquoi nous invitons les futurs candidats à relire soigneusement et avec beaucoup de vigilance ces pages. Nous n'entendons ici rappeler que sommairement quelques conseils de méthode, inlassablement répétés d'année en année, pour cet exercice, ô combien classique, dont on pourrait attendre qu'il soit maîtrisé par des candidats agrégatifs. Dans les lignes qui suivent et dans une vue cavalière, nous exposerons donc, à propos de l'explication de texte littéraire, ce qu'elle est et ce qu'elle n'est pas.

Elle n'est pas un récit du texte, organisé selon une lecture linéaire et sans relief, qui n'élucide rien en croyant tout dire.

Elle n'est pas une occasion de présenter doctement les connaissances que l'on a acquises sur l'auteur et son œuvre, en réduisant le texte à un simple prétexte ou en s'obstinant à voir dans le passage ce qu'il n'y a pas.

Elle n'est pas un recensement trop zélé et sans finalité de figures de style, par lequel le candidat choisissant de privilégier une approche technique, finit par oublier le sens véritable du texte.

Au contraire, elle est une lecture ordonnée autour d'un axe thématique préalablement identifié, soucieuse de bien mettre en lumière le mouvement du texte, attentive aux détails.

Elle est une analyse scrupuleuse des aspects porteurs du passage proposé, qui en constituent tout l'intérêt et en définissent l'unité narrative.

Elle est une étude approfondie qui cherche à épuiser la matière du texte, qui s'appuie sur une terminologie précise et appropriée, qui porte un regard à la fois sur le fond et la forme, et parvient à en démontrer la complémentarité.

Comme cela a été souvent rappelé, l'explication littéraire demeure avant tout une rencontre entre une sensibilité – celle du candidat – et un extrait choisi d'une œuvre. C'est dans le respect des préceptes ci-dessus énoncés que cette sensibilité pourra donner la pleine mesure de son expression.

Saint François et le franciscanisme dans l'art et la littérature des XIIIème et XIVème siècles :

Deux textes issus des *Fioretti* et deux extraits des *Laude* de Jacopone da Todi, retenus par le tirage au sort, ont fait l'objet d'une explication. Les passages ont été indiqués ci-dessus.

Notes obtenues : *Fioretti*, II (10,75/15 ; 01,5/15) ; *Fioretti*, XXV (7/15 ; 8,5/15) ; *Lauda* 83 (3,5/15 ; 7,5/15) ; *Lauda* 29 (6,75/15 ; 10,5/15)

De façon générale, il convient de reconnaître que l'ensemble des candidats a montré une connaissance tout à fait digne de ces quatre textes. La lecture attentive et le travail avaient été à l'évidence fait en amont ; cependant, la connaissance, voire la familiarité que les candidats avaient des textes ont desservi une partie d'entre eux car ils n'ont aucunement pris la peine de contextualiser ni de mettre en perspective les extraits dans l'ensemble macrotextuel. La narrativité, et le calque fréquent du style des *Fioretti* sur celui de la nouvelle de type boccacien ont été totalement négligés et absents des commentaires ; si cette dimension avait été prise en compte, une candidate n'aurait pas fait un contresens d'interprétation sur l'adverbe de manière « ordinatamente » dans l'extrait du *fioretto* 25 qui est simplement un calque des formules qui qualifient l'organisation ordonnée, point après point, des arguments

du discours dans les nouvelles du XIV^{ème} siècle, moment où sont également rédigés les *Fioretti*, et en aucun cas une référence à l'organisation hiérarchique de l'Ordre. L'absence de mise en relation (inter)textuelle a été peut-être encore plus flagrante dans les explications sur les poésies jacoconiennes : comment travailler sur la *lauda* 29 sans citer en introduction et/ou en conclusion ses parentés thématiques et formelles très fortes avec la *lauda* 35 mais aussi avec d'autres compositions (6 ; 8 ; 17...) qui se fondent sur la dénonciation de la décadence et de la corruption de l'Église et/ou des ordres religieux. De même, la *lauda* 83, qui a certes été brièvement recontextualisée historiquement, n'a absolument pas fait l'objet d'une re-situation dans la micro-série des trois *laude* (chronologiquement : 83, 55, 67) adressées à Boniface VIII, qui pourtant laisse apparaître une intratextualité enrichissante fondée sur un réseau d'échos thématiques et de choix énonciatifs qui se répondent, se complètent et évoluent.

A l'inverse, un certain nombre de candidats ont systématiquement, et presque obstinément, voulu montrer comment le texte des *Fioretti* ou de Jacopone qu'ils avaient à analyser, trouvait des résonances avec des concepts franciscains ou jacoconiens, ou encore avec le *Cantique des créatures* (qui a d'ailleurs été à cette occasion bien malmené). Cette recherche systématique de liens est presque toujours apparue factice, peu pertinente, inutile, voire hors sujet. Elle éloignait du texte et faisait perdre un temps précieux à cette partie de l'épreuve qui, on le sait, est une véritable course contre la montre.

Bien plus, il n'est pas impossible que ces « vagabondages » aient empêché certaines fois de nourrir l'essentiel de l'explication en omettant de rappeler un réseau hypotextuel évident et attendu. Ainsi le jury fut-il surpris de ne jamais entendre mentionner l'évangile de Matthieu (respectivement Matthieu 19, 21 ; 10, 9-10 et 16, 24) dans le commentaire du passage du *fioretto* II qui narre les trois ouvertures du missel au moment de la conversion de Bernard, quand l'on connaît la force déterminante et symbolique de la lecture de ces passages dans la conversion de François lui-même, et par là, sa valeur spéculaire et mémorielle. Ici l'ouverture vers d'autres textes était particulièrement opportune car elle montrait comment la conversion et la dénudation de François ont été reproduits immédiatement et dans une fidélité absolue qui confine au calque parfait lors du changement de vie des premiers compagnons du Poverello. Dans la même logique, il était surprenant à propos du *fioretto* XXV que les candidats ne fassent aucune allusion aux passages de l'évangile où le Christ rencontre et guérit un lépreux, préalable nécessaire pour présenter et expliquer la figure d'un saint François thaumaturge qui est ici à l'imitation parfaite du Christ. A côté de cette dimension fortement présente, une explication plus approfondie aurait pu évoquer opportunément le renversement qui s'opère dans la relation avec le lépreux qui met en scène François-serviteur — il propose son service au lépreux par une interpellation dynamique : « Figliuolo, io ti voglio *servire* io, da poi che tu non ti contenti degli altri » — figurant ainsi l'abaissement du gouvernant-

ministre, c'est-à-dire, étymologiquement, du serviteur de l'Ordre, de ses frères et de tous ceux qu'il aide, et rappelant l'importance fondamentale, dans la pensée et la tradition franciscaines, de la dialectique du responsable et du serviteur.

Quelques remarques plus proprement méthodologiques pour terminer cette évocation synthétique des prestations entendues. Abordons tout d'abord des maladresses dans l'expression qui, bien que très probablement générées par la précipitation de la préparation, dénaturent le propos, affaiblissent la pensée et s'affichent comme de véritables erreurs et méconnaissances du texte et du contexte : pour l'extrait du *fioretto* II, il est inapproprié de parler de « *soumission* de François à la hiérarchie ecclésiastique », « l'obéissance volontaire » est une expression beaucoup plus juste, comme était inappropriée l'évocation du combat des Spirituels au moment où la candidate commentait le rapport de François à la hiérarchie et la conversion de Bernard ; il s'agit au mieux d'une perturbation anachronique. Citons quelques autres maladresses dommageables relatives à ce même *fioretto* : « en l'espace d'une ligne, Bernard a exécuté ce qui lui a été conseillé dans tout le paragraphe », « François *refuse* toute hiérarchie au sein de l'Ordre » ; ou relatives à d'autres passages : « François se trouve dans une *entière soumission* au lépreux », « les frères qui s'en remettent toujours à lui pour une décision importante », « le lépreux *donne l'ordre* que François le lave », sans parler de la qualification de « Cristo benedetto e la sua santissima madre Vergine Maria » de « presque deux *divinités* » [*Fioretti*, XXV]. Quant à Jacopone et à ses *laude*, elles ont encore souffert des interprétations usées et fausses que la nouvelle critique jacoponienne combat depuis trente ans bientôt et mais qui semblent avoir une capacité de résistance exemplaire : Jacopone n'est pas à proprement parler un « frère franciscain » et encore moins un « représentant des Spirituels » c'est un raccourci malheureux et fautif ; « le seul fil rouge du *laudario* [n']est [pas] la forme métrique de la *lauda* » : il y a des récurrences thématiques qui fondent une unité bien plus grande que l'unité formelle qui a été soutenue par une candidate, d'autant que la *lauda* jacoponienne emprunte sa forme et son schéma métrique à la ballade de type *zagialesco*. Rappelons que *l'incipit* de chaque *lauda* que les éditions critiques par commodité reprennent pour nommer la composition ne peut aucunement être qualifié de « titre de la *lauda* » et que dans un autre ordre, il est pour le moins sommaire de parler de « théorie de base du Christianisme ».

Autre remarque à caractère méthodologique : la prose narrative des *Fioretti* a été régulièrement l'occasion de dérives paraphrastiques dont les candidats ne semblaient pas se rendre compte (ce fut d'ailleurs aussi le cas pour les nouvelles du *Cinquecento*). Quelques exemples qui méritent d'être médités par les futurs candidats afin de susciter une prise de conscience de ce risque avant de l'évacuer définitivement pour la prochaine session : « saint François répond à Bernard que ce qu'il lui annonce est si important qu'il faut s'en remettre à Dieu » (c'est ici le commentaire de la deuxième phrase de l'extrait donné : « santo

Francesco...disse così : “ Messer Bernardo, questo che voi dite è opera sì grande e malagevole ...richiedere il consiglio del nostro Signore e pregarlo...” ») ; « il lui donne le conseil de suivre ce qui lui a été dit » (pour commenter « Allora disse santo Francesco a messer Bernardo : “Ecco il consiglio che Cristo ci dà : va’ dunque e fa’ compiutamente quello che hai udito” ») [*Fioretti*, II] ; « François voit que ces paroles ont échoué, s’en va et il va prier » (qui commente la phrase « Allora santo Francesco, conoscendo per rivelazione che questo lebbroso era posseduto da maligno spirito, andò e posesi in orazione e pregò divotamente... ») ; « il rétorque que la paix ne peut être avec lui » (qui est le commentaire de la phrase « Risponde il lebbroso rimbrottando : “E che pace posso io avere da Dio, che m’ha tolto pace e ogni bene...” »). Même si la poésie jaconienne a offert moins d’occasions de paraphrase, elle n’en fut pas totalement dépourvue pour autant : « Jacopone explique qu’est-ce qu’il entend pour jeu parce que le jeu est “malvascio” » (pour commenter le début de la *lauda* 83). L’explication des deux *laude* 29 et 83 n’a pas donné suffisamment lieu à des analyses de nature poétique et stylistique : la majeure partie des candidats semblent oublier qu’il s’agit de poésie (remarque que nous aurons l’occasion de reprendre au sujet de l’explication philologique) et que de ce fait certaines figures de style et de composition ont une valeur toute particulière ; et si nous ajoutons que ces poésies avaient vocation à être chantées, certaines figures (telle que l’itération, l’anaphore...) prennent une importance encore plus grande, et qu’il convenait d’exploiter littérairement. Le jury a souvent assisté à une élucidation et une structuration qui, même complètes, ne constituent en rien le cœur de l’explication littéraire d’un texte poétique. Cette remarque vaut particulièrement pour le répertoire-catalogue des vices de Boniface VIII dans l’extrait proposé de la *lauda* 83. Dans un registre très proche, aucune attention n’a été portée aux rapprochements de rimes et au jeu des rimes intérieures qui, encore plus dans la *lauda* 29, enrichissent considérablement la compréhension et la polysémie de la poésie.

Une dernière remarque concernant les choix méthodologiques qui ont été constatés et qu’il conviendrait d’améliorer : le jury a régulièrement constaté une disproportion entre ce que les candidats disent pour introduire le texte à commenter et ce qu’ils développent par la suite dans l’explication. En effet, les introductions ont été souvent bien faites, en dehors du manque de contextualisation intertextuelle évoqué plus haut, et nous dirions trop bien faites, car beaucoup de choses étaient dites et créaient ainsi des attentes qui ont souvent été déçues lorsque le moment du commentaire proprement dit arrivait.

Terminons sur un point positif, en apparence plus accessoire mais qui a son importance tant dans le domaine de la communication avec le jury que dans la première phase de la restitution-explication du texte : les lectures ont été très majoritairement de bonne qualité.

Novelle del Cinquecento :

Quatre nouvelles du corpus au programme publié au B.O, extrait du volume *Novelle italiane, Il Cinquecento*, a cura di Marcelle Ciccuto, Milano, Garzanti, 1989, retenues par le tirage au sort, ont fait l'objet d'une explication. Les passages ont été indiqués ci-dessus.

Notes obtenues : Bandello (6/15; 7,5/15); Grazzini (5/15; 9/15); Cinzio (6/15; 7,5/15); Fortini (6,75/15; 5,5/15)

Rappelons que les textes choisis sont des extraits et que, comme tels, ils doivent être soumis à une étape indispensable à une bonne explication de texte: la présentation explicite non seulement de l'auteur et de quelques-unes de ses caractéristiques – notamment si elles se reflètent bien dans le passage, et parce qu'une anthologie est un recueil d'auteurs ayant leurs spécificités souvent bien distinctes – mais aussi de la situation, de la fonction et de l'enjeu du passage dans l'économie de la nouvelle tout entière, éléments que l'explication du texte se chargera de mettre en valeur, en ayant soin de s'appuyer tant sur la forme que sur le contenu.

Un manquement à ce protocole pouvait entraîner si ce n'est une paraphrase, parfois des contresens ou approximations qui dénaturent une partie du texte. Dans le cas de *Giulia da Gazuolo* par exemple, aucun des candidats n'a souligné (détail d'importance) que le « io » de l'extrait choisi (le narrateur, donc) était Matteo Bandello lui-même. Il convenait en effet de rappeler au moins brièvement l'originalité de l'écriture bandellienne et de sa « cornice » constituée de lettres de dédicaces enchâssant le récit dans un pré-récit comme c'était le cas ici. Matteo Bandello ayant entendu, de la bouche d'un ami commun (Gian Matteo Olivo) l'histoire de Giulia en présence de Pirro Gonzaga, ce dernier a prié Bandello d'en faire une nouvelle écrite, qu'il livre alors à la première personne, agrémentant ce début de nouvelle d'un témoignage personnel et oculaire selon lequel il affirme avoir un jour croisé Giulia da Gazuolo alors qu'il était en compagnie de la mère (Antonia Bauzia) du dédicataire (et instigateur) de la nouvelle. La remarque n'est pas anodine car elle renforce la véracité du contraste entre portrait moral et portrait social de la pauvre Giulia, et le véritable enjeu du passage: le déterminisme social, cette *fortuna* inexorable dont les deux visages sont celui, positif, de la marquise de Gonzague et celui, négatif, du valet qui scellera le destin tragique de Giulia, à l'image d'un passage qui tisse déjà le drame final et pour lequel le seul constat du narrateur Bandello en donne toute la

portée: « perché poi si rimanesse, io non vi saprei già dire », autrement dit: Giulia a croisé la fortune favorable, mais aveugle, en la personne de Antonia Bauzia alors que j'étais en sa compagnie, rien n'est arrivé, son destin était déjà scellé, la fortune est aveugle, j'en suis moi-même le témoin.

Dans d'autres nouvelles comme celle de Grazzini (*Lo Scheggia e il Pilucca*), c'est le manque d'attention à la forme qui a pu faire baisser la note ou au contraire valoriser l'explication lorsque la dimension grotesque et cruellement comique était au contraire habilement mise en valeur. Dans cette nouvelle, il n'était pas pertinent de souligner l'empathie suscitée envers le *beffato* Guasparri (qui, soulignons-le, n'est pas un « idiot » comme on l'a entendu dire, mais un personnage qui a enfreint la règle d'un groupe et par là mérite d'être châtié) mais plutôt la jubilation du narrateur caché qui prend plaisir, se plaçant du côté et du point de vue des habiles *beffatori*, fins connaisseurs comme lui de la topographie florentine et de la psychologie du *beffato*, à cette mise en scène savamment orchestrée tant du point de vue de la narration que du récit. Il fallait souligner, comme l'a assez bien fait une candidate, la théâtralité hyperbolique de la scène (accompagnée d'une pléiade de « spregiati » tels que *verdaccia*, *occhiacci*, *animalacci*, *capeglia* etc..) témoignant du malin plaisir qu'a le narrateur à orchestrer narrativement cette *beffa* tout comme les *beffatori* Scheggia e Pilucca s'amuse de la « folie » de Guasparri.

Autre travers dont l'explication du texte de Cinzio (*Crisante e Alberto*) a été, l'illustration typique: fonder une grande part de l'explication du texte sur des contresens se reflétant dans la traduction du texte, qui plus est en forçant celui-ci à dire ce qu'il ne dit pas, insistant sur des rapprochements textuels incongrus (la confusion entre « famiglia » pris au sens propre alors que dans le texte il s'agissait des hommes au service du Légat, rapproché du « questi » initial interprété comme une « communauté » (alors qu'il s'agit d'un renvoi aux deux hommes qui sauvent Alberto du marasme, à savoir le maître et le chevalier) fondait alors une étrange interprétation du texte comme une variation sur l'idée de famille... Et faisait passer à côté du véritable sens du texte: l'idée chez Cinzio du rôle de l'éducation et de l'opposition manichéenne entre le Bien et le Mal sur terre, le Mal entraînant le Mal, le Bien entraînant le Bien (du côté du Bien, l'éducation civile et noble pour Alberto et ses conséquences fastes; du côté du Mal, la « mala ventura » et la mauvaise pente, personnifiée par les malandrins pour Crisante), le tout régi par la toute puissance et bienveillance de Dieu (réurrence de Iddio dans la nouvelle toute entière).

Chez Fortini enfin, c'était la plus ou moins bonne connaissance de l'arrière-plan culturel et de civilisation qui déterminait la qualité de l'explication. Nous sommes à Venise, et l'enjeu du texte et le portrait, sous forme de blason féminin d'une *cortigiana onesta*; portrait savamment orchestré en zoom progressif - comme sorti directement du tableau de la supposée *cortigiana*: *Veronica Franco*

(1575) ou encore la *Danae* (1570), toutes deux de Tintoret. L'on entre progressivement dans le tableau de cette *cortigiana* dont Fortini décrit d'abord le décor (son appartement, luxueusement décoré) puis les aspects physiques tissés de *topos* pétrarquisants. Passer à côté du champ lexical riche en couleurs, matières et métaphores revenait à passer à côté du texte et de sa construction picturale, dans une Venise faite d'étrangers (le Siennois, la Flamande, l'Esclavon) avec insistance avant tout sur un arrière-plan culturel (la contexte vénitien des *cortigiane oneste*) et une atmosphère de sensualité feutrée habilement suggérée, dans un décor raffiné, à l'image d'un Fortini longtemps accusé d'être un auteur licencieux et pour cette raison tardivement édité au XVIII^{ème} siècle. Tels étaient les aspects essentiels que les candidats devaient souligner, en prenant soin de ne pas rendre l'explication confuse en y intégrant, par exemple, des éléments relatifs à l'ensemble de la nouvelle, mais non pertinents pour ce passage précis, ou en paraphrasant de façon allusive (parler de respectabilité pour Giachena est insuffisant si l'on ne précise pas qu'elle fait partie de cette catégorie particulière de *cortigiane*, celles que fréquentaient les « signori » (autrement dit les nobles et riches bourgeois, la haute société, et non les « hommes » comme on a pu l'entendre); ou encore parler de portrait « emphatique » ou de simples « comparaisons » si l'on ne remarque pas l'emploi, d'ascendance pétrarquisante, des *topos* dans le texte. C'est le minimum demandé à un futur agrégé de langue et culture italienne.

2 – La traduction

La traduction des textes de la question sur « saint François et le franciscanisme dans l'art et la littérature des XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles » :

Notes obtenues : *lauda* 29 (0,5/5 ; 3/5) ; *lauda* 83 (1,5/5 ; 1/5) ; *Fioretti*, II (2,25/5 ; 1,75/5) ; *Fioretti*, XXV (0,75/5 ; 4,25/5)

Deux remarques rapides et un conseil.

Dans l'ensemble les traductions n'ont pas été de bonne qualité, à deux exceptions. La traduction des textes en prose a posé de nombreux problèmes dans la restitution car la construction et l'ordre syntaxique ont quelquefois, quand les traductions n'ont pas été préalablement préparées, généré des constructions fautives voire incompréhensibles. La traduction des *laude* a quant à elle ses problèmes spécifiques, à savoir la juxtaposition d'hémistiches ne créant pas de sens véritable, le maintien des inversions sujet-verbe que le français juge

peu idiomatique. Le jury était parfaitement conscient des difficultés de la langue de Jacopone ; c'est pourquoi il a particulièrement apprécié les efforts de quelques candidats, peu nombreux, pour retranscrire de la façon la 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 seulement quelques exemples significatifs.

Le jury ne saurait trop redire ici ce qui a été invariablement conseillé dans tous les rapports, à savoir l'importance de la préparation assidue de ces textes et en particulier des points de traduction délicats.

Lauda 29 : « pusi en lei mea cura d'uno amore apiccato » (vers 6) traduit par « je mis en elle ma passion enflammée d'amour » / « la fede mea santissima per lor sì semenai » (vers 9) traduit par « je semai pour ma foi très sainte » / les vers 11 à 14 constituaient la vraie difficulté du passage et le jury a pu s'en apercevoir puisqu'un candidat, qui a compris le premier vers a fini par servir une succession de vers incompréhensibles confinant au non-sens « Puisque le monde aveugle voyait qu'on lui montrait tant de signes / une parole si savante à des hommes ignorants / ceux-ci furent pris par l'étonnement commencèrent à croire et à baptiser / et à faire de ce signe qui sera tant admiré » quand une candidate a fait le contresens initial sur le vers 10 et a traduit « En voyant le monde aveugle montrer tant de signes »

Lauda 83 : signalons que pour la traduction d'un extrait de cette *lauda*, une candidate a omis la traduction d'un vers (9) / « s'en aller jouissant » pour « se ne partano gaudenti » (vers 4) / « qui ne t'offre pas le don qu'il donne à ceux qui le servent » pour « che non te dia presente che dona al suo servire » (vers 6) / « je croyais » pour « pensai » (vers 7) / « ce jeu méchant » pour « esto malvascio ioco » (vers 8) / « serveur » pour « serventi » (vers 3) / « vice perpétué » pour « vizio enveterato » (vers 11) / pour ce qui concerne la traduction du début de cette *lauda*, le jury a eu l'occasion d'être surpris par un niveau de langage inadapté qui lui a fait entendre « Ô pape Boniface, t'as beaucoup joué au monde » prolongé plus loin par « je croyais que t'étais complètement satisfait » (qui traduisait « Bene lo mme pensai che fussi satollato ») qui cumule une faute de conjugaison, une inappropriation de registre linguistique et un faux-sens voire un contresens.

Fioretti, II : « jusqu'aux vêpres » ou « jusqu'à troisième » pour traduire « infino a Terza » / « ayant fit le signe de la croix » pour « fatto il segno della croce » / « qui lui demanda de la voie de la perfection » pour « che domandò

della via della perfezione » / « la Sainte Évangile » pour « il santo Vangelo » / « ni vêtements » pour « né calzamenti » / « se déleste de sa croix » pour « tolga la croce sua »

Fioretti, XXV : « car il mortifiait quiconque le servait par des mots et des coups de façon fort indigne » pour « svillaneggiava di parole e di battiture sì sconciamente chiunque lo serviva » / « Jésus Christ le bienheureux » et même « le Christ béni » pour « Cristo Benedetto » / « Il advient que les frères s'efforçaient de supporter avec patience les injures et les vilénies à leur encontre » pour « E avvegna che le ingiurie e villanie proprie i frati si studiassono di portare pazientemente per accrescere il merito della pazienza » / « selon la règle » pour « ordinatamente » est un contresens que l'autre candidate n'a pas eu l'occasion de faire puisqu'elle a omis de le traduire / « ce lépreux pervers » pour « questo lebbroso perverso » (qui, puisque nous ne pouvons plus oublier le sens commun de « pervers » aujourd'hui, ne peut plus se dire) / « putrifié » pour « fracido »

La traduction des textes des nouvelles:

Notes obtenues: Bandello (2,25/5; 2/5); Grazzini (1,5/5; 0/5); Cinzio (1,5/5; 0,25/5); Fortini (1,5/5; 1,25/5)

Elle fut, et cela n'est pas une surprise, le reflet de la bonne compréhension ou au contraire de la mauvaise interprétation des textes à expliquer. En effet, lorsqu'un contresens faussait la traduction, bien souvent l'explication (voir remarques ci-dessus) s'en ressentait par voie de conséquence inévitable. Nous ne soulignerons jamais assez combien une bonne traduction est déjà révélatrice d'une bonne appréhension des enjeux du texte. Rappelons également que bien souvent, les points névralgiques du texte se situent précisément là où le jury attend le candidat dans sa capacité à appréhender un texte en langue ancienne, et de fait à traduire avec l'intelligence de l'étymologie plus proche du latin - cela n'est pas un hasard si l'épreuve de latin y est associée - et de formes savantes. Cette année, les bonnes traductions de nouvelles se sont faites rares. Nous soulignons donc l'importance de la préparation assidue de ces textes et en particulier des points de traduction délicats. Une succession de maladresses proches du non sens (Grazzini) a pu causer également des notes très basses.

Quelques exemples typiques des écueils (souvent non évités hélas) suffiront à illustrer notre propos:

Bandello [Giulia da Gazuolo]: « sì stranamente » traduit par « d'une façon si anormale » est moins satisfaisant que « extraordinaire » ou « extravagante » [d'une manière si peu commune ou ordinaire, sortant de l'ordinaire plutôt que de la norme; cf etym. Lat. « extraneu(m)] / « la gagliarda » traduite par « la bourrée » [impropre au contexte, la bourrée est une danse d'origine auvergnate et bien trop française pour le contexte... La « gaillarde » existe bel et bien, c'est une danse parue en Lombardie (région de Bandello) autour de 1480] / ballo traduit par « bal » [au lieu de danse] / « jeta ses yeux » est une expression incorrecte [en français l'on jette un regard, et non des yeux] / « les brandes » (sic): étrange barbarisme pour traduire « la stipa », ensemble de brindilles sèches [du lat. Stipa(m): « paglia »]. Opter pour « l'étope » est un peu inexact tout en restant acceptable. (il s'agit de la partie la plus grossière de la filasse; « étope de chanvre, de lin ». Cf Littré)

Grazzini [Lo Scheggia e il Pilucca]: « prudentment » pour « sospettoso » (plein de suspicion, empli de crainte...) est un faux-sens / « factice » n'est pas adapté à la traduction de « contrafatta » « meraviglia » [tosco. Lett] traduite par « merveille » - qui, en français, est beaucoup trop positif - ne convient pas [meraviglia / meraviglia vient du latin « mirabilia » pl. de mirabilis « mirabile », c'est-à-dire « admirable » ici on était donc dans le sens de: objet d'étonnement, prodige; cf en italien « meravigliarsi » = s'étonner) / « effrayé hors de tout état humain » [pour « pauroso fuori d'ogni guisa umana »] était un contresens, voire non-sens: il convenait de traduire par exemple par « épouvanté bien plus qu'il n'est possible à un être humain ». Fait remarquable, une succession d'erreurs de syntaxe, de maladresses lourdes et de temps verbaux erronés aboutissant à une traduction proche du non-sens a conduit une note de 0,1/5.

Cinzio [Crisante e Alberto]: « la piacevolezza del cavaliere e del maestro altresì » a posé un problème de construction entraînant un lourd contre-sens qui assimilait le chevalier au précepteur du jeune Alberto [par: « l'amabilité du chevalier qui fut aussi son maître »] au lieu de: « l'amabilité du chevalier et de son maître également » / « douleur farouche » pour « fiero dolore » était fortement impropre; rappelons la proximité entre « fiero » et « crudele » en italien [lat. feru(m), féroce, cruel] qui nous informe sur la douleur de Crisante (bien plus « cruelle » pour lui-même, que « farouche » qui signifie « sauvage » dans le sens de « non apprivoisé ») / « [Crisante] priait Dieu afin qu'il protège son frère d'un terrible accident » pour traduire « pregava Iddio che difendesse il fratello da fiero accidente »: c'est l'occasion ici de rappeler l'étymologie du mot « accidente », issu du participe présent de « accadere » [lat. accidere: « cadere addosso »] ainsi que de « caso » [vc. Dotta, lat. casu(m), de « cadere »] qui n'est autre que « ciò che accade », il s'agit donc ici de « gli accidenti [del caso] » autrement dit ce qui

pourrait arriver de terrible: la « terrible adversité » (et non pas un accident) / il Legato traduit par « gouverneur » était inapproprié et dénotait l'ignorance de cette fonction des états pontificaux dont le Légat était un représentant à Bologne / « abito » traduit par « apparence » est faux puisque cela vient (encore une fois) directement de l'« habitus » latin qui signifie « usage, coutume »; donc ici « les mœurs » des brigands.

Fortini [Antonio Angelini]: [elle] « les accueillit » [3 occurrences, dont 2 chez un même candidat] au lieu de: [elle] les accueillit [« li raccolse »] / « che a vederla assembrava » traduit par « en la voyant, elle ressemblait à » revenait à faire une rupture de construction syntaxique, incorrecte en français / traduire par « des violettes poussées » [pour les « viole nate »] est un italianisme car en français le verbe « pousser » pour une plante ne peut s'employer dans la fonction grammaticale de participe passé épithète / plus grave était la traduction des chaises de velours vert et or « da signori » comme étant « destinées aux hommes » pas plus que ne convenait « celles que l'on utilisait pour les messieurs »; en effet, « certo erano quelle da signori » faisait référence à des sièges « élégants », « nobles », voire « réservés aux personnes de qualité » pour l'explication de texte si l'on se réfère aux mœurs de la *cortigiana onesta*. Proposer une bonne traduction à cet endroit aurait manifesté non seulement une bonne compréhension du texte, mais aussi une connaissance du contexte et de l'arrière-plan culturel: la Giachena est en effet l'une de ces « cortigiane oneste » telle l'emblématique Veronica Franco légendairement peinte par Tintoretto et que les grands de ce monde se piquaient de fréquenter non seulement pour ses grâces mais aussi pour sa conversation [cf. notre texte, précisément: « buona pezza ragionarono di più varie e diverse materie; e con tutto che la donna fusse Fiamenga, parlava benissimo italiano »] / « ses chairs ne ressemblaient à rien sinon à des perles orientales » fut une formulation on ne peut plus maladroite et signifiant pratiquement le contraire de la lettre [« né altro le sue carni rassomigliavano che alle orientali perle »] c'est-à-dire: « et sa chair ne ressemblait à rien d'autre qu'à des perles orientales » / forte inexactitude encore lorsque « con la più bella sembianza di donna di Vinigia » fut traduit par « dotée de la très belle apparence des dames de Venise » puisque cela signifiait que la Flamande avait l'allure de l'une des plus belles femmes de Venise.

3 – Le questionnaire philologique

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

Cette année tous les candidats ont répondu au questionnaire, de manière partielle ou entière. Cependant le jury a été surpris de la mauvaise qualité des prestations qui manquaient totalement de précision terminologique, de maîtrise, et de connaissances approfondies. Les notes vont de 0,25 à 3,75/ 10 et la moyenne de cette épreuve dans l'épreuve est à 1,5 /10.

Le jury a été très étonné et déçu de constater qu'aucun candidat n'a traité la question de versification qui accompagnait le questionnaire philologique des extraits des *Laude* de Jacopone : lorsqu'il y a un texte poétique au programme d'une question ancienne (Moyen Âge et Renaissance), faut-il le rappeler, le travail sur la versification, en vue de l'épreuve d'explication ancienne dans son ensemble, ne peut être négligé comme il l'a été cette année. De même les textes jacoponiens présentaient quelques issues phonétiques proprement ombriennes (telles que « granne », « malvascio ») que le jury aurait souhaité voir traitées dans leur spécificité et, accessoirement, utilisées comme telles dans le commentaire littéraire.

Une remarque purement formelle avant d'en venir aux rappels et conseils utiles : un certain nombre de candidats, sûrement angoissés de ne pas avoir assez de temps pour traiter l'ensemble de l'épreuve, ont livré leur explication philologique sur un rythme effréné particulièrement éprouvant pour la prise de notes. Il n'est pas question pour les candidats de transmettre leur préparation au jury au rythme de la dictée mais il convient de prendre en considération qu'ils ont tout à gagner à offrir au jury les éléments de ces explications sur un rythme posé et articulé.

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

Phonétique

Vocalisme : **Jacopone** : ceco

Vocalisme tonique : **Jacopone** : poco — **Fioretti** : priego — **Novelle** : canestro ; cosa ; fiero ; figliuola ; nieve

Vocalisme atone : **Fioretti** : Iddio ; udendo — **Novelle** : auguzzo ; Iddio ; istarò

Consonantisme : **Jacopone** : granne ; lassava ; signi ; **Fioretti** : frati ; Terza — **Novelle** : coscia ; radi ; maninconico ; stiavo

Phénomènes phonétiques généraux : **Jacopone** : iocondo ; malvascio ; pover' ; rigi ; vergogna — **Fioretti** : danari ; medesimo ; miracolo ; parole ; spedale ; vedove — **Novelle** : Bologna ; Chioggia ; giorno ; gloria ; luoghi ;

maraviglia ; paese ; vescovo ; Vinegia

Morphologie

Jacopone : agi ; lo mondo / el licito ; sustenni ; rede — **Fioretti** : debbono ; ebbono ; hammi ; ognuno ; provvidamente — **Novelle** : averebbe ; coloro ; costoro ; ebbeno ; miglia ; senza ; starete ; veggendo

Syntaxe

Jacopone : li sui serventi / la tua fame — **Novelle** : Soviemmi ; essendosi ; in sul chiarire del giorno

Etymologie-Sémantique

Jacopone : mustrare ; scandalo — **Fioretti** : Bernardo ; dimonio ; Messa ; volta — **Novelle** : alba ; pezza ; desinare ; gito ; Legato ; nera ; travagliava ; volta

Versification :

Jacopone : 29, v. 12 ; 83, v. 20

Phonétique et versification :

Jacopone : errore / emperaduri

Remarques et conseils :

En guise de remarque préliminaire, il convient de rappeler que le questionnaire philologique n'est pas un moment à part de l'épreuve de l'explication d'un texte ancien : l'ensemble de l'épreuve est un tout unitaire et articulé, et le jury attend aussi que les prestations des candidats révèlent leur compréhension et de leur maîtrise de cette unité et de cette transversalité. Ainsi lorsque le questionnaire propose de faire l'explication étymologique du substantif « scandalo » dans l'extrait de la *lauda* consacrée à Boniface VIII, il est attendu que cette explication éclaire également l'explication littéraire et vice-versa ; une mise en perspective et une contextualisation textuelle de l'évolution sémantique de « scandalo » étaient plus qu'opportunes. De même lorsque le

sujet, concernant le *fioretto* II, proposait de travailler morphologiquement sur la formation des adverbes de manière à partir de « *provvidamente* », un relevé final des autres adverbes de manière présents dans l'extrait permettait également de renvoyer non seulement aux *topoi* stylistiques constitutifs de la narrativité des *Fioretti* mais aussi à la mise en avant continue dans l'hagiographie franciscaine des gestes et des actes de François.

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, donné, dans la majeure partie des cas, dans sa forme d'accusatif (sauf dans les cas où l'étymon que l'usage a figé appartient à un autre cas: vocatif figé, locatif...) et dont auront été précisées la quantité des voyelles et la place de l'accent tonique (comment présenter le /i/ de NIVEM — qui a donné « †nieve, neve » — comme long, sans préciser qu'il est tonique et dire ensuite qu'il diphthongue car c'est un /e/ bref tonique en syllabe libre dans un paroxyton ?), il s'agit tout d'abord d'identifier 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. De façon plus prosaïque encore, nous pourrions dire que le candidat doit s'attacher en permanence à répondre à deux questions « pourquoi le phénomène est-il apparu et comment a-t-il pu se réaliser ? »

Il est un autre aspect qu'il ne faut pas omettre, celui de la juste identification des phonèmes par leur point, leur mode d'articulation et leur corrélation de sonorité (pour les consonnes) et le point d'articulation, le degré d'aperture et la corrélation de labialité (pour les voyelles). A ce sujet également le jury se permet de dire sa préférence pour la caractérisation : /e/ et /i/, voyelles prépalatales, non labialisées, et /o/ et /u/ voyelles postpalatales, labialisées, plutôt que « Voyelle haute, voyelle basse, postérieure, antérieure », d'autant plus que ces derniers ont été mal appliqués et confusément utilisés. Pour le jury, cette bonne mise en place terminologique est une façon de vérifier si les candidats maîtrisent les outils les plus élémentaires de la linguistique. Rares ont été ceux qui ont su reconnaître aisément une occlusive vélaire sourde, une fricative dentale sonore, ou encore une nasale bilabiale, une voyelle postpalatale, ouverte et labialisée, majoritaires, en revanche, furent les candidats énonçant leur explication au moyen d'une terminologie maladroite, fautive et immanquablement sanctionnée (« la consonne /k/, /z/, /m/ »). Un discours très semblable de nécessaire précision terminologique vaut également pour la détermination de la place et de la nature accentuelle des voyelles : initiale, non

initiale, finale non finale, tonique, prétonique, posttonique, intertonique, semi-tonique... Ces informations, loin d'être fastidieuses, permettent non seulement l'exhaustivité de la caractérisation mais également de savoir de quelle voyelle il est question dès lors qu'il y a plusieurs voyelles de même nature dans un étymon.

Intéressons-nous à quelques exemples pour illustrer les erreurs les plus fréquemment commises. Pour expliquer « priego » (son étymon est PRECO), en vocalisme tonique, indiquer que le /é/ 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 /é/ tonique est bref. Par ailleurs, la diphtongaison est possible car les deux conditions nécessaires à sa réalisation sont remplies, à savoir que le /é/ 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 « piede » à partir de PEDEM, ou « lieve » à partir de LEVEM. L'explication ne pouvait cependant pas s'arrêter exactement là car il était heureux de mentionner que cette diphtongaison a été suivie de monophthongaison pour des raisons phonologiques contextuelles : on remarque en effet que quand la diphtongue /yè/ ou /wè/ suit un groupe constitué d'une consonne + de la vibrante alvéolaire /r/, elle ne se maintient pas car, avec cette vibrante, consonne-voyelle, et la diphtongue, constituent un groupe trivocalique /ryè/ ou un groupe triconsonantique /pry/, représentant une suite triple instable que l'italien va chercher à réduire. L'explication de « vergogna » en phénomènes phonétiques généraux, qui est un des grands « classiques » des questionnaires philologiques, a été malmenée. A partir de l'étymon VERECUNDIA, pour expliquer l'apparition de yod secondaire, il ne suffit absolument pas de dire que le /i/ devient yod, mais il faut exposer le contexte qui favorise cette évolution, à savoir que la voyelle prépalatale non labialisée brève /i/ est atone et en hiatus, et que dans ce contexte, elle s'abrège, se ferme et développe un yod. Il convient ensuite d'exposer clairement l'ensemble des conséquences que la présence de yod induit : réduction /Øy/ de l'occlusive dentale sonore /d/ au contact de /y/, par amuïssement de la dentale ; mise en contact de la nasale alvéo-dentale /n/ et de yod, qui palatalise la nasale et la fait aboutir à la nasale palatale /ɲ/ (/vergoña/ > vergogna). Pour être exhaustif, il fallait mentionner la consonantisation de la semi-consonne bilabiovélaire latine /w/ qui aboutit à la fricative labiodentale /v/ (/werecoya/ > verecoya) ; la syncope de /e/ long prétonique non initial en dépression tonique (/verecoya) ; la sonorisation de l'occlusive postpalatale sourde intérieure /k/ > /g/ (/vergundya/).

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 », ou qu'« il y a conservation du /gé/ (sic) suivi de /l/ », ne peut être

la seule explication attendue. Il convient de s'intéresser aux phénomènes phonétiques qui n'ont pas eu lieu et au vocalisme tonique dérogatoire de ce mot.

Dans la rubrique morphologie, le jury a constaté que peu de points ont été traités et quand ils l'ont été, ce fut plus que sommaire et lacunaire. Même les questions «traditionnelles», qui reviennent régulièrement dans les questionnaires philologiques, comme les formations du futur et du conditionnel, ont été mal traitées. Rappelons à toutes fins utiles que la morphologie verbale recourt à des explications et précisions de nature phonétique uniquement quand celles-ci servent à comprendre l'évolution des formes : on ne peut comprendre la diversité phonétique de la voyelle thématique finale de la 2ème personne de l'indicatif présent de l'italien ancien (à la fois /e/ pour les verbes en -are et /i/ pour les autres verbes) puis la normalisation sur /i/ par effet de système / analogie paradigmatique si on n'évoque pas l'évolution conditionnée par le /s/ final des désinences latines -as, -es, -is.

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 « senza » en morphologie, si l'on part d'une forme SINE QUA ? Ou encore « volta », pour le lexique, à partir de VOLUNTAS ?

Les explications entendues en étymologie-sémantique souffrent très majoritairement 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 « alba », il était juste de partir de l'adjectif latin ALBA, et de dire que c'est un latinisme mais c'est insuffisant car il convenait également de rappeler que le latin possédait deux adjectifs pour qualifier cette couleur et ses nuances « albus » (« d'un blanc mat ») et « candidus » (« d'un blanc éclatant »). Il était alors pertinent de s'interroger sur le terme générique actuel, à savoir, « bianco » et sur son étymon germanique BLANK, avant d'expliquer que celui-ci a été latinisé (latin médiéval BLANCUS) et est passé en italien, reléguant au rang de termes spécifiques les deux adjectifs latins. Il pouvait être éventuellement intéressant de finir en faisant un détour éclairant par la morphologie et expliquer que la substantivation de l'adjectif ALBA en italien vient de son emploi dans le syntagme ALBA(M) HORA(M), qui signifiait littéralement « l'heure blanche », avant de prendre le sens de l'aube ; ou encore AURORA(M) HORA(M), « l'heure dorée », l'aurore. Le substantif a été ensuite sous-entendu et l'adjectif s'est substantivé, recouvrant alors le sens qu'on lui connaît aujourd'hui.

La versification, enfin, a été cette année, on l'a déjà dit, totalement absente des prestations des candidats. C'est l'occasion ici de rappeler que la versification

ne doit pas être traitée de façon seulement technique mais qu'elle doit permettre à la fois de partager avec le jury des connaissances et une approche d'analyse (nombre de syllabes morphophonologiques, nombre de syllabes métriques, rythme du vers, phénomènes remarquables permettant d'expliquer la différence entre le nombre de syllabes morphophonologiques et le nombre de syllabes métriques, place et nature de la césure, place des accents majeurs du vers, qualification finale du vers), et d'appuyer ou de mieux illustrer l'analyse littéraire. En ce qui concerne le vers 20 de la *lauda* 83, en dehors des phénomènes généraux de résorption et/ou création de syllabes métriques — illustrés par les synérèses, et les synalèphes — qu'il convenait évidemment d'exposer clairement, l'analyse circonstanciée permettait aussi de relever l'hypermétrie du premier hémistiche due à la présence du proparoxyton «scandalo» — choix plutôt fréquent dans le vers jaconien.

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 n'ait pas été saisie complètement par les candidats de cette année. Souhaitons que les remarques et conseils de ce rapport et des précédents, aident les candidats futurs dans leur préparation.

4 – L'interrogation portant sur un texte latin

Pour la deuxième année, les candidats étaient invités à travailler les *Confabulationes* ou *Facéties* de Poggio Bracciolini, en rapport avec la question de littérature italienne portant sur « La nouvelle au XVI^e siècle ». Les passages retenus pour l'interrogation orale ont été tirés de l'édition inscrite au programme : Poggio Bracciolini, *Facezie* con un saggio di Eugenio Garin, introduzione, traduzione e note di Marcello Ciccuto, BUR, 2009. Deux facéties ont parfois été regroupées dans un même sujet. Nous ne mentionnons pas les brèves coupes effectuées ponctuellement, dans le but de proposer des unités narratives à la fois intéressantes et de longueur raisonnable. Ces passages, de 113 à 120 mots (la longueur étant équilibrée par la difficulté), sont les suivants dans l'ordre du texte :

IX. De praetore

XXVII. Civis Constantiae soror gravida facta et XXVIII. Sigismundi

Imperatoris dictum (du début à *minime loquereris*)

XXXVIII. De Religioso qui sermonem succinctissimum habuit

LII. Alia responsio facta Redolphi et *LIV. De quodam qui Redolphum sagittando vulneravit* (du début à *consilium dedisset*)

LXXV. De Duce Andegavensi qui pretiosam supellectilem Redolpho ostendit (de *recte* à *ei ostendit*)

LXXIX. De Gallo et Vulpe (du début à *mihi gratum*)

LXXXII. Comparatio Antonii Lusci (de *Hic persimilis est* à *tuebatur Christianos*)

XC. Iocatio cujusdam Veneti qui equum suum non cognoverat (de *narravit Antonius Luscius* à *sciam esse meum*)

Le jury souhaite tout d'abord exprimer sa vive satisfaction de voir que l'épreuve de latin a été préparée et traitée sérieusement par la quasi-totalité des admissibles. Sur 16 candidats, un seul n'a pas du tout fait l'épreuve, 15 candidats ont proposé une traduction de l'intégralité du passage ou de sa plus grande partie, treize candidats ont proposé un commentaire grammatical.

Ce premier constat incite donc à proposer une analyse plus détaillée des résultats obtenus que dans les rapports de jury précédents. Pour la traduction, si l'on rapporte les points donnés à une note sur 20, 6 candidats ont eu entre 0 et 6, 3 entre 10 et 14, 7 ont eu 16 et plus. Pour le commentaire grammatical en revanche, 4 candidats ont obtenu une note entre 0 et 5, 7 entre 6 et 8, 2 ont obtenu une note équivalente à 12, et trois à 14. La traduction a donc été dans l'ensemble bien réalisée. Le caractère narratif, par unités fragmentées, du texte au programme a peut-être aidé les candidats dans leur préparation. Le jury souhaite que les efforts se poursuivent sur le texte de Pierre Martyr d'Anghiera qui sera au programme en 2015 et 2016, texte continu mais offrant lui aussi le plaisir d'une narration riche en couleurs. Par ailleurs, le jury a souvent eu le sentiment que les candidats avaient une réelle intelligence des passages traduits, et une vraie familiarité avec langue latine. En revanche, la marge de progression possible et attendue reste forte en ce qui concerne le commentaire grammatical, sur lequel nous reviendrons.

Nous ne reprendrons pas de manière détaillée l'ensemble du déroulement de l'épreuve, maintenant bien connu. Nous nous permettons de renvoyer les candidats aux rapports des sessions 2012 et 2013. Nous avons pu constater que les étapes en étaient assimilées, et que les candidats savaient user de la liberté qui leur est laissée de traiter l'épreuve de latin au moment qui leur paraît le plus

opportun – à la fin, mais aussi assez souvent au début de l'épreuve de Littérature ancienne.

Plusieurs candidats ont pensé à introduire d'une phrase ou deux le passage à traduire, reprenant la suggestion faite dans le précédent rapport de situer la ou les facéties proposées par rapport à une thématique représentative du recueil. Nous encourageons tous les candidats à prendre le temps de cette brève contextualisation l'année prochaine ; il s'agira alors plutôt de situer le passage dans la chronologie des voyages de Colomb tels que les rapporte d'Anghiera.

La lecture par syntagmes, suivie aussitôt de la traduction du groupe de mots qui vient d'être lu, a aussi été menée de manière satisfaisante. On rappellera néanmoins l'intérêt de respecter l'ordre des syntagmes latins sans chercher à les faire correspondre artificiellement à l'ordre syntaxique français. Les lectures entendues ont été réalisées selon les diverses prononciations acceptées par le jury : prononciation dite « restituée » à la française, prononciation « à l'italienne », ou encore prononciation ecclésiastique.

Pour ce qui est de la traduction, rappelons que le jury attend une traduction qui rende compte le plus précisément possible de la construction syntaxique des phrases latines. C'est souvent dans cette perspective-là que les traductions proposées présentent des défauts. Nous voudrions insister sur quelques points.

Tout d'abord, les candidats doivent reconnaître et traduire avec précision les tournures les plus courantes et les plus spécifiques de la langue latine, tels la proposition infinitive ou l'ablatif absolu. Cette connaissance devrait les inviter à ne pas proposer des traductions aberrantes grammaticalement. On comprendra que le jury soit sidéré d'entendre une candidate rendre *inquit... cum* par « il dit que », alors qu'il s'agissait d'un *inquit* en incise (« dit-il »), et plus loin d'un *cum historicum* introduisant une proposition subordonnée circonstancielle (alors que...).

Plusieurs candidats ont expliqué dans leur commentaire grammatical les règles de la concordance des temps, notamment l'usage respectif du subjonctif imparfait et plus-que-parfait en concordance passée. Mais leurs traductions négligent justement les nuances d'antériorité ou de simultanéité. Ainsi, *cum respondisset* ne devait pas être traduit par « comme <le coq> répondait », mais par « comme <le coq> avait répondu » (Facétie LXXIX). Il faut être tout aussi scrupuleux dans la traduction des temps (et des voix) de l'interrogative indirecte, de l'ablatif absolu ou de la proposition infinitive.

La différence entre propositions indépendantes et propositions subor-

données doit être respectée, toutes les fois que cela est possible. Le *cum historicum*, souvent plébiscité comme point de grammaire pour le commentaire, a été paradoxalement très mal traduit, les candidats faisant souvent disparaître la subordination ainsi que les nuances circonstancielles (cause, opposition) de cette structure. Le latin enchâsse volontiers les propositions subordonnées (circonstancielles, relatives, participiales etc.), et la traduction doit s'efforcer de rendre compte de cette complexité sans l'aplatir par des juxtapositions ou des coordinations indues.

Notre insistance sur la syntaxe ne doit pas occulter l'importance d'une maîtrise satisfaisante de la morphologie. Rappelons par exemple que *hic* (celui-ci), renvoyant à une personne, ne saurait être traduit comme un neutre (*hoc*, ceci). Il faut aussi faire attention aux degrés des adjectifs et des adverbes : *diutius* est une forme au comparatif de supériorité de l'adverbe *diu*, et doit donc être traduit avec la nuance que le contexte appelle.

Enfin, le jury souhaite rappeler aux candidats la nécessité de prêter une attention rigoureuse au lexique. *Intelligere* ne se confond pas avec *audire*. La version est aussi un exercice de précision et de correction en langue française. Par exemple, tout religieux n'est pas prêtre et vice-versa. Rappelons également que le texte au programme n'est pas un texte antique, et qu'il convient donc toujours de se poser la question de l'adaptation du lexique antique aux *realia* de l'époque en jeu. *Praetor* (« podestat » dans le contexte) ne pouvait être traduit par « préteur », non plus que par « prélat », et le *sermo* d'un *praetor* n'est donc pas un « sermon » ! *Dux Andegavensis* (le duc d'Anjou) ne doit pas être traduit par « chef angevin », et *Vincentia* n'est pas Venise... Ces erreurs sont du plus mauvais effet car elles donnent le sentiment que le candidat s'est insuffisamment imprégné de l'œuvre au programme, de son temps et de sa culture. L'impression est la même lorsque les noms propres sont écorchés (« Sigismonde » pour l'empereur Sigismond).

Le commentaire grammatical est de plus en plus pratiqué par les candidats, et le jury s'en réjouit. Néanmoins, la méthode suivie et les exposés proposés sont encore loin d'être satisfaisants. Le jury tient en particulier à protester vigoureusement contre une dérive à l'œuvre chez plusieurs candidats, qui substituent à la réflexion intelligente sur les occurrences du texte proposé la récitation d'une fiche que l'on sent prête à l'emploi – quand on ne l'entend pas deux fois à l'identique dans une même matinée. Bien entendu, l'exposé méthodique du point de grammaire choisi se prépare en cours d'année et suppose l'assimilation de connaissances qui sont appréciées et valorisées, à condition qu'elles soient rappelées à bon escient. Mais le commentaire grammatical doit toujours partir des occurrences du texte. Le jury constate la difficulté des candidats à repérer toutes les occurrences. Plus encore, on regrette que les

occurrences relevées ne donnent souvent lieu à aucune analyse. Lorsqu'un candidat relève par exemple un ablatif absolu, on attend de lui qu'il identifie le sujet et le participe (ou l'adjectif dans les tournures du type *Cicerone consule*) à l'ablatif, qu'il soit capable de préciser le temps et la voix du participe, et d'indiquer la nuance circonstancielle attachée à cette proposition participiale dans le contexte. Le relevé des occurrences est trop souvent simple prétexte à une « fiche ». Le jury est ainsi resté perplexe devant l'exposé complet de la morphologie des adjectifs et de leurs degrés, alors que la forme *persimilis* était la seule qui permettait d'évoquer le superlatif. Cela ressemble fort à une « stratégie » de concours discutable – assurément, tout texte latin littéraire a de bonnes chances de comporter des adjectifs !

Cinq candidats ont choisi comme point de grammaire le *cum historicum*. Sans doute, cette structure est présente dans de nombreuses facéties, et assez facilement repérable. Mais d'autres points de syntaxe étaient parfois mieux représentés. Par ailleurs, ces exposés ont généralement abouti à la conclusion que cette tournure n'avait pas été productive en italien. N'est-ce pas alors reconnaître que le choix du point de grammaire n'a pas été judicieux ? Certes, les candidats ont le choix du point de grammaire qu'ils traitent. Mais en retour, la pertinence de ce choix est évaluée en fonction de deux critères : l'importance du point traité au regard du passage soumis à l'examen du candidat, l'intérêt de ce même point par rapport à sa postérité dans la langue italienne. Pour ce dernier aspect, nous renvoyons aux exemples donnés dans les précédents rapports ; il est ainsi peu avisé d'affirmer péremptoirement que l'adjectif verbal n'a eu aucun prolongement dans la langue italienne.

Pour finir, nous donnerons quelques indications de ce que le jury attend à travers l'exemple de la facétie LXXXII (*Comparatio Antonii Lusci*, « Comparaison faite par Antonio Loschi »). Nous signalons par des barres verticales les regroupements selon lesquels la lecture et la traduction pourraient procéder.

« Hic persimilis est » inquit « viro Mediolanensi, qui, die festo, cum audisset unum e grege cantorum [...] recitantem mortem Rolandi [...], coepit acriter flere, atque inde, cum uxor domum reversum maestum ac gementem vidisset, rogassetque quidnam accidisset novi : « Heu ! mea uxor » || inquit || « defunctus sum ! » || « Mi vir » || uxor ait || « quid tibi adversi evenit ? » || Solare, atque ad cenam veni. » || At ille || cum in gemitu perseveraret, || neque cibum vellet sumere, || tandem instantius mæroris causam percontanti mulieri. || « An nescis » || respondit, || « quae nova hodie audivi ? » || « Quænam, vir ? » || uxor inquit. || « Mortuus est Rolandus, || qui solus tuebatur Christianos. » ||

« Cet homme^[1] est tout à fait semblable à un Milanais qui, un jour de fête, comme il avait entendu quelqu'un appartenant à une troupe de jongleurs faire le

récit de la mort de Roland [...], commença à pleurer violemment, et ensuite, comme sa femme l'avait vu de retour à la maison s'affliger et gémir, et qu'elle lui avait demandé ce qui s'était donc produit de nouveau : « Mon mari, dit la femme, que t'est-il arrivé de fâcheux ? Calme-toi, et viens dîner. » Mais lui, comme il continuait de gémir et ne voulait pas prendre de nourriture, à sa femme qui lui demandait plus instamment la cause de son affliction, répondit : « Vraiment, ne sais-tu pas la nouvelle que j'ai apprise aujourd'hui ? » « Quoi donc, mon mari ? », dit la femme. « Roland est mort, lui qui était le seul à protéger les chrétiens ! »

Nous proposons d'étudier l'interrogation, directe et indirecte. Le passage comprend en effet trois occurrences d'interrogation directe (*quid tibi adversi evenit ?*, *An nescis... ?*, *Quaenam... ?*), et une occurrence d'interrogation indirecte (*quidnam accidisset novi*). Dans trois cas, l'interrogation est partielle, et introduite par des pronoms interrogatifs simples : *quid* (décliné à l'accusatif neutre singulier), ou renforcés par la particule *-nam* : *quidnam* (accusatif neutre singulier également), *quaenam* (accusatif neutre pluriel, renvoyant à *quae nova hodie audivi* qui se trouve à la phrase précédente). Dans un cas, l'interrogation est totale, et introduite par la particule interrogative *an*, qui sert en latin classique à suggérer l'idée de doute (d'où la traduction proposée « Vraiment, »), l'ironie, ou encore à demander confirmation. En latin classique, l'interrogative directe appelait sans doute une intonation particulière, que note dans les éditions modernes le point d'interrogation. L'interrogative indirecte, elle, est repérable ici à la fois à la présence du pronom interrogatif *quidnam* après un verbe de demande (*rogare*), et à la présence du mode subjonctif. Celui-ci est employé en latin par opposition avec le mode indicatif. Alors que l'indicatif est le mode du réel, le subjonctif indique la possibilité, la croyance, la subjectivité, ce qui explique donc sa présence dans l'interrogation indirecte, qui se réfère aux pensées ou aux paroles d'une personne. On observe ici que le verbe de l'interrogative indirecte, *accidisset*, est au subjonctif plus-que-parfait, en quoi il obéit aux règles habituelles de la concordance passée du latin classique pour désigner une action antérieure à celle de la proposition principale (*rogasset*). Deux précisions peuvent être intéressantes à ajouter. D'une part, on remarque avec la phrase *Quaenam, uir ?* que l'ellipse du verbe est possible dans l'interrogative directe, quand l'idée est présente dans la phrase précédente (*quae nova hodie audivi*). D'autre part, on note que *audivi* est à l'indicatif. *quae nova hodie audivi* n'est sans doute pas à analyser comme une interrogative indirecte, mais comme une relative, dont l'antécédent (*nova*), complément d'objet direct de *nescis*, est inclus dans la relative.

Pour les prolongements en langue italienne, on pourra s'intéresser à plusieurs phénomènes :

- la permanence de certains pronoms-adjectifs (*chi ? che ? quale ?*) et adverbess interrogatifs (*quando ? come ?*) issus du latin, en interrogative directe et indirecte partielle.

- la disparition des particules interrogatives du type *-ne, num, an* pour l'interrogation totale, et le développement de la conjonction de subordination *se*, issu du *si* latin. En latin classique, *si* s'emploie normalement pour exprimer la condition. Dès l'Antiquité néanmoins, on trouve quelques exemples d'emplois de *si* après des verbes comme *videre, quaerere* etc, avec un sens interrogatif. Ces exceptions se sont généralisées dans le passage aux langues romanes.

- Le maintien en italien soutenu de l'emploi du subjonctif en interrogative indirecte, tandis que l'italien oral admet l'emploi de l'indicatif. De ce point de vue, l'italien est resté plus proche du latin que le français.

[1] Il s'agit de Cyriaque d'Ancône, dont il a été question au début de la facétie.

EXPLICATION EN LANGUE ITALIENNE D'UN TEXTE MODERNE

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

NOTES OBTENUES PAR LES CANDIDATS : 0.25 – 1 (2) – 2 (2) – 3 – 3.5 – 8 (2) – 9
(2) – 10 (2) - 12 – 13

MOYENNE DE L'EPREUVE : 5,98 /20

L'épreuve portait sur des extraits des œuvres de Goldoni et de Salvatore Quasimodo inscrites au programme de la session 2014.

Tout comme il l'a fait pour les explications anciennes, le jury a abandonné la pratique consistant à donner aux candidats un texte sans l'indication de ses références, mû par l'idée que l'évaluation des candidats ne se fait pas sur leur mémorisation de la référence des différents extraits inscrits au programme pour les épreuves orales. Les critères de cette évaluation sont, pour l'essentiel, la qualité des analyses, et l'aptitude des candidats à mettre en relation les moyens stylistiques observés et relevés dans le passage qui leur est proposé avec les éléments de signification qui en résultent : c'est dans cette circulation incessante entre le sens et les choix d'expression (lexicaux, grammaticaux, stylistiques, mais aussi choix d'organisation d'ensemble, d'économie aussi bien des phrases ou des répliques – s'agissant de théâtre - que des paragraphes ou des strophes – s'agissant de poésies -). Les candidats doivent aborder les textes en ayant à chaque instant à l'esprit que dans un texte *tout est signe*, et que leur tâche est de montrer le lien entre la signification et l'articulation des signes de tous niveaux.

La première tâche des candidats est de présenter le texte qu'ils vont analyser et de le situer : de ce point de vue, même si globalement on peut dire que les choses ont été effectuées de façon satisfaisante, on notera la tendance un peu trop fréquente à construire des introductions trop larges et non ciblées à la présentation du texte à expliquer, en somme des présentations « passe partout » qui conviendraient à n'importe quel autre texte du même auteur; et dans ces présentations, le jury a trop souvent entendu des phrases qui ressemblaient

fortement à des passages de critique italienne sus par cœur ou presque, avec cette désagréable impression d'impersonnalité qui pouvait en résulter. On retrouve ainsi à l'oral, ne serait-ce que ponctuellement, cette attitude purement passive à l'égard des lectures critiques effectuées par les candidats, qui consiste en la réception a-critique des critiques.

Les candidats ne doivent pas oublier de procéder à la lecture du texte ; le jury a pu entendre des lectures très expressives du texte ; mais aussi, et ceci est particulièrement vrai pour les textes de poésie, des lectures bien trop rapides, ne tenant aucun compte des vers, ou de leurs césures, le tout aboutissant à un « aplatissement » de la poésie qui devenait de la prose ordinaire. Les candidats doivent savoir trouver le bon rythme, le bon débit, le ton qui convient à chaque texte ; ils doivent avoir présent à l'esprit que la lecture est également, lorsqu'ils seront dans l'exercice de leur métier de professeurs, l'acte inaugural du cours, et que, s'agissant de cours dans l'enseignement secondaire ou supérieur, la relecture finale est le moment de conclusion de tout le travail d'analyse dans lequel ils auront guidé leurs élèves.

Après la présentation et la lecture du texte, un certain nombre de candidats ont omis d'indiquer l'orientation générale de leur explication à venir, ou, dans certains cas, ont pu donner cette indication mais en la présentant sans établir de relation entre elle et la thématique ou les thématiques porteuses dans le texte : il en a résulté des problématiques non réellement *construites* mais plaquées sur les textes et qui étaient au fil des analyses soit laissées de côté parce qu'inopérantes soit préservées mais au détriment d'une lecture juste du texte qui aille véritablement au cœur de sa signification.

Certains candidats ont montré leur maîtrise de l'exercice d'explication de texte mais ils n'ont réalisé cet exercice que sur une partie limitée du texte (en général le début), puis ils ont survolé tout le reste, négligeant des éléments importants du point de vue du commentaire. En poésie les passages méritant une élucidation ont trop systématiquement été négligés, les candidats ne donnant aucune indication et feignant de se trouver face à des vers ne nécessitant aucune observation de leur part. Les candidats doivent se pénétrer de l'idée qu'ils sont attendus là où le texte « résiste », et que les passages difficiles sont difficiles pour tout un chacun : à charge pour le commentateur qu'est le candidat de suggérer, sous forme d'hypothèses, les lectures possibles qui souvent ouvrent un champ polysémique. Quoi qu'il en soit, dans ces cas-là, on ne peut faire « comme si » le sens allait de soi (un exemple, presque un contre-exemple, parce que la « résistance du texte » est presque inexistante : dans *Epitaffio per Bice Donetti*, les différents candidats ont tous omis l'explication, pourtant tellement simple mais légèrement elliptique, du passage suivant : « Il suo volto è ancora vivo di sorpresa/ come fu certo nell'infanzia, fulminato/ per il mangiatore di fuoco alto sul carro » : comment ne pas voir le souvenir d'une scène de cirque, et

comment ne pas le dire pour justement en exploiter la formulation elliptique et métaphorique – « mangiatore di fuoco » - ?)

Dans l'analyse des poésies toujours, il est certes utile de relever les assonances et les allitérations ; mais on doit le faire avec discernement, et surtout en veillant à mettre en relation ces observations avec la signification. Et le relevé des allitérations engage trop souvent les candidats à ne saisir que cet aspect de la forme littéraire et à n'apporter pratiquement aucun commentaire sur le rythme des vers, sur la façon dont ce rythme est construit (sur les alternances dans le rythme des vers successifs), et sur les valeurs ou les « colorations » qui en résultent. Toutefois, la pire façon de procéder est de placer, dans la conclusion, les éléments d'analyse qu'on a négligés au fil du commentaire : la conclusion ne peut être que la synthèse de ce qui a été dit au préalable.

Pour les textes de Goldoni, les candidats ont en plusieurs occasions parlé de métathéâtralité : d'abord, il ne faut pas voir partout de la métathéâtralité ; ensuite, lorsque celle-ci est présente, il faut bien préciser sous quelle forme, sous quelle espèce : la métathéâtralité que l'on peut lire dans la scène III,2 de *Gl'Innamorati*, est une métathéâtralité *en acte*, c'est la relation d'une scène vue ou entraperçue dans le discours des personnages ; cette métathéâtralité n'est en aucune manière une théorisation de la fonction théâtrale, c'est directement une mise en œuvre, dont il faut préciser que l'auteur aurait pu, s'il l'avait voulu, se dispenser, et qui montre sa grande maîtrise des procédés dramatiques, que le spectateur – ou dans notre cas le lecteur – peut percevoir à la façon dont la scène vue est rapportée : les candidats auraient dû souligner que la scène vue n'est pas rapportée sous forme narrative mais bien sous forme dialoguée, à travers une série de questions-réponses où apparaissent au fur et à mesure les intérêts, les curiosités des domestiques ; c'est toute la construction dramatique qu'il fallait ici analyser, sans se contenter de parler de métathéâtralité ; et cette construction dramatique est d'autant plus originale que les répliques des deux serviteurs jouent le rôle de didascalie de la scène cachée/relatée.

De la même façon dans la scène 2 de l'acte III de *La bottega del caffè*, la facilité avec laquelle Leandro s'en remet à Don Marzio, l'ascendant que celui-ci acquiert immédiatement sur Leandro au seul motif que « se mia moglie mi scopre, sono esposto a qualche disgrazia » (avec l'implicature indiquant une femme surpuissante, et représentant une menace hors du commun), les jeux sur cette relation déséquilibrée, contenant même quelques traits d'un rapport presque sadique qui se tisse entre un protecteur – ou celui qui s'affiche comme tel – et son protégé dans un laps de temps incroyablement bref, tout cela constitue le comique de fond de toute la scène qu'il fallait bien entendu ne pas omettre de souligner : toutes les explications de détail, fussent-elles particulièrement pertinentes, ne peuvent cacher l'absence de la saisie de ce qui fait tout le sens de la scène dans son intégralité et tout son intérêt.

Parmi les maladresses qui ne devraient plus apparaître, comptons l'emploi de la première personne (« io direi che », « la mia idea sarà di mostrare che ») qui peut être contournée de différentes manières (« sembra che si possa affermare », « si potrà mettere in evidenza che ») ; on veillera aussi à concevoir des transitions suffisamment bien construites pour ne pas avoir à formuler : « in conclusione della mia analisi » qui, en soi, est un aveu de faiblesse, puisque, si les choses sont bien faites, l'auditeur qu'est le membre du jury comprend très bien que le candidat en est arrivé à sa conclusion. Et dans la conclusion, on aura soin de s'assurer, lorsqu'on parle de « circularité du texte », qu'elle est effective – il faut pour cela montrer en quoi on peut parler de circularité, sans quoi le discours sur la circularité devient systématique et non signifiant ; et on aura aussi présent à l'esprit que cette circularité ne peut être un pur retour au point de départ : il faut montrer l'apport que représente la « boucle » du texte et le déplacement qu'il a introduit.

Il convient de bien mesurer la valeur des textes, et de ne pas attribuer à tout texte proposé en explication une valeur de charnière, de moment clef dans le développement d'une œuvre ; outre cela, toutes les thématiques d'une œuvre ne sont pas nécessairement présentes dans le texte à analyser : il faut, dans tous les cas de figure, user de discernement et exercer son propre jugement. Cette attitude permettra d'avoir recours à une terminologie bien maîtrisée, qui évitera l'emploi de termes inadéquats ou impropres : à propos d'un texte de Goldoni parler de « spazio verticale » à propos de la « piazza » ou de la « bottega » (c'est-à-dire des lieux publics) et de « spazio orizzontale » pour les « posti privati » c'est franchement ne rien dire ou en dire trop peu : il n'appartient pas au jury de supputer que les espaces publics sont dits « verticaux » parce qu'ils sont le lieu d'une hiérarchie sociale par opposition aux lieux privés où cette hiérarchie sociale n'existerait pas (ce serait la seule explication des métaphores de la verticalité et de l'horizontalité) ; encore que cette interprétation soit finalement erronée, puisque dans les espaces privés la hiérarchie sociale cède le pas à d'autres formes de hiérarchie et de subordination (époux-épouse, parents-enfants par exemple). On a là probablement la réception et la réutilisation de façon a-critique de lectures plus ou moins bien assimilées.

Dans le même ordre d'idées, il faut à chaque instant maîtriser son expression et s'interroger aussi bien sur la propriété des termes employés que sur leur sens et leur recevabilité : à propos des vers suivants « mentre guardava quieta il vento dell'autunno/scrollare i rami dei platani e le foglie/ dalla grigia casa di periferia » (*Epitaffio per Bice Donetti*), parler d'« effet de réel » n'a aucun sens, puisque cela peut être dit de tout mot, de tout groupe de mots à caractère dénotatif ; et dans une formule telle que « lo sguardo e il volto, sintomo della vita », confondre *indizio* (si tant est que ce terme et la signification du groupe de mots qui en résulte aient ici une quelconque valeur) et *sintomo* c'est

bien faire de la vie une maladie, ce que ne dit en aucune manière le texte. Des expressions comme « la verticalità del poetare » ou bien encore « il poeta maledetto in preda all'ossimoro » sont des métaphores dénuées de signification et proches de l'absurdité la plus totale.

On essaiera aussi de garder à l'expression littéraire sa spécificité *littéraire* : il faut éviter la référence à la technique cinématographique et à sa rhétorique pour commenter un texte : les effets de « carrellata » n'ont pas absolument pas lieu d'être mentionnés, ils sont hors de propos, entre autre parce qu'ils pourraient laisser penser que l'écrivain ou le poète ont pour objectif de mimer la création cinématographique ; dans la scène de *Gl'Innamorati* précédemment mentionnée il était tout à fait inapproprié de parler de « telecamera » à propos du trou de la serrure, puisque, jusqu'à preuve du contraire, le spectacle transmis par une « telecamera » dispense de toute explicitation par le discours et laisse directement voir la scène qu'elle retransmet sans aucune médiation langagière.

Les candidats ne doivent pas non plus considérer que la référence à d'autres textes que celui qui est étudié puisse tenir lieu d'analyse : les renvois externes ne peuvent que venir enrichir un commentaire, non pas se substituer à lui.

L'explication de texte est un exercice traditionnel de tout l'enseignement français : il est même, concernant les disciplines linguistiques et littéraires, le pivot de cet enseignement. La réussite de cet exercice, dans sa version universitaire pour ce qui est du concours de l'Agrégation, présage de la qualité future de l'enseignant face aux classes qui lui seront confiées. Il demeure important que les quelques principes rappelés ci-dessus fassent l'objet d'une mise en œuvre rigoureuse de la part des candidats.

LEÇON EN ITALIEN

Temps de préparation : 5 heures.
Durée de l'exposé : 45 minutes maximum.
Coefficient 6.

Les futurs candidats trouveront ci-dessous le compte-rendu détaillé de chacune des leçons proposées. Nous synthétiserons dans ce préambule un certain nombre d'observations formelles ou méthodologiques communes aux diverses prestations suivies.

Indépendamment des notes qu'il a attribuées, le jury a eu l'impression que les candidats admissibles étaient dans leur ensemble assez bien préparés à l'exercice particulier de la leçon, au moins dans sa dimension purement technique. Il n'y a pas eu, de ce point de vue, d'improvisation, de même que les candidats ont respecté le caractère oral de cet exercice. Rares ont été les dissertations écrites lues devant un public, ce dont on doit évidemment se réjouir. Rappelons cependant que l'introduction doit être particulièrement soignée (cela n'a pas toujours été le cas) et que le candidat doit laisser au jury le temps de noter le plan qu'il annonce – meilleure façon pour lui d'éviter de perdre son auditoire en cours de route, notamment quand les articulations entre les différentes parties ne sont pas assez nettement marquées. De la même manière, les passages cités doivent être lus le plus soigneusement possible, sans toutefois donner l'impression d'une déclamation digne d'un cours d'art dramatique. Ne craignons pas d'enfoncer une porte ouverte : la leçon étant un exercice oral, l'oralité est un des éléments qui, outre le contenu de la prestation, interviennent dans son évaluation finale. Les candidats doivent donc s'y préparer dans cette optique et veiller, tout au long de leur prestation, à moduler leur débit et donner l'impression au jury qu'il s'adresse à lui. Rien n'est plus contre-productif, sur ce point, qu'une leçon "solipsistique" dont l'auteur semble ne s'adresser qu'à lui-même. Un candidat en a fait l'amère expérience.

Concernant les modalités de l'épreuve, le règlement du concours prévoit une durée maximale de 45 minutes, et les candidats s'y sont tenus sans qu'il ait été nécessaire de les rappeler à l'ordre ou de les interrompre. Bien qu'il n'y ait

aucun rapport entre la durée de la leçon et la note finale, signalons que la note la plus basse a été attribuée à la leçon la plus longue (44 minutes), tout au long de laquelle le jury a eu la déplorable impression que la candidate s'efforçait de dissimuler l'indigence de la réflexion derrière une surabondance d'informations souvent répétitives et totalement déconnectées de la question à traiter. A l'inverse, des leçons de 25-30 minutes environ, menées avec rigueur et précision, ont obtenu des notes tout à fait satisfaisantes, et le jury a eu à quelques reprises le plaisir d'entendre des leçons de très bonne tenue.

Les candidats ont dans l'ensemble bien utilisé les ouvrages qui sont à leur disposition pendant le temps de préparation (et qu'ils ont le droit de prendre avec eux pendant l'épreuve). Le nombre des passages cités était dans l'ensemble raisonnable et ne donnait pas l'impression d'être un cache misère ou le moyen de masquer une absence de réflexion. On ne saurait toutefois trop attirer l'attention des futurs candidats sur la nécessité d'exploiter davantage les passages cités, la citation tenant lieu trop souvent d'explication ou d'argument à elle seule, ce qui n'est évidemment pas sa vocation première. Formulés à la suite d'une citation, des commentaires plus approfondis auraient notamment permis d'éviter des citations hors sujet ou qui n'apportaient rien à ce qu'il s'agissait de démontrer. La surabondance de citations provoquant une dilution du discours, il convient de s'en prémunir autant que faire se peut.

Profitons-en pour rappeler que la leçon est un exercice discursif et non le catalogue des occurrences et des formes que telle ou telle notion peut prendre chez tel ou tel auteur. Les candidats, à cet égard, devront veiller à éviter des expressions comme « c'è », « vediamo », « abbiamo », « ritroviamo » qui, outre leur affligeante platitude, sont la marque la plus évidente d'une absence de réflexion. Dans le même ordre d'idée, les conclusions ont été dans leur ensemble assez pauvres, même chez les meilleurs candidats ; le jury était cependant en droit d'attendre autre chose que la simple répétition ou le résumé de ce qu'il venait d'entendre.

Leçon sur la question 1 du programme

Sujet tiré au sort : Saint François et le franciscanisme dans l'art et la littérature des XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles - *Ordine e disordine*

Notes obtenues par les candidats : 13/20 (1) ; 11/20 (1) ; 06/20 (1) ; 01/20 (1)

La compréhension du sujet n'a posé aucun problème particulier. Cependant, les propos tenus par certains candidats nous amènent à faire ici une

mise en garde importante qui a pour but de se transformer en conseil : tout travail sur la question 1 du programme ne peut se contenter d'une vision partielle et donc partielle de la question. Depuis plus d'une vingtaine d'années, des avancées majeures dans l'approche et l'étude des sources franciscaines, en premier et en particulier chez les historiens français, ont permis de remettre en perspective la tradition et de s'élever au-dessus des querelles partisans, qui ne faisaient que prolonger à leur manière les querelles séculaires au sein de l'Ordre. Le croisement des sources et leur mise à distance les unes par rapport aux autres favorisent une compréhension bien plus juste et subtile de la réalité des témoignages, de l'implication de celui qui écrit, des opérations de reprise en main de l'image du saint... ; ils imposent également la nécessaire prise en compte du contexte pour comprendre qui parle, pourquoi il parle et comment il parle et une constante tension qui doit permettre de ne pas négliger l'approche diachronique au profit de l'interprétation synchronique, et vice-versa.

Seule une prestation semblait au fait de ces avancées épistémologiques et herméneutiques ; les autres sont restées enfermées dans une vision largement (presque exclusivement) imprégnée de l'image transmise par la traduction italienne anonyme et sélective des *Actus beati Francisci et sociorum ejus*, à savoir les *Fioretti*, à la fin du XIV^{ème} siècle. Cette ligne interprétative presque unique a poussé certains candidats à forcer le trait dans le traitement du sujet, faisant de François « un révolutionnaire animé d'une volonté précoce de provoquer le désordre », et/ou ayant un programme très ordonné de réorganisation de la société. Autant d'éléments interprétatifs qu'une simple lecture attentive des sources contredit immédiatement.

L'on a pu retrouver le même type de vision biaisée à propos de la présentation et de l'évocation de Jacopone et de certaines pièces de son *laudario*. La critique jaconienne a elle aussi beaucoup évolué depuis plus de vingt ans (depuis la fin des années 1990, de nombreux colloques ont été consacrés à l'auteur et au poète Jacopone) offrant ainsi la possibilité de faire un sort définitif à l'image de Jacopone, fou de Dieu, grand perturbateur et de là, chantre du désordre.

Une remarque sur l'approche méthodologique : le sujet, tel qu'il était proposé, a généré dans sa présentation-élucidation une série d'interrogations fondées sur l'opposition et le paradoxe systématique (ordre désordonné, désordre ordonné...) qui ont parfois nui à la mise en perspective dialectique des notions et les ont contraintes à certains traitements factices. Le travail sur les déclinaisons franciscaines de ces catégories (l'équilibre difficile entre discipline et folie, la folie de la Croix, la kénose, *l'esmesuranza* jaconienne...) a en revanche été plus fructueux et opportun.

Enfin, rappelons que le traitement d'une question telle que celle sur « Saint François et le franciscanisme dans l'art et la littérature des XIII^{ème} et

XIVème siècles » ne souffre pas d'approches conceptuelles vagues, d'imprécisions terminologiques, d'anachronismes interprétatifs : on ne peut pas dire, parlant de la *lauda* 70, qu'elle présente « *Maria e Gesù sulla croce* », comme il est impossible de parler de « *programma francescano* », des « *poveri eremiti di fra Celestini* » ou d'évoquer la création de l'ordre franciscain « *per rispondere alle eresie* » ou encore de dire péremptoirement que « *san Francesco apre all'Umanesimo* » ou que Jacopone exprime « *un sentimento religioso quasi ingenuo* », sans parler de la présence de sainte Claire qui « *testimonia un'apertura al sesso femminile* » (sic).

Volontairement nous ne proposerons pas de plan organisé mais un ensemble de réflexions que le sujet portait à développer et à argumenter.

La première d'entre elles aurait pu être le rappel opportun que le terme latin *ordo* est une catégorie *a priori* de la sensibilité médiévale, du rapport au monde, de son intellectualisation et de son ordonnancement, entre monde sublunaire et monde supralunaire. Le monde médiéval, son appréhension et sa représentation, se structurent autour de l'opposition et de la complémentarité entre l'ordre divin et les différents *ordines* humains. Cette catégorie *a priori* de la sensibilité médiévale est également une catégorie spatio-temporelle et politico-morale : l'ordre, et son corollaire négatif le désordre, sont deux polarités complémentaires où, selon un schéma traditionnel, la vie et le bonheur sont associés à l'ordre et la mort et le malheur au désordre, qui est perturbation (au minimum), rupture et chaos.

A cette répartition sociale, topique et seulement partiellement repérable, s'ajoute dans l'imaginaire chrétien médiéval, la séparation entre ordre divin et désordre du monde terrestre qui est une dénaturation de la distribution initiale du monde entre l'ordre divin et les différents *ordines* humains qui devaient procurer la stabilité et l'équilibre des forces réparties. La réflexion sur *Ordine e disordine* ne pouvait pas éviter d'aborder la création des deux ordres mendiants, et de l'ordre des Mineurs en particulier — vus comme le symbole d'un renouveau, d'une *renovatio* ou Burchard d'Ursperg par des contemporains comme Jacques de Vitry, ou plus tard, comme « deux soleils » par Dante — comme une réponse par l'ordre au désordre du monde et de l'Église. Un désordre causé par l'indignité du comportement des clercs (concubinage, dépravation, méconnaissance des textes bibliques), et par voie de conséquence, par l'éloignement des croyants qui se réfugient de plus en plus nombreux dans les hérésies militantes prônant le retour à la pauvreté évangélique, dénonçant le dérèglement et l'écart toujours plus grand entre l'*ecclesia spiritualis* et l'*ecclesia carnalis*. Dans cette mise en perspective historico-religieuse, il convenait de rappeler que l'Église elle-même avait décidé une reprise en main qui est une remise en ordre dès la fin du XIIIème siècle. C'est ce que les historiens médiévistes appellent le tournant pastoral et qui comprend l'encadrement de la

formation des clercs (reprise de la tradition des rassemblements synodaux ; constitution et circulation de recueils de sermons...), le mouvement de rapprochement vers les masses qui se manifeste par la mise en avant de l'action pastorale, la centralité de la confession, et l'accent mis sur la pratique de l'Eucharistie, qui devient une véritable mise en scène. Autant d'actions liturgiques et pastorales qui remettent le prêtre au centre de la pratique et de l'expression de la piété.

Dans ce contexte de remise en ordre articulée et totale, les ordres Mendicants, incarnés par deux personnalités diversement charismatiques, François et Dominique, vont, après une méfiance pontificale initiale, être vite « utilisés » (avec leur consentement) comme des artisans singuliers et éminents de cette reconquête qui tend à proposer et imposer un nouvel ordre (pensons aux fresques illustrant le songe d'Innocent III où François s'efforce de soutenir la basilique de Saint-Jean-de-Latran en train de s'écrouler). La figure de François *miles Christi* dans la première bio-hagiographie de Thomas de Celano ou dans la *lauda* 71 de Jacopone entretient et illustre cette participation à la remise en ordre.

A côté de cette réorganisation pour lutter contre le désordre de l'Église, il convenait de remettre en perspective la constitution de l'ordre des Mineurs en ne négligeant jamais l'intention et la volonté de François. Cette constitution, et tout ce qu'elle suppose de structuration et d'ordonnancement, n'est pas au départ décidée ni voulue par François. Les débuts de l'Ordre sont plus désordonnés que structurés : il s'agit d'un regroupement que François dit ne pas avoir voulu mais que Dieu lui a donné, qui évolue en regroupement de personnes mues par l'attraction charismatique d'un homme et de son message. Il faut dès lors trouver un *propositum vitae* à présenter aux disciples de François, mais il est important de rappeler qu'il s'agit là encore d'une nécessité extérieure plus que d'une volonté profonde de François. De là l'institutionnalisation de l'Ordre qui se fait par étapes et qui ne trouve une forme définitive que très tardivement, avec l'approbation écrite de la Règle (*Regula bullata*, 29 novembre 1223, alors que l'approbation orale de la part d'Innocent III date de 1209 et concerne une forme de vie embryonnaire). Ainsi, pendant quatorze ans, ce que l'on appelle communément l'Ordre franciscain (laissant ainsi paraître qu'il est un ordre constitué institutionnellement depuis l'approbation orale) va, du point de vue institutionnel, reposer presque exclusivement sur la seule personnalité de François et sur son *propositum vitae* sans la reconnaissance officielle et symbolique de la Règle approuvée par la Bulle pontificale. Il est cependant entendu que cette absence temporaire d'officialisation n'a pas empêché François d'exprimer inlassablement une relation de dépendance et d'obéissance consentie et voulue à l'égard de l'Église. C'est là une illustration intéressante et fructueuse de la constante tension dialectique entre l'ordre et le désordre, ou le manque d'ordre, entre « la normalité institutionnelle de la communauté et la folie chrétienne d'un individu » (G. G. Merlo). Toujours dans cette perspective de la

tension dialectique, il était utile de rappeler la constante fidélité de François à l'orthodoxie catholique romaine : François est un réformateur orthodoxe ; les constants rappels à l'ordre des frères (en particulier dans les *Admonitions*) pour qu'ils respectent les prêtres et la hiérarchie ecclésiastique en témoignent. Ainsi l'Ordre s'est-il constitué en réaction à ce qui existait (les formes de vie des autres ordres, en particulier monastiques, ne semblaient pas pouvoir offrir une voie praticable, pour François comme pour ses compagnons) et pour apporter une réponse au désordre constaté et subi, avec un François articulant habilement et dialectiquement obéissance et désobéissance, orthodoxie et marge.

Dans une leçon sur « Ordre et désordre », un développement sur les désordres de l'Ordre faisait certainement partie des éléments les plus évidents. La première constatation du désordre advient au retour du voyage en Égypte : François trouve que la Communauté a changé et, mécontent de cette évolution, il renonce à sa charge de ministre général. Les raisons du désordre sont connues et diverses : nombre grandissant des frères qui ont rejoint l'Ordre, question de l'argent et des biens, de la possession et du respect scrupuleux de la pauvreté évangélique, question du savoir et des livres, forme d'exercice du pouvoir... Dans cette évocation, il convenait aussi d'évoquer les tribulations de l'Ordre après la mort de François qui, en soi, constitue évidemment un désordre, une rupture symbolique. Des tribulations qui sont marquées par des luttes internes de plus en plus âpres et qui opposent les franciscains les plus rigoristes, proches des premiers compagnons de François garant de la mémoire et exigeant un respect scrupuleux et sans glose des indications de François dans ses œuvres testamentaires (*Admonitions*, *Testament*, *Lettre à tout l'Ordre*), aux frères qui affichent une nécessaire volonté de s'adapter et de prendre en compte la qualité des temps nouveaux. Ces luttes sont désordre et la remise en ordre mémorielle qu'impose Bonaventure à partir des années 1260, avec la construction d'une image de François fixe et ne souffrant aucune divergence, ne réussira pas à les endiguer totalement (voir *Fiorretto* 48) : le deuxième (et le troisième) franciscanisme est fortement marqué par des dérives-désordres de plus en plus amples et des dénonciations de plus en plus sévères ; les sources franciscaines, le *laudario* jaconien (pensons aux *laude* de dénonciation, très souvent prophétiques et polémiques, telles que les compositions 6, 8, 17, 29, 35, 75, 91), les infléchissements proposés par certains programmes et cycles artistiques en sont les témoins culturels.

Enfin, l'évocation de la complémentarité des deux notions de l'ordre et du désordre permettait de poser et de développer la dialectique franciscaine du renversement : le désordre apparent peut se révéler, d'une certaine façon, ordre. Fortement présente chez François, incarnée en quelque sorte par François, celle-ci s'impose dans la figure du jongleur à laquelle François est culturellement, intellectuellement et socialement attaché.

Le rapport personnel intellectuel que François entretient avec l'univers de la jonglerie va induire une appropriation très particulière de la figure du jongleur, qui constitue en quelque sorte l'adhésion du saint au patrimoine folklorique du Moyen Âge et du carnaval en particulier (C. Ginzburg). Il y a donc d'abord la personne de François lui-même qui, nous rappellent les sources franciscaines, va façonner l'image de jongleur de Dieu pour lui et pour ses frères : nous avons tous en tête le patrimoine hagiographique anecdotique qui représente François mimant le geste du joueur de viole, chantant en français, se déguisant en mendiant (Cf. Thomas de Celano, *Vita secunda*). Il y a aussi ce que François transmet à ses premiers compagnons puis aux frères qui l'ont suivi plus tard, quand il leur dit qu'ils doivent aller par le monde à l'imitation des jongleurs profanes en prêchant et en chantant la louange de Dieu, et en demandant aux spectateurs pour seule récompense la pratique de la pénitence ; faisant ainsi naître l'image des frères franciscains comme *Joculatores Domini*. Or depuis la transposition mystique opérée par saint Bernard, la figure du jongleur change d'attribution et représente une autre incarnation sociale. Le jongleur profane était effectivement utilisé, voire instrumentalisé, dans le discours des hommes d'Église comme « figure d'une contre-exemplarité morale » (C. Casagrande, S. Vecchio). Dans ce système moral, le jongleur est traditionnellement aux marges de la *societas christiana* : par sa marginalité – relative à sa qualité d'éternel errant –, son extravagance – due au fait que son corps est déformé et contorsionné –, ses paroles dangereuses – car trompeuses et excessives –, par le fait qu'il illusionne et divertit, il incarne un désordre que le corps social rejette et condamne.

Avec saint Bernard puis François, le jongleur devient une « figure de l'abaissement » (M. Zink) qui, au même titre que le *stultus*, incarne l'abîme du péché qui sépare l'homme de Dieu ; il est le paradigme de l'humble et son exhibition permanente est humiliation ; en s'exhibant, il exhibe sa faiblesse (puisqu'il est méprisé socialement), et s'humilie par le scandale de ses gestes obscènes et de ses postures contre-nature. La tête en bas et les pieds en l'air, il figure le renversement des valeurs et le paradoxe divin de la folie de la Croix ; les figures ostentatoires du jongleur et du fou de Dieu se superposent : tous deux incarnent le retournement qui dialectise le rapport entre l'humilité et l'exhibition, entre l'humilité et l'humiliation, entre l'oubli de soi dans la charité et l'attention à soi dans la théâtralité, entre le désordre que son corps expose et l'ordre que le renversement qu'il incarne suggère et indique. Le jongleur de Dieu, dans son exhibition avilie et jubilante à la fois, met en présence de Dieu en figurant dialectiquement l'ordre véritable.

Ces figures du jongleur et du fou de Dieu, ayant en apparence tous les traits de l'hétérodoxie et de la désobéissance, servent à indiquer en réalité la voie juste, la nouvelle et vraie orthodoxie ; elles abondent dans les sources hagiographiques et dans le *laudario* jacoPONien où la *stultitia propter Christum* est sagesse, le désordre que cette dernière semble représenter aux yeux du corps

social est indication et rétablissement de l'ordre. L'*esmesuranza* jacoconienne trouve ici aussi toute sa place, en constituant comme une nouvelle *mezura*, mesure du renversement.

Dans cette même logique dialectique du renversement se situe l'image de François et du franciscanisme construite sur l'humilité concrétisée dans l'abaissement : le service aux lépreux en est la représentation la plus emblématique (voir, par exemple, le panneau représentant l'épisode de François et du lépreux dans la *tavola* polycénique de la Chapelle Bardi). Le « désordre » extérieur que le corps malade et repoussant du lépreux affiche agit comme un révélateur du désordre dans l'âme de celui qui le regarde et le juge (c'est ce que François explique clairement au début de son *Testament*).

Il est à noter que cette thématique du renversement, qui aurait donc pu constituer un développement dialectique final particulièrement riche, s'intègre dans une lecture plus vaste du millénaire médiéval chrétien scandé par le renversement des valeurs, où les formes de gouvernement innovantes proposées par les fondateurs d'ordres religieux sont renversantes puisque « le chef d'une communauté [animé par la certitude que gouverner c'est servir] doit se faire le dernier des serviteurs de ceux qu'il guide » (J. Dalarun), et où « les premiers seront les derniers, les derniers seront les premiers ». L'ordre terrestre désordonné, renversé par le nouvel ordre céleste.

Leçons sur la question 2 du programme

Sujet tiré au sort : Parola e realtà nella novella italiana del Cinquecento

Notes obtenues par les candidats : 6/20 (1) ; 11/20 (1) ; 3,5/20 (1) ; 10/20 (1)

Il convenait de ne pas limiter, comme on a pu l'entendre, le terme de « parola » au seul outil de narration que serait celui des « novellieri », au risque de construire toute la réflexion autour de la forme narrative des nouvelles, ce qui n'était pas la question posée. Pas plus qu'il ne s'agissait d'un prétexte à l'exploration du réalisme des nouvelles à l'aune de la parole comme seul instrument de la narration, ce qui présentait le risque de ne traiter qu'une part minime du sujet. Une absence de problématisation du sujet en ce sens, conjuguée à une limitation excessive des deux termes a abouti à des plans frôlant soit le hors sujet soit la tautologie (« raccontare il reale attraverso il filtro di un meccanismo narrativo »). Il fallait au contraire et surtout s'attarder sur la parole

dans le sens du verbe « parlare », objet d'étude d'autant plus pertinent que l'oralité est l'élément fondateur de la « novellistica ». Or, cette parole, ce « parlare » est également très présent entre les personnages des nouvelles. Quoi de plus étrange alors de n'exploiter la nouvelle de *Santi del Grande* que pour souligner le fait que le personnage devient muet, alors même que la *beffa* était un excellent exemple de *beffa-passaparola*, où la parole est le moteur même de la *beffa* ? Démarche d'autant plus surprenante dès lors que le candidat cite précisément le passage qui souligne cette spécificité (la parole qui transforme sa réalité) d'un Santi del Grande devenant fou « per quelle e molte altre parole »... A l'inverse, il était pertinent de souligner, à l'instar de l'auteur d'une leçon bien conçue, l'identification de certains personnages à leur parole (*Falananna, Pietro Pazzo*) ou bien encore l'influence de la parole sur la réalité (mais en veillant dans ce cas à ne pas inverser les causalités dans certaines formulations comme on l'a entendu à propos de la *Giulietta* (« la lettera non arriva a Romeo (...) la realtà prende il sopravvento sulla parola ») dès lors que justement, et c'est là ce qui est intéressant, la parole (ou plutôt la parole non dite, le secret) a un impact direct sur la réalité, et non l'inverse. De même, chez Fortini (*Antonio Angelini*) où c'est bien la parole (le quiproquo sur « ansi visminer ») qui décide du sort infortuné de l'épouse d'Antonio, et non l'inverse. Il faut veiller également à éviter deux travers qui ont été relevés dans les leçons entendues : la tentation d'élever le discours et la réflexion à un niveau d'abstraction tel que la conceptualisation à outrance éteint alors le sens de ce qui veut être démontré jusqu'à affirmer des choses fausses (ex. telle cette parole parabole chez Bandello qui, aux yeux de la candidate, « fuoriesce dalla realtà » et puisque Bandello crée des « cornici » *ad hoc*, on aboutirait à une « erosione del significato della parola » (?) ; ou encore une lecture si conceptualisée de la nouvelle de Fortini (*Antonio Angelini*) que l'on finit par y voir une « parola che si autonomizza » avec « divaricazione tra parlare e agire »). La tendance à jargonner n'a jamais rendu un discours plus clair, il y a même fort à penser qu'elle ne fasse que le rendre plus sujet à équivoque. Enfin, rappelons qu'une leçon est par essence un exercice sélectif : il s'agit d'appréhender la question au programme certes, mais sous un angle précis, et la tendance à vouloir tout dire n'a jamais produit que confusion, opacité de la démarche voire agacement du jury, qui ne manque pas de sanctionner ce qui tombe souvent alors dans le hors sujet, au détriment d'une leçon qui pourrait au demeurant être bien meilleure en étant plus sélective.

Proposition de pistes pour un corrigé :

Le sujet pouvait d'emblée permettre de rappeler la tradition d'oralité qui est à la source du genre « novellistico », oralité caractéristique ne serait-ce que de l'espace de la « cornice » constituée de « devisants » souvent isolés du monde et formés d'un cercle restreint de personnes cultivées, courtisans, ou jeunes gens raffinés (cf les *brigate* chez Straparola, Fortini, Grazzini, Cinzio), ou bien encore dans les lettres de dédicaces qui chez Bandello recèlent le témoignage d'abord

oral du récit mis ensuite en nouvelle par l'auteur. Entre parole et réalité, il y a dans les nouvelles le personnage et la façon dont il emploie cette parole dans son rapport au réel. Cette parole, en tant qu'oralité, peut donc être mise de façon pertinente en corrélation avec la réalité, sur laquelle agir d'autant plus efficacement que l'on est un sujet instruit, un intellectuel, un artiste, ou encore habile inventeur ou narrateur de *beffe*. L'art de la narration est d'ailleurs un signe de la valeur intellectuelle du narrateur; il est revendiqué par Castiglione dans *Il Cortigiano*, et chez Firenzuola le recueil s'intitule *I Ragionamenti* (en tant que collection hétérogène d'histoires courtes, devises, poèmes, des chansons, bons mots, l'ensemble se fonde sur l'art du dialogue), *La cornice des Cene* de Grazzini est très fortement marquée par l'art de converser en communauté. Quoi qu'il en soit, la parole semble être un outil déterminant dans le rapport des personnages à la réalité. Il conviendra donc de s'interroger sur la façon dont la parole, l'acte de parler, insère le personnage des nouvelles dans son rapport avec le réel, et quelle est la nature de ce rapport et si, pour ces hommes du Cinquecento que sont les personnages de nouvelles, l'usage – plus ou moins aisé – de la parole de détermine pas aussi un rapport plus ou moins aisé à la réalité.

1-Réalisme et l'usage de la parole dans le rapport de l'homme du Cinquecento avec la réalité

En premier lieu, la nouvelle étant un genre issu d'une tradition orale, la parole est garante de réalisme dès lors qu'elle se fait mimétique. Elle imite le langage des puissants lorsqu'elle est rhétorique (le discours de Pluton aux enfers mimant le langage juridique et celui des puissants dans la *Favola* de Machiavelli). Chez Firenzuola, les membres de la *brigata* en font l'un des sujets de leurs *Ragionamenti* lorsqu'ils discutent entre eux de l'imitation, de la langue, de la métrique, ce qui est logique car l'art de la parole est le ciment unissant la *brigata* (même chose chez Grazzini et la *cornice des Cene*). Le réalisme dialectal et dialogué, ou, en style indirect libre, imitant le monde des paysans se retrouve chez Firenzuola dans la nouvelle de *Don Giovanni e la Tonia*. Mais la parole établit aussi souvent un lien direct avec la réalité dont traite la nouvelle: chez Da Porto et chez Bandello, la nouvelle enchâssée dans le récit, sous forme de parole vivante, des témoins plus ou moins directs de la chronique racontée apparaît d'autant plus véridique. Matteo Bandello est narrateur, en partie témoin et voix parlante de la nouvelle de *Giulia da Gazuolo* ; quant à la *Giulietta* de Luigi Da Porto, elle s'enchâsse dans le récit que fit à Da Porto l'archer qu'il côtoya lors des batailles menées en Vénétie.

Mais la parole est aussi ce qui définit le personnage : Pietro Pazzo (Straparola) est appelé ainsi parce que son langage, sa parole sont déficients et que le personnage manie en quelque sorte le *logos* répétitif sinon du fou, en tout cas du sot. Falananna est affublé de ce surnom justement en raison de son incapacité à réciter l'alphabet et parce qu'il déforme, tel l'*infans* (en latin, celui qui ne parle pas) les quelques mots qu'il parvient à formuler. Il est apparenté à l'animal, au

« mostro » justement parce que sa parole est chez lui aussi déficiente. Une telle faiblesse de la parole est symptôme aussi d'une faiblesse de la raison. Chez Morlini (*Il Monaco adultero*), c'est la faiblesse du langage qui est révélatrice de la faiblesse de la raison chez l'épouse du personnage principal. Il en est de même chez Fortini où l'épouse d'Antonio Angelini, à la différence de la *cortigiana* Giachena, manie moins aisément tant le langage que la raison et de fait se fait piéger par la réalité alors qu'elle ne fait rien pour réellement comprendre ce que signifie la formule « *ansi visminer* », ce qui l'empêcherait de provoquer l'agression finale qu'elle subit. Non seulement la parole définit le personnage et son degré d'intelligence, mais elle définit aussi son rapport à la réalité : la perte du pouvoir de la parole est alors aussi une perte de pouvoir sur la réalité. Et c'est ce qu'il se produit avec les nouvelles de la fin du Cinquecento où, chez Cinzio par exemple, la parole dialoguée directe des personnages perd de sa place narrative et laisse davantage la place à celle d'un narrateur omniscient (chez Cinzio *Crisante e Alberto, Oronte e Orbecche*), à l'image d'une perte d'emprise des personnages sur une réalité qui leur échappe.

2-La parole comme moyen de liaison « avec » la réalité ou d'action « sur » la réalité :

Nous venons de le voir, la parole est dans les nouvelles du Cinquecento un instrument de pouvoir sur la réalité, de sorte que celui qui perd cette parole ou en use difficilement se retrouve en quelque sorte exclu de la réalité de ceux qui en ont gardé le pouvoir. Il peut même y avoir rédemption de l'exclusion si le personnage, tel Gianmatteo dans la *Favola* de Machiavelli, associe la parole à la *virtù* machiavellienne, jusqu'à substituer la parole à la réalité. En effet, alors que dans toute la *Favola*, c'est Belfagor qui est maître du jeu, dès lors qu'il vole la parole à Gianmatteo (celle qui a le pouvoir de faire sortir le démon des filles de rois qu'il a envoûtées), l'astucieux *contadino* se venge en la récupérant magistralement puisqu'il va même en faire la seule réalité de Belfagor : dans une mise en scène de charivari final, il réussit à voler la parole du diable (« *Gianmatteo ne seppe più che il diavolo* ») en réduisant la réalité de Belfagor à quelques mots murmurés à son oreille et lui signifiant, pour le faire retourner en enfer, que c'est son épouse qui revient le trouver. Bien souvent, le plus grand pouvoir qu'exerce la parole sur la réalité passe par la répétition, jusqu'à devenir par exemple la nouvelle réalité du *beffato*. Nombre de nouvelles de *beffe* ne sont que des *beffe* de parole ou de *passaparola*, sans autre forme de manigance. Il suffit que la parole soit répétée deux ou trois fois, le rythme ternaire étant le plus efficace, pour que la parole se substitue à une réalité même si celle-ci est en contradiction avec les mots. C'est le cas dans la nouvelle de *Pre Scarpacifico* (Straparola) où c'est d'abord le prêtre qui croit en la parole des malandrins et se fait piéger par trois fois. De fait, la parole devient alors la seule preuve de la fiabilité parfaite de la réalité car ensuite Scarpacifico fait croire aux brigands que sa chèvre parle et les brigands croient à son propos sans même le vérifier par une

preuve tangible. De même, Santi del Grande chez Fortini croit à la parole du collectif, à celle de toute une ville qui consacrerait l'espace de sa folie puisque les dires des habitants deviennent alors la seule réalité de Santi qui, même avec les chevreaux bêlant à ses côtés, finit par croire qu'il s'agit de chapons : la parole s'est ainsi totalement substituée à la réalité tangible.

3-L'usage de la parole comme symptôme d'un rapport discriminant au réel

Bien entendu, ce pouvoir de transformation de la parole est néanmoins discriminant puisqu'elle est le point de contact fondamental des personnages avec la réalité et que tous n'ont pas le même rapport à la parole. Dans un nouveau rapport au monde plus horizontal, où l'individu est confronté aux *accidenti* obscurs de la Providence terrestre, il doit avoir (ou non) les moyens d'agir sur cette réalité. En ce sens, elle est d'autant plus synonyme de pouvoir que rien ne lui résiste, pas même la réalité : il n'est aucune *beffa* du corpus qui, se fondant sur la parole, aboutisse à un échec des *beffatori*. Ainsi, c'est la parole de Scheggia, Pilucca et Zoroastro qui prépare Guasparri à la scène des *cucubeoni* sur le *Ponte alla Carraia*, si bien qu'ils n'ont plus qu'à créer la mise en scène muette qui sera le texte de leur *beffa*. Car certains personnages, tels que Falananna, subissent tellement le pouvoir de la parole qu'elle peut très bien se substituer à la réalité : Falananna souhaite mourir parce qu'il prend au pied de la lettre la promesse d'une vie ultérieure meilleure entendue lors du prêche à la messe. Ainsi, la parole est synonyme de pouvoir dans *La contessa di Cellant* de M. Bandello, où la comtesse, figure emblématique des milieux de cours milanais, exerce son ascendant sur ses amants par le biais de la parole. De même, le bouffon Gonnella subit en quelque sorte le pouvoir de la parole du Marquis qui lui fait croire qu'il va être condamné à mort. La parole du pouvoir est alors plus puissante que les actes de Gonnella : celui-ci avait poussé le marquis dans le fleuve, mais c'est sa croyance en la parole de fiction du marquis qui conduit Gonnella à la mort, et non ses actes.

Il est notable en ce sens que la *cornice*, espace de parole entre privilégiés, soit justement souvent représentée par un lieu coupé de la réalité, sorte de *locus amoenus* où la parole est un signe de supériorité intellectuelle réservée à quelques-uns. En effet, même si la *brigata* de la *cornice* chez Giraldi Cinzio part en bateau en direction de Marseille avec pour but de divulguer au monde la parole du « bien » par des récits – après le sac de Rome, donc en contact avec la réalité – ce sont quand même le plus souvent des *cornice* où les *brigata* ont un pouvoir de la parole (et de la culture) qui les distingue justement des personnages des récits qu'ils relatent. Chez Fortini, nous sommes dans un *locus amoenus* autour de Sienne et il existe un grand fossé thématique et social entre les échanges qui ont lieu au sein de « la *piacevol brigata* » des devisants et les personnages des nouvelles qu'ils racontent. Chez Straparola, c'est du côté de Venise dans un palais de Murano que s'installe la *brigata* à la suite de Ottaviano

Maria Sforza qui, « per lo ravoglimento de' malvagi tempi, per gli acerbi odi, per le sanguinolenti battaglie e per lo continovo mutamento de' stati, indi si partí, (...) con la figliuola Lucrezia, moglie di Giovan Francesco Gonzaga.. ». Même chose pour la *cornice* des *Cene* de Grazzini où des jeunes gens, réunis après une bataille de boules de neige, parce qu'ils ont des lettres et connaissent Boccace, sont encouragés par la dame qui les accueille, plutôt que de se contenter de lire à haute voix des nouvelles de Giovanni Boccadoro, puisqu'ils ont tous des lettres et des humanités, qu'ils connaissent la poésie, les *novellieri*, les grecs et les latins, à raconter des nouvelles « trovandone e dicendone tra noi ». Ainsi, les devisants de la majeure partie des *cornice* font partie des gens cultivés, de cours, isolés dans un monde à part pour qui la parole « narrante » est un pouvoir et un signe de culture. Or, cette parole « narrante » est si particulièrement synonyme de pouvoir chez Grazzini qu'il est légitime de supposer que l'individu privé du *logos*, comme le personnage de Falananna, ne soit rien d'autre qu'un faire-valoir de cet art de la parole qui est l'apanage des devisants cultivés, aux yeux de qui les péripéties extravagantes d'un personnage « di sì grossa pasta » ne sont qu'une preuve de plus de l'art « novellistico » brillant de l'un d'entre eux.

Conclusion : La confrontation entre parole et réalité dans la nouvelle du Cinquecento nous a conduits à opposer deux types de personnages, entre ceux qui savent exercer un pouvoir sur la réalité par le biais de la parole, et ceux qui au contraire se retrouvent en position de faiblesse face à la réalité parce qu'ils sont privés du *logos*. D'une certaine manière, le rapport à la parole comme outil de pouvoir sur le réel relève de la raison et de la *virtù* machiavellienne (cf. Gianmatteo dans *La Favola*). Mais il est aussi symptomatique d'une nouvelle appréhension de la réalité par l'individu-personnage du Cinquecento, révélée dans le cadre particulier de la *beffa* : « la beffa démontre ainsi que les aspects du monde, qui peuvent apparaître aux observateurs peu avertis comme le résultat de forces obscures, sont en fait des phénomènes, que les observateurs avertis peuvent comprendre et expliquer, puisqu'ils peuvent les créer » (A.Rochon, *La Novella del Grasso Legnaiolo*, p.330). Mais si dans la nouvelle du *Grasso*, les yeux aveugles du *beffato* sont décillés, puisqu'il a droit à une explication de la *beffa* par ses *beffatori*, Brunelleschi et Donatello, très rare, voire inexistante est la parole décillante de la part des *beffatori* à l'égard des *beffati* dans les nouvelles du Cinquecento... Comme si la jubilation par les pleins pouvoir de la parole sur la réalité importait davantage que le *piacere e diletto* du rire éventuellement partagé avec le *beffato*.

Leçons sur la question 3 du programme

Sujet tiré au sort : Il teatro comico di Carlo Goldoni : un teatro dell'esperienza ?

Notes obtenues par les candidats : 16/20 (1); 5/20 (1); 1/20 (1)

La question posée par le sujet de la leçon n'avait rien de surprenant compte tenu des avancées de la critique goldonienne depuis le bicentenaire de 1993. En effet, les études philologiques récentes de la genèse des comédies (l'édition nationale Marsilio en tête) ont montré combien le théâtre goldonien est éminemment empirique et conditionné, que ce soit par les acteurs (il n'y aurait jamais eu de *Mirandolina* sans la Corallina-Maddalena Marliani, ni de *Ventaglio* si Goldoni n'avait dû s'adapter aux acteurs italiens à Paris), que par le public (*Il Moliere*, écrit en réaction au public turinois), les modes théâtrales vénitiennes (cf. le succès des vers martelliens) ou par les vicissitudes éditoriales qui poussent Goldoni à réécrire, ou réformer ses propres pièces (il est probable que l'on se serait contentés de la *Gastalda* de 1753 si les tensions avec Bettinelli-Medebach n'avaient poussé Goldoni à la si différente *Castalda* de 1755). Cet empirisme, cet expérimentalisme dirait-on, se manifeste presque systématiquement pour chaque comédie, à tel point qu'il faut, pour comprendre chacune d'entre elles, la replacer dans le contexte de l'« expérience » *ad momentum* en tenant compte de tous les éléments signalés ci-dessus. Démarche sans laquelle il n'est pas possible de comprendre Carlo Goldoni dont chaque pièce est un savant tissage de toutes ces données de l'expérience, telles les métaphoriques étoffes de Sior Anzoletto-Goldoni dans *Una delle ultime sere di Carnevale*.

Proposition de corrigé :

Introduction : Avant d'être une œuvre écrite et publiée, avec toutes les vicissitudes que l'on connaît autour de l'édition des textes de la Bettinelli à la Pasquali, le théâtre goldonien est avant tout un théâtre de terrain. En effet, Goldoni construit d'emblée son œuvre sur un constat très concret : un théâtre italien réduit aux « sconce arlecchinate », critique que formulaient déjà ses prédécesseurs, théoriciens intellectuels de l'époque (Maffei, Muratori) qui eux-mêmes partaient de constats concrets et non exclusivement théoriques. Il est désormais plus que nécessaire d'abandonner l'idée d'un Goldoni qui aurait décrété une réforme *ex nihilo*. Le concept d'expérience implique au contraire que l'auteur laisse évoluer son œuvre au gré d'un certain empirisme, et c'est bien le cas avec la réforme goldonienne qui, pour expérimentale qu'elle puisse être au départ, n'en établit pas moins aussi des règles que le dramaturge finit par appliquer quasi systématiquement. Nous verrons donc comment l'expérience de terrain, si elle est en amont fondatrice pour Goldoni (1) s'appuie sur une série

d'instruments dramaturgiques précis (2) où interfèrent expérience et théorie, en apparence deux notions opposées mais qui finissent par s'articuler dans la mesure où le théâtre goldonien aboutit aussi en aval à des « expériences » plus volontaires et donc à une nouvelle « poétique » théâtrale aussi variée qu'originale (3).

(1) Il existe, de fait, chez Goldoni, un arrière-plan d'expérience fort qui influe en premier lieu sur le texte goldonien : autrement dit, le contexte de compagnie, l'arrière-plan culturel et les polémiques, le fait que des acteurs viennent le solliciter, les modes théâtrales (les vers *martelliani*), le contexte éditorial sont autant de données incontournables qu'il faut nécessairement prendre en considération parce qu'elles conditionnent de manière expérimentale la genèse de chaque pièce. Le premier élément d'expérience fondateur est le contexte du Théâtre et de la compagnie : c'est pour l'actrice Anna Baccherini que Goldoni crée *La donna di garbo* en 1743 au San Samuele; c'est Antonio Sacchi qui le sollicite qui pour l'écriture du *Servitore di due padroni*. Goldoni construit le Pantalon vénitien avant tout sur la personnalité du Pantalon Golinetti (qui donnera, au San Samuele, les succès de *Momolo Cortesa-L'Uomo di Mondo* 1738; *Momolo sulla Brenta-Il Prodigio*, 1739-40; *Il mercante fallit-/La Bancarotta* 1741), puis c'est sur les aptitudes protéiformes de Cesare d'Arbes que Goldoni fonde le succès de la création des deux jumeaux opposés Tognino et Zanetto dans *I due gemelli veneziani* en 1747-48. Lorsque le Sant'Angelo accueille ensuite un nouveau Pantalon en la personne de Collalto, Goldoni a soin de préparer une scène adaptée, pour ses débuts dans *Il Teatro Comico*, à cet acteur nouveau et tremblant afin qu'il soit applaudi (cf *Mémoires*), tandis que la reprise des *Due gemelli veneziani*, moins adaptée à sa personnalité, se solde la même année par un échec. C'est Collalto encore, amical avec tous dans la vie et connu pour sa générosité, qui inspire au Sant'Angelo les traits du Pantalon altruiste : le Pantalon conciliateur des *Puntigli domestici* (1751-52) puis du *Bugiardo* ou du *Giocatore*. Rosaura alias Teodora Medebach inspire aussi à Goldoni presque toutes les Rosaura de la période du Sant'Angelo (couronnées par le succès *La Pamela*), puis la *servetta* Maddalena Marliani lui inspire toutes les Corallina jusqu'à la Mirandolina de la *Locandiera*. Quoi de plus expérimental d'ailleurs que cette description de son travail donné par Goldoni en personne, y compris des années après, dans les *Prefazioni Pasquali* :

Tutte le opere teatrali che ho poi composte, le ho scritte per quelle persone ch'io conosceva, col carattere sotto gli occhi di quegli Attori che dovevano rappresentarle, e ciò, cred'io, ha molto contribuito alla buona riuscita de' miei componimenti, e tanto mi sono in questa regola abituato, che trovato l'argomento di una Commedia, non disegnava da prima i personaggi, per poi cercare gli Attori, ma cominciava ad esaminare Gli attori, per poscia immaginare i caratteri degl'Interlocutori. Questo è uno de' miei segreti.

[L'autore a chi legge. Tomo XI, in *Memorie italiane, Prefazioni e polemiche*, III, Marsilio, p.202-203].

Écoute des attentes du public, succès des martelliens et du Théâtre de son concurrent Chiari qui riposte avec *La Sposa Cinese* au Sant'Angelo, effort d'adaptation aux dimensions de la scène du Teatro San Luca, exploitation au maximum de la bravoure qu'il soupçonne chez l'actrice Caterina Bresciani, consécration de la Bresciani en Ircana, départ du couple Gandini à Dresde... : cette somme d'éléments d'expérience conditionnent par excellence la création non seulement d'une pièce mais d'une trilogie, que Goldoni n'envisageait même pas au départ. En effet, *La Sposa persiana* doit son succès en 1753-54 à un Goldoni capable d'intégrer tous ces éléments, qu'il prend en compte en raison aussi de l'expérience cuisante des échecs subis à l'arrivée au San Luca avec les chutes successives de la *Donna di Testa Debole*, puis du *Vecchio Bizarro*, pièces trop imprégnées encore de la période Sant'Angelo et à cause d'un Pietro Gandini mauvais dans le rôle de Pantalon, que Goldoni a alors la présence d'esprit, aussi juste qu'empirique, d'exploiter ensuite en travesti dans le rôle de Curcuma de *La Sposa persiana*. L'on voit bien clairement ici que le succès de la pièce est un succès d'expérience : l'art de la Bresciani et la popularité de la « méchante » Ircana dans la *Sposa Persiana* font le reste. Et c'est le succès de la pièce et de l'actrice dans le second rôle d'Ircana qui pousse Goldoni, empiriquement donc et non par décision *a priori*, à poursuivre la trilogie avec *Ircana in Julfa* (1755) et *Ircana in Ispaan* (1756).

Enfin, le contexte éditorial influence également sur la création goldonienne puisque Goldoni évolue très nettement en fonction de l'expérience entre 1748 et 1753. Il déclare en effet en 1748 : « Io non soglio scrivere per le stampe » (*Nerone*, 1748). La première édition de ses comédies consacre le passage de l'œuvre scénique à l'œuvre d'édition : « col tempo passeranno tutte dalla scena al torchio » (pref. Bettinelli 1750) et enfin, c'est la controverse avec Bettinelli et Medebach (1753) qui concrètement l'incite plus fermement à faire du texte édité sa priorité. Dans la *Lettera dell'avvocato Carlo Goldoni, la quale servì all'autore di Manifesto* (ed. Paperini, 1753), Goldoni nous donne bel et bien la définition d'un théâtre de l'expérience : « ...parmi di ravvisare le imperfezioni delle Opere mie. Cerco quanto posso correggerle, e migliorarle; le ripulisco col tempo; vedo l'effetto che sulla Scena si fanno, odo le Critiche, e le Censure, e quando trattasi di stamparle, alcune di esse le riformo, le rifaccio, e quasi in tutto le cambio ». Enfin, ultime évolution d'expérience en 1755 où Goldoni sous-entend pour la première fois que le texte devient en quelque sorte un possible *copione* pour les représentations ultérieures, donnant à la responsabilité de l'auteur une moindre place : « Fin tanto che venivano le mie Commedie rubate, e si recitavano da chi le poteva avere, pria che stampate fossero, la colpa poteva essere dell'Autore soltanto, se mal riuscivano. Perciò determinato mi sono a stamparle... » (*L'autore a chi legge, La Castalda*, Pap.1755).

Comme on le voit, que ce soit le contexte de compagnie et des théâtres avec lesquels il travaille, que ce soit pour des exigences de polissage de ses textes au fur et à mesure qu'il se rapproche de l'ultime édition d'auteur (la Pasquali à partir de 1761), le théâtre comique de Goldoni se construit au rythme de l'expérience qui, selon l'étymologie latine (*experiri*, éprouver) contient la racine *periri* = « per » (à travers) clairement synonyme d'évolution, de changement. Et cette évolution, ce théâtre « éprouvé » autrement dit sans cesse mis à l'épreuve (comme en témoignent sans cesse les *Mémoires*) Goldoni n'en cache pas les instruments...

(2) Parmi les instruments goldoniens de l'expérience, il y a en premier lieu les acteurs. Ils sont en effet pour Goldoni ces « cavia da laboratorio » dont parle très justement Siro Ferrone, mais des cobayes d'abord sources de l'expérience avant d'être aussi le terrain d'expérimentation. Ce « precetto asprissimo, che gli altri Scrittori per lo passato non hanno avuto, quello cioè di adattare la Commedia alla compagnia degli Attori » (*La Castalda, L'Autore a chi legge*, 1755) dont il se fait une règle presque systématique, Goldoni en tire une véritable dramaturgie non pas « pour » l'acteur ni « de » l'acteur mais « depuis » l'acteur (« dall'attore » Sara Mamone, *La Locandiera*, ed.Marsilio). Et les exemples sont nombreux. Percevant le potentiel dynamique qu'il pouvait en tirer, sans doute Goldoni exploite-t-il les tensions existant entre la *seconda donna* Caterina Bresciani et la *prima donna* Teresa Gandini au San Luca dans le duo des deux sœurs rivales contraintes de jouer, par le théâtre dans le théâtre, l'entente cordiale en des rôles opposés à leur caractère dans la *Cameriera Brillante*. Cette comédie a d'ailleurs été considérée comme l'exemple d'un Goldoni mettant à l'épreuve une nouvelle méthode pédagogique d'acteurs, qui aurait consisté à leur faire jouer un rôle opposé à leur naturel. Par expérience aussi et en raison de la proximité morale du dramaturge avec les acteurs, il crée *La madre amorosa* (1754) dans un texte qui se moque de la « vieille » Teresa Gandini en veuve cédant l'homme qu'elle aime à son ingrate de fille incarnée par sa rivale Caterina Bresciani. Enfin, Goldoni exploite sans doute la même rivalité entre Teresa Gandini et Caterina Bresciani dans *La Sposa Persiana* : l'entrée en scène de Fatima (II,6) voilée et promise à Tamas depuis l'enfance, trahit quelque peu les véritables intentions de Goldoni, lassé alors des caprices et prétentions de la Gandini lorsqu'il la fait alors comparer à Ircana par Tamas qui la juge moins belle que la jeune esclave « (No, che non è più quella) (...) (Ircana è più vezzosa) (*da sé*).(...) (Fatima è bella, è vero, ma nel confronto è vinta) ». Le texte paraît ainsi contenir par anticipation le succès de *La Sposa* due à la bravoure de Caterina Bresciani, laquelle coûtera à Goldoni au moins une expérience malheureuse lorsqu'il calquera exactement la figure de Dorotea de *Lo spirito di contraddizione* (1758) sur la capricieuse actrice qui, sentant la moquerie, joua alors de manière si éteinte qu'elle conduisit la pièce à l'échec.

Or, ce théâtre de terrain, Goldoni en narre lui-même les vicissitudes, tant à la scène que dans les *Mémoires* ou dans les *Prefazioni Pasquali*, paratextes qui ne sont autre qu'un récit d'expérience. Quelle meilleure preuve que le texte théorique *Il Teatro Comico* où, par l'intermédiaire du *capocomico* Orazio, Goldoni ne donne pas d'autres conseils aux acteurs que des éléments éminemment empiriques sur la gestuelle ou les encourageant même à aller au théâtre pour « apprendre » des autres comédiens (III,3 : « Quando siete in libertà; e che non recitate, andate agli altri teatri. Osservate come recitano i buoni comici, mentre questo è un mestiere, che s'impara più colla pratica, che colle regole »). Le théâtre goldonien se définit donc bien souvent comme étant le fruit de l'expérience, en particulier dans les *Mémoires* où Goldoni attribue l'échec ou le succès d'une pièce, ici à un acteur, là à la réaction du public. Ainsi crée-t-il *Il Moliere* à Turin suite à l'expérience du mauvais accueil de ses pièces par un public turinois. Plus encore, lorsqu'il tente de revenir à la prose et ce, à contrecourant des attentes du public, à l'automne 1755 avec *la Buona Famiglia*, c'est l'échec assuré et il revient immédiatement au martellien qu'il ne lâchera plus jusqu'en 1759, comme s'il se rangeait à l'avis de Gasparo Gozzi qui, dans *Il Caffè* en octobre 1755, affirme que « Il Goldoni s'ingannerà sempre se non farà le commedie in versi. Molti si dicono stanchi di versi martelliani; ma il popolo gli gradirà sempre » car ils sont la « delizia dell'universale ».

Enfin, lorsque le texte se fait éminemment métathéâtral, Goldoni y mène parfois une réflexion sur son propre théâtre, comme par besoin empirique d'y faire le point. Or, quoi de plus expérimental que de faire le point sur la réforme en se tournant précisément vers le public auquel elle s'adresse? Il suffit de songer aux passages du *Festino* (1755) où Goldoni fait non seulement dire à Donna Doralice (alias Caterina Bresciani) un éloge de *la Sposa Persiana*, mais par une habile mise en abyme, il y intègre aussi des allusions à la réception ultérieure de ce même *Festino* par les personnages à l'intérieur de la pièce, et qui reviennent du théâtre (III,5 « -Come riuscì il *Festino*? (...) -Che volete ch'io dica? doman si sentirà. »). Au sein du paratexte, il ne faut pas négliger le récit du théâtre par l'expérience que sont les *Aperture alle stagioni* 1754-55 puis 1756 où les acteurs témoignent directement au public du vécu interne de la compagnie du San Luca. Non seulement Caterina Bresciani y expose ses doutes en direct quant à son devenir de *seconda donna* au sein de la troupe suite au départ de la Gandini pour Dresde; aussi la voit-on refuser en direct de passer *prima donna*. Mais y sont relatées aussi par les acteurs, sous forme de dialogues faussement improvisés, les difficultés psychologiques de leur auteur, les deuils vécus récemment dans la troupe et, de fait, les doutes quant au remplacement du Pantalon Rubini ou du Brighella Angeleri récemment disparus... On assiste alors à une véritable expérience théâtrale partagée avec le public et de fait, avec les lecteurs aussi. Mais le théâtre comique de Goldoni ne se réduit pas à un récit d'expérience ni à une simple démarche empirique qu'il tirerait des acteurs ou du contexte de compagnie. Il semble bien que Goldoni en déduise un certain nombre de règles

et, de là, construite, sinon une véritable poétique théâtrale, du moins un certain nombre de tentatives nouvelles.

(3) En aval, les aspects d'une nouvelle esthétique ou poétique théâtrale se font jour. De l'expérience puisée en amont, Goldoni amasse, sans forcément l'énoncer explicitement, des règles ou préceptes, et d'autres méthodes théâtrales que celles de la *commedia dell'arte*, qu'il finit par appliquer en aval de manière finalement assez systématique. Certes, l'expérience supplante souvent la théorie chez un Goldoni pétri d'un certain nombre contradictions. Par exemple, les vers martelliens, dénigrés à mots couverts par Orazio qui affirme que l'auteur des 16 comédies a déclaré qu'il n'en userait jamais (*Il Teatro Comico*, III,2), sont dénoncés comme envahissants par un personnages dans *Il Festino* (III,5 : « Venuta è la diarrea de' versi martelliani»), peu appréciés par Goldoni lui-même (*Il Moliere, L'Autore a chi legge*, ed.Pasquali: « Io, per dir vero, non sono mai stato amico di cotai versi, usati pel Teatro dal sopraddetto Martelli ») et néanmoins utilisés presque sans interruption entre 1754 et 1759, dans un nombre incalculable de pièces dont certaines seront reconverties en prose pour l'édition Pasquali (*L'Impresario delle Smirne*, Ps, 1762). Mais en dépit de cette réticence de fond aux martelliens auxquels Goldoni se conforme néanmoins au choix des martelliens par succès d'expérience, se félicitant du succès de son *Molière*, pièce déterminante dans le passage aux *martelliani*, précisément aussi parce qu'elle reçoit la caution d'un Scipione Maffei. Aussi comprend-on à quel point la caution des intellectuels et lettrés contemporains de Goldoni influe sur la création goldonienne et fait partie de cette adaptation à un contexte synonyme d'expérience.

Au-delà de la simple définition de théâtre « de caractères », le théâtre goldonien se caractérise par son aspect multiforme et presque expérimental. La trilogie persane est une tragi-comédie, la *Trilogia della villeggiatura* une sorte de comédie en trois pièces, et toute la période du Sant'Angelo n'est que valse hésitation, au gré de la matière à disposition (celle des acteurs et de la compagnie Medebach), entre comédie de caractère et héritage de la *commedia dell'arte*. Au San Luca, dans *La Cameriera Brillante* (III,4), Argentina – en véritable porte-parole de Goldoni - semble se réjouir de son idée de pièce dans la pièce, en observatrice amusée d'un essai jubilatoire qu'elle formule véritablement comme une expérience nouvelle, celle précisément qui consiste à faire l'inverse du « precetto asprissimo » de Carlo Goldoni: « ARG. La commedia è distribuita così bene, che non può essere meglio. Veder rappresentare caratteri da persone che non li sanno sostenere, è una cosa da crepar di ridere. Se s'introducesse questo buon gusto, tutti i commedianti riuscirebbero a perfezione. (*parte*)».

À ce propos, dans la période au San Luca, par la duplicité des caractères créés, Goldoni semble enclencher d'une certaine manière une nouvelle technique chez l'acteur qu'il contraint, par les textes et par les caractères des personnages, à un jeu plus riche et plus complexe. En effet, non seulement Goldoni pousse Caterina

Bresciani au contre-emploi dans *La Cameriera Brillante* en lui faisant jouer la soeur modeste et discrète (Clarice), alors qu'il sait le caractère emporté et égocentrique de l'actrice. Mais il fait ensuite d'elle la fouguese et orgueilleuse Ircana, dans un jeu tout aussi double que celui qui était exigé pour le personnage de Clarice : remarquons l'incroyable scène (I,7) de *Ircana in Ispaan* où Ircana-Bresciani use de la fiction dans la fiction (« Tenti un pietoso inganno d'intenerir quel ciglio ») en laissant croire à Machmut que son fils Tamas s'est suicidé, suscitant ainsi chez lui un instant la douleur de la perte supposée, ce qui le conduit alors à davantage de mansuétude puisqu'il n'a plus d'autre choix, envers son fils en réalité vivant, que celui de l'indulgence et du regret qu'il manifestait l'instant d'avant pour son fils mort. Goldoni fait ensuite de la Bresciani, dans *Gl'Innamorati*, une Eugenia dont la duplicité se traduit cette fois dans le « puntiglio » et dans ces nombreuses scènes où elle feint l'indifférence face à Fulgenzio dont elle teste ainsi les sentiments. Enfin Goldoni lui fait incarner Giacinta de la *Trilogia della villeggiatura*, suprême exemple d'un jeu de duplicité indispensable à l'expression de l'actrice, entre « sur-jeu » des apparences (*Les Aventures*, scène de la partie de cartes (II,8) après la déclaration de Guglielmo à la scène II,7) et trouble des sentiments, lesquels doivent rester perceptibles derrière la façade, au point de devoir jouer l'épuisement proprement physique provoqué par le masque de la duplicité à afficher par Giacinta en société (*Il Ritorno*, II,9-10).

Aussi sommes-nous bien face à un Goldoni qui, à travers les personnages qu'il crée, fait bel et bien évoluer au fil de l'expérience les capacités d'expression de l'acteur. En aval, c'est alors le texte et l'expérience avec Goldoni qui va pousser l'acteur vers d'autres champs d'expression, comme l'a très bien montré Siro Ferrone (Introduction à *Gl'Innamorati*, ed. Marsilio) à propos d'Antonio Martelli, Brighella de formation qui joue en réalité un rôle de *1° vecchio* (Fabrizio) dans *Gl'Innamorati*. On constate aussi l'amplitude et la variété des rôles que le texte goldonien fait jouer au San Luca à un acteur *caratterista* tel que Giuseppe Lapy qui (reprenant le flambeau de Pietro Gandini, fort apprécié du public) incarne d'abord Curcuma dans *La Sposa Persiana*, puis la Kiskia de *Ircana in Julfa*, et enfin Succianespole dans *Gl'Innamorati* ou encore la vieille Sabina du *Ritorno dalla villeggiatura*, jusqu'à Mme Gatteau dans *Una delle ultime sere di Carnevale*. Dans tous ces exemples, il ne s'agit plus seulement de l'expérience de l'acteur qu'en a Goldoni et qui fabrique le personnage, mais *in fine* c'est bien le personnage construit par Goldoni qui, progressivement, fabrique à son tour l'acteur, l'incitant en quelque sorte à progresser vers d'autres champs d'expression plus vastes, et l'on passe alors de la « drammaturgia dall'attore » (Sara Mamone, Introduction à *La Locandiera*, ed. Marsilio) à une dramaturgie *depuis* le personnage vers la construction de l'acteur. Les données de l'expérience « dall'attore » s'inversent alors, le comédien-tisserand s'adaptant alors au dessinateur d'étoffes qu'est l'auteur : « I Comici eseguiscono le opere degli Autori, ed i Tessitori lavorano sul modello de' loro Disegnatori » (*l'Autore*

a chi legge in Una delle ultime sere di carnevale).

Enfin, en ultime analyse et toujours dans une perspective diachronique, notons la perméabilité expérimentale du Goldoni de la dernière période, qu'elle soit parisienne ou pré-parisienne. Dans la *La Trilogia della villeggiatura* en effet, nous en sommes déjà à une expérimentation proche de la scène-tableau à la façon de Diderot lorsque, à la fin de l'acte II des *Avventure*, plusieurs scènes en une seule suggèrent une inévitable pantomime avec les « duos » de la longue partie de cartes, muets à tour de rôle. De même, dans *Il Ventaglio*, le contexte parisien des difficultés rencontrées par Goldoni, avec les acteurs qui peinent à exécuter des scènes longues, pousse le dramaturge à avouer qu'il a dû inventer un nouveau type de pièce (cf *l'Autore a chi legge*). Le rythme tout entier de la pièce est donné par l'éventail dans un texte qui dit son caractère expérimental par cette mise en abyme : observant l'éventail, le Conte de Rocca Marina – alias le Pantalon Collalto, acteur de confiance et de connaissance, entre les mains duquel Goldoni remet d'ailleurs les fils de l'intrigue, telle un *canovaccio* se construisant expérimentalement sous nos yeux - commente comme s'il s'agissait presque d'une œuvre inachevée : « queste figure non sono ben dipinte, ma mi pare che non siano mal diseguate (III,8) ». Et comment ne pas songer enfin à *Il Genio buono e il genio cattivo* où Goldoni emprunte encore de nouvelles voies d'expérience scénique (le théâtre d'ombres) et où s'exprime justement, selon les mots d'Andrea Fabiano, « la vitalità creativa con la quale il ripensare il teatro si fa teatro ».

Conclusion : En définitive, les comédies de Goldoni sont indéniablement à considérer comme le résultat à multiples facettes d'une expérience issue d'un contexte au sens large : succès ou non des pièces en précédant une autre, goûts et attentes du public, choix de l'acteur qui inspire le personnage, atmosphère et contexte de compagnie (San Samuele, Sant'Angelo, San Luca puis Paris), contexte éditorial... C'est tout cela qui constitue la difficulté du théâtre goldonien : aussi y a-t-il lieu, pour comprendre chacune de ses œuvres, de prendre en compte un tel faisceau d'expériences, au-delà du cliché d'un Goldoni qui aurait préétabli une « réforme » toute théorique dès la *Prefazione alla prima raccolta* (Bettinelli, 1750).

Leçons sur la question 4 du programme

Sujet tiré au sort : Il mito nell'opera di Salvatore Quasimodo

Notes obtenues par les candidats : 11/20 (1) ; 01/20 (1) ; 12,5/ 20 (1)

La difficulté du sujet proposé était double. D'une part, la notion de "mythe" étant largement polysémique, le terme unique du sujet n'allant pas de soi. Il demandait au préalable à être solidement défini, sans pour autant être enfermé dans une acception trop univoque afin d'être entendu aussi dans ses autres significations possibles, ce qui pouvait permettre ensuite aux candidats de

dégager le mouvement dialectique de leur démonstration. D'autre part, le corpus envisagé s'élargissait à l'œuvre entière de Salvatore Quasimodo. Cela exigeait non seulement une très bonne connaissance d'ensemble des textes de l'auteur au programme mais surtout obligeait à reparcourir l'évolution des différentes définitions et fonctions du mythe, ou encore ses constantes, telles qu'elles apparaissent d'un bout à l'autre de son œuvre poétique. On comprend ainsi que les deux exigences posées par la formulation du sujet étaient en réalité complémentaires.

Les meilleures prestations ont ainsi été celles qui se sont attachées d'emblée à définir, de la manière la plus ouverte, le terme du sujet proposé. Le mythe pouvait être d'abord entendu comme récit fondateur, archétypal, appartenant au patrimoine commun d'une civilisation ou d'un peuple, susceptible d'être réinvesti afin de donner sens à une histoire ou à une réalité collectives. Mais à côté de cette dimension collective du mythe, certains candidats ont aussi été attentifs à la possibilité d'une construction littéraire et poétique d'un mythe personnel pouvant servir à une reconstruction identitaire. Les deux acceptions de la notion n'étant pas d'ailleurs exclusives l'une de l'autre, bien au contraire.

Ces deux définitions permettaient ainsi de retrouver dans l'œuvre de Quasimodo deux fonctions complémentaires de l'utilisation du mythe. La réappropriation de mythes collectifs, puisés en particulier dans l'Antiquité grecque ou dans les mythes bibliques de la religion chrétienne, y sont en effet très importants. Il était ainsi possible de voir comment chez Quasimodo la dimension mythique, lorsqu'elle sert à l'expression identitaire et à la construction existentielle du sujet poétique, pouvait à la fois prendre l'aspect d'un réinvestissement des grands mythes collectifs (il suffit par exemple de penser au titre même du recueil *Erato e Apollion*, ou encore à la projection du sujet poétique dans la figure d'Ulysse, reconstruite comme archétype de l'exilé), mais également celui de la construction de mythes personnels, en particulier dans la période où le poète cherche, par le creusement d'une parole essentielle, à recréer dans l'espace du texte poétique un temps, un espace, une identité proches d'une origine pure (on pouvait se référer ici à la mythification de la Sicile, « l'isola di Ulisse » de la poésie éponyme, ou à celle de l'enfance qui devient enfance du monde, « l'isola mattutina » de la poésie intitulée *L'Eucalyptus*).

Dans certaines poésies du Quasimodo de l'après-guerre, la réappropriation du mythe, et à nouveau celle des grands mythes de l'Antiquité classique ou des mythes bibliques de la religion chrétienne, peut également servir de filtre et de grille de lecture d'une réalité historique autrement insupportable et indéchiffrable, dont la répétition dans le futur essaie d'être aussi par là conjurée. Le mythe pouvait alors devenir l'instrument tiré d'une mémoire collective pour lire le présent de l'Histoire. Ce recours au mythe, ce détour par le mythe et par sa réécriture — son “actualisation” en quelque sorte — pour dire le sens d'une réalité historique que le poète hisse à une dimension humaine universelle au-delà de sa barbarie contingente, permettait également de nuancer fortement l'idée

d'un Quasimodo devenu subitement — et uniquement — “néo-réaliste” (« peccatore di miti »), après le choc de la Seconde Guerre mondiale. On pouvait faire référence, entre autres, à la poésie intitulée *Alle fronde dei salici* qui ouvre le recueil *Giorno dopo giorno* où les morts exécutés sur les places prennent une dimension christique, veillés par le « lamento/d'agnello dei fanciulli » et « l'urlo nero/della madre che andava incontro al figlio/crocifisso ».

À côté de cette relecture et de cette réécriture du temps historique à travers le filtre du mythe, dans d'autres poésies, Quasimodo essaie de créer des mythes contemporains à partir des figures héroïques appartenant à la réalité historique la plus immédiate, comme si l'opération visait aussi à conférer au temps présent une dimension mythique. Le martyr des frères Cervi dans la poésie intitulée *Ai fratelli Cervi, alla loro Italia*, prend ainsi l'allure d'une tentative de récupération originelle « di questo umanesimo di razza contadina ». Sur son versant destructeur, mythifier l'Histoire permet de donner une forme à la barbarie, de l'universaliser, mais aussi de ne pas l'oublier afin qu'elle ne se répète plus. Dans la poésie intitulée *Uomo del mio tempo*, le mythe biblique de Caïn et Abel est à la fois une manière de remonter aux origines de la barbarie et de l'inscrire dans une histoire universelle de l'humanité depuis ses origines mais aussi d'en invoquer le dépassement, dans l'espoir d'une renaissance possible, purifiée de cette origine : « Dimenticate, o figli, le nuvole di sangue / salite dalla terra, dimenticate i padri ». Enfin, sans que cela soit fait de façon nécessairement exhaustive, il pouvait aussi être intéressant d'étudier la confrontation inverse : voir comment l'Histoire influe aussi sur les mythes classiques, les effrite (section *Dalla Grecia* dans le recueil *La terra impareggiabile*) ou bien crée des mythes contemporains destructeurs — « qui nell'inferno » — dans la poésie *Ancora dell'inferno* dans le recueil *La terra impareggiabile*. Mais sans cesse le poète continue à chercher, au-delà de la réalité présente, une forme identitaire personnelle destinée à perdurer (le symbole du tilleul dans la poésie *Dalle rive del Balaton*) ou, plus modestement, le “signe” (*Dare e avere*) d'une signification acceptée dans sa vérité plus relative et plus fugace.

Leçons sur la question 4 du programme

Sujet tiré au sort : La memoria nella raccolta *Acque e terre e Oboe sommerso* de Salvatore Quasimodo

Notes obtenues par les candidats : 13/20 (2)

Le sujet proposé, dont le terme unique ne posait pas de problème de compréhension, n'avait pas de quoi surprendre ou dérouter des candidats bien

préparés. La mémoire est en effet au cœur de la poétique de ce que la critique appelle communément le « premier Quasimodo ». Dès la première grande poésie, intitulée *Vento a Tindari*, qui inaugure l'œuvre entière du poète et s'impose comme l'un de ses manifestes poétiques, la mémoire occupe une place centrale en tant qu'élément déclencheur de la parole poétique elle-même : «Tindari [...] / oggi m'assali » // « vento profondo m'ha cercato ».

Intimement liée à la condition d'exilé du poète, qui vit l'éloignement de sa terre natale sicilienne non seulement comme un arrachement mais aussi comme une dépossession de soi-même (« Come fossi non mio, / da me stesso scordato ») et comme la perte d'une harmonie primitive originelle (encore *Vento a tindari* : « e la ricerca che chiudevo in te / d'armonia ») dont le souvenir serait une tentative de récupération : « Io muoio per riaverti [...] adolescenza » (*Nascita del canto*). La mémoire apparaît ainsi comme un moyen, à travers la parole poétique qu'elle suscite, de se relier à ces « perdute cose ».

Il était possible alors dans un premier temps d'examiner les formes mêmes de la réactivation de la mémoire. Chez Quasimodo, le souvenir est souvent réactivé par un élément extérieur, une sensation, provoquée par le retour d'un élément naturel, d'un son, d'une sensation olfactive ou auditive qui impose le souvenir au poète : le vent dans *Vento a Tindari*, la pluie dans *Preghiera alla pioggia*, l'ouïe et la voix dans *Vicolo*, une odeur, un parfum dans *Isola*, ou encore une conjonction de ciels étoilés dans *I Ritorni*, qui réunit, dans un enchâssement complexe de souvenirs, passé et présent (« univano le stelle / le stesse che seguivo da bambino »). Le poète, comme investi par le souvenir lui-même, se retrouve soudain plongé dans un autre lieu, dans un autre temps.

On pouvait dans un deuxième temps montrer la corrélation intime entre le processus mémoriel visant à la récupération d'un temps primordial et le processus créateur lui-même. La poésie *Acqua morta* met en place un lien entre les cercles concentriques d'une eau soudain troublée et le cœur du poète agité par des souvenirs fugaces qui s'évanouissent peu à peu : « Così, come su acqua allarga / il ricordo i suoi anelli, mio cuore : / si muove da un punto e poi muore ». C'est que la parole poétique est une tentative de récupération de ce temps primitif, d'une identité originelle : « E ricompono le sepolti voci / dei greti, dei fossati, / dei giorni di grazia favolosi ». Une récupération qui peut passer par la fusion (« Città d'isola/ sommersa nel mio cuore »), la plongée du sujet poétique dans le fond perdu du souvenir lui-même (« discendo nell'antica luce »), dans une annulation de la distance entre le sujet et l'objet, comme si le sujet poétique devenait le réceptacle même du souvenir.

Mais il était aussi important de noter le caractère toujours ambigu, contradictoire et finalement profondément douloureux chez Quasimodo de l'expérience mémorielle. En effet, la tentative de récupération est toujours un exercice vain qui s'achève sur la constatation d'une perte et d'un retour impossible (« dolente rinverdire » / « il mio male ha nuovo verde »), guettés par l'oubli (« Un òboe gelido risillaba / gioia di foglie perenni / non mie, e

smemora»). Et la poésie *I ritorni* énonce ce constat amer (« Ma ai morti non è dato di tornare »), la plénitude même d'un temps primitif harmonieux étant d'ailleurs elle-même à plusieurs reprises mise en doute (l'« infanzia imposseduta »).

Ainsi, la mémoire, source de la parole poétique, a chez Quasimodo un statut très ambigu qui place le poète dans une sorte d'aporie : ne pas se souvenir, c'est oublier et s'oublier, entre l'oubli serein de *Fresca marina* et l'effroi de *Anche mi sfugge la mia compagnia* ; mais se souvenir, c'est faire surgir une parole poétique qui dit l'impuissance à récupérer pleinement un souvenir à jamais insaisissable, la peine et la douleur qui en découlent : « Parola pure mi sei, e tristezza ».

Les prestations des candidats qui ont travaillé sur ce sujet ont été tout à fait convenables. Le jury a apprécié la bonne connaissance des textes et de l'auteur, leur permettant d'illustrer et d'étayer leurs propos par des exemples précis et la plupart du temps pertinents. Les mécanismes du processus mémoriel, son enjeu et son lien intime avec le processus même de la création poétique, qui constituaient l'enjeu premier du sujet, ont été bien mis en évidence. La douleur qui s'inscrit au cœur même d'une écriture vécue comme acte de mémoire, la contradiction entre la nécessité de se souvenir, dans une tentative de recomposition identitaire, et le caractère insaisissable du souvenir, le paradoxe entre l'unité douloureuse susceptible d'être apportée par la mémoire et la perte de soi qui menace dans l'oubli, ont occupé aussi une place centrale dans les démonstrations proposées, témoignant de la bonne compréhension de la dialectique du sujet. On peut néanmoins regretter chez les candidats une troisième partie plus décevante. Plus confuse, elle n'arrivait pas suffisamment à dépasser les contradictions fort justement énoncées en fin de deuxième partie (la notion d'« amplesso » ou l'allusion à la « métamorphose » du poète n'étaient guère convaincantes) ou bien tentait de les résoudre par le recours à une dimension mythique et cosmogonique de la mémoire qui finissait par s'éloigner trop fortement du sujet.

EPREUVE TRADUCTIONS IMPROVISEES ET AFEER

COEFFICIENT : 5

1ERE SOUS-EPREUVE :

TRADUCTIONS IMPROVISEES

Durée de l'épreuve 45 minutes

NOTES OBTENUES PAR LES CANDIDATS (SUR 15) :

4,59; 5,24 ;5,90 ; 6,18 ; 6,65 ; 6,93 (2) ; 7,40 (2) ; 7,68 ; 7,87 ; 8,25 ; 8,90 ; 9,46 ; 10,40 ; 10,5.

MOYENNE DE L'EPREUVE : 7,51/15 (6,70/15 ;6,68 en 2012 ; 6,77 en 2011)

Description du déroulement de l'épreuve (*l'ordre chronologique du déroulement de l'épreuve ne correspond pas aux dénominations réglementaires que nous avons conservées ; la 1ère sous-épreuve définie par les textes est, dans l'ordre temporel, la seconde à laquelle les candidats sont soumis et vice-versa*) :

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, parce que l'on constate, invariablement, les mêmes modes de fonctionnement chez les candidats.

Malgré son nom – traduction improvisée – cette épreuve ne peut pas s'improviser et sa préparation requiert de la part des candidats un entraînement particulier. Le jury tient à rappeler ici les points fondamentaux de cette épreuve:

- 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. 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 de nouveau rappeler 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.

–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 (3 reprises de traductions) et doivent **IMPÉRATIVEMENT** avoir été annoncées lors de la traduction.

–Enfin, le terme proposé en remplacement – choix 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 lorsque c'est le cas. Il est arrivé plusieurs fois qu'une proposition de traduction corrigée, lexicalement appropriée, ne soit pas réinsérée dans son contexte grammatical (accord), ce qui a eu pour résultat final des traductions non recevables. L'attention des candidats doit rester forte au moment de ces reprises finales de traductions.

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 est égale à 7,51/15 (environ 10/20), en augmentation de 0,8 point/15 (ce qui équivaut à une différence de moyenne de 1 point sur 20) ; cette différence n'est en aucune manière négligeable et elle montre que les candidats dans leur ensemble étaient assez bien préparés à l'épreuve. La différence est encore plus nette avec les années antérieures. Bien entendu, il convient de prendre en compte la sélectivité accrue du concours de cette année, puisque seuls 16 candidats étaient admissibles cette année, contre 33 en 2013.

Il reste tout de même un certain nombre de prestations qui laissent franchement à désirer et il nous faut donc redire ce que le jury répète inlassablement : 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 contenant des références culturelles qui ne peuvent être ignorées dans l'une ou l'autre langue.

Voici, à titre d'exemple, les références de quelques-uns des textes proposés (leur longueur est d'environ 200 mots). Une précision : la durée de l'épreuve en deux parties étant de 1h05, les candidats passent par groupes de deux ou de trois, sur les mêmes textes.

Pour le thème :

- Balzac, *Les Contes bruns, Une Conversation*.
- A. Daudet, *Le Petit Chose*.
- M. Barrès, *Le Jardin de Bérénice*.

- H. Bazin, *Le Blé qui lève*.
- J. Verne, *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*

Pour la version :

- I. Svevo, *La buonissima madre*.
- G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*.
- G. D'Annunzio, *Giovanni Episcopo*.
- G. Verga, *Eros*.
- E. De Amicis, *Amore e ginnastica*.

Il n'est peut-être pas utile de reprendre ici l'énoncé des erreurs de traduction commises par les candidats, étant entendu que, globalement, elles recourent les fautes de langue répertoriées à l'occasion des autres épreuves, et, plus largement encore, les erreurs-type commises par les francophones lorsqu'ils s'expriment en italien ou par les italophones lorsqu'ils s'expriment en français ; à quoi, malheureusement il faut ajouter les négligences ou les erreurs que ces différents locuteurs laissent dans leur propre langue. Là aussi, la vigilance et la tension en vue d'une expression irréprochable doivent être maximales.

2EME SOUS –EPREUVE
AGIR EN FONCTIONNAIRE DE L'ÉTAT
ET DE FAÇON ÉTHIQUE ET RESPONSABLE

PREPARATION : 10 MINUTES

DUREE DE L'EPREUVE : 20 MINUTES (10MN EXPOSE, 10MN ENTRETIEN AVEC
LE JURY)

Notes obtenues par les candidats (sur 05) :

5 (1) ; 4,5 (2) ; 4 (2) ; 3,5 (2) ; 3 (2) ; 2,5 (1) ; 1,5 (1) ; 1 (2) ; 0,5 (2) ; 0,1
(1).

Moyenne de l'épreuve : **2,63/5** (2,75 en 2013 ; 2,49 en 2012 ; 2,89 en 2011)

DESCRIPTION DU DEROULEMENT DE L'EPREUVE :

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,) y afférant. La durée totale de l'épreuve étant d'1h05, les candidats passent à deux ou à trois sur le même sujet (défini par le premier candidat qui tire au sort l'enveloppe).

Le candidat dispose de dix minutes pour préparer cette épreuve puis il a le choix de commencer par l'épreuve de traduction ou par l'épreuve d'AFEER. Tous ont choisi de commencer par l'épreuve de traduction.

Pour l'épreuve d'AFEER, le candidat expose pendant dix minutes ; l'exposé est suivi d'un entretien de dix minutes avec le jury.

SUJETS TIRES AU SORT :

- la lettre de rentrée 2014,

- le socle commun de connaissances et de compétences,
- le programme de la classe de seconde,
- les nouvelles modalités d'évaluation au baccalauréat,
- voyages et échanges scolaires,
- les instances de l'EPL.

OBSERVATIONS SUR L'ÉPREUVE :

La moyenne de l'épreuve (2,63) est inférieure à celle de l'an dernier (2,75). Par ailleurs, tout l'éventail des notes a été utilisé (de 0,1 à 5). 7 candidats sur 16 ont une note inférieure à 2,63.

Cette épreuve ne s'improvise pas, non seulement pour les candidats ayant effectué leurs études secondaires en Italie mais aussi pour ceux qui ont effectué leur parcours scolaire en France. Les souvenirs d'une scolarité plus ou moins proche ne peuvent en effet se substituer à une connaissance, sinon exhaustive, du moins précise et *aggiornata* du système éducatif français, et à une réflexion sur ses objectifs.

Chaque thématique proposée était accompagnée d'une question permettant de structurer l'exposé et de documents à même de l'illustrer.

Or nombre de candidats se sont limités à un commentaire des documents d'accompagnement, oubliant qu'il fallait répondre à la question posée. D'autres avaient à l'évidence appris par cœur un exposé adaptable quelle que soit la question à traiter.

Les prestations les plus convaincantes ont été celles de candidats connaissant les programmes, les modalités d'entraînement et d'évaluation des élèves mais aussi les principales structures de l'institution. Ils ont su répondre à la thématique et interagir avec le jury en se projetant comme fonctionnaire de l'Etat, doté de solides qualités de réflexion et animé par le souci de l'application des textes et des valeurs de la République.

LANGUE ET COMMUNICATION

Coefficient 3

NOTES OBTENUES PAR LES CANDIDATS : 8,25 (2) ; 9,75 ; 10 ; 12,25 ; 12,5 (2);
12,75 (2); 12,87 ; 13,25 ; 13,75 ; 15,75;16 ; 16,75 (2)

MOYENNE DE L'EPREUVE : 12,75/20

La moyenne de cette année ainsi que les résultats individuels, à quelques exceptions près, sont satisfaisants. Tous les candidats, sauf trois d'entre eux, se situent au-dessus de la moyenne. Cette année encore, le jury a eu à entendre des candidats bilingues, et aussi, malheureusement, 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 toutes 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 trop rapide, 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 dix minutes 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. 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, il ne s'agit pas de s'adresser à un jury de trois ou quatre membres comme on tiendrait une conférence ou un discours public dans un amphithéâtre. Il faut donc savoir contrôler son regard, et mesurer sa voix ainsi que son élocution. Parler sur un débit extrêmement rapide est par définition un non-sens pédagogique : 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 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 intégralement un texte écrit sur un ton monocorde est ce dont on doit se garder impérativement. 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 ; et bien se rappeler cette règle : 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 bien distribuer et bien utiliser le temps imparti pour l'épreuve qu'il prépare. Chaque partie annoncée a droit au développement qu'elle mérite, sans précipitation ni lenteur.

MAITRISE DE LA LANGUE FRANÇAISE

Le concours de l'Agrégation d'italien exige des candidats une parfaite maîtrise de la langue française. Cela s'impose d'abord comme exigence interne aux différentes épreuves, mais aussi comme exigence externe : c'est à travers sa maîtrise de la langue française qu'un professeur est en contact avec ses élèves, avec les parents d'élèves et avec la communauté éducative, et c'est donc à travers cette maîtrise de la langue française que les jugements extérieurs et la représentation du professeur d'italien (de l'Agrégé d'italien) se forment. On saisit à ce point l'importance toute particulière que revêt la qualité de l'expression en langue française.

Pour ce qui concerne le concours lui-même, la maîtrise de la langue est appréciée sur les deux épreuves qui se déroulent précisément en français, à savoir l'explication d'un texte ancien et l'épreuve de traductions improvisées associée à l'épreuve AFEER. C'est à bon droit que le jury est amené à sanctionner sévèrement les faiblesses, les erreurs ou les lacunes constatées.

L'évaluation porte tout à la fois sur la correction de la langue, d'un point de vue phonologique, lexical et grammatical, mais aussi sur le niveau ou registre de langue, enfin sur l'aptitude à communiquer et à convaincre le jury. On attend d'un candidat agrégatif qu'il soit irréprochable dans chacun de ces domaines. Hélas, cette année encore, le jury a déploré un certain nombre de maladroites, parfois légères, parfois plus grossières et considérées alors comme inadmissibles à ce niveau d'études et d'exigences.

Est-il besoin de rappeler que l'expression doit être surveillée, nourrie de termes choisis, propres à éclairer une analyse et en servir la pertinence. L'adjectivation notamment doit être recherchée, variée et précise car elle est un atout essentiel dans une démonstration. Chez beaucoup de candidats, on relève pourtant de nombreuses imprécisions de langage ou des formulations hasardeuses, au sens parfois plus qu'incertain. Ainsi, rappelons qu'un texte n'est pas constitué de « parties » ou de « plusieurs mouvements », mais qu'il obéit à un unique mouvement constitué lui-même de différents moments. Affirmer qu'un personnage est « actif et positif » ne relève pas d'une terminologie très pertinente

et heureuse, à tout le moins. Il en est de même lorsqu'on entend un candidat parler d'« un isolement lexical » à propos de la place d'un mot dans un vers. Ailleurs, l'indigence des termes employés révèle la grande médiocrité d'une analyse. Ainsi, lorsqu'un candidat parle du « caractère négatif et corrompu de l'Eglise », on peut légitimement douter de sa bonne compréhension des choses ; ou encore un autre qui parle d'« une Eglise capable d'instiller la connaissance ».

Les tournures familières sont à proscrire car elles sont, à l'évidence, incompatibles avec une analyse littéraire ou un raisonnement sérieux. Elles procèdent d'une forme d'oralité inadaptée aux exercices proposés au concours. Citons quelques exemples parmi les plus significatifs et les plus regrettables : « Le personnage a presque l'air d'être content » ; et toujours à propos d'un personnage, « il court, il court » ; ou encore « la réponse de saint François ne se fait pas attendre » ; « dans cet environnement le personnage est décalé » ; « un nouvel événement va se passer » – formulation qui en soi comporte d'ailleurs le risque d'une tautologie. Le registre familier va même parfois jusqu'à la formulation hasardeuse, lorsque l'on entend un candidat s'exprimer ainsi : « c'est presque martelant le style de Fortini ici ». Enfin, la phonologie elle-même n'échappe pas à cette dérive vers un langage familier. A la grande surprise du jury, on a entendu un candidat proposer cette traduction : « /T'/as beaucoup joué » pour « tu as beaucoup joué », « je croyais que /t'/étais » pour « je croyais que tu étais ». Ce candidat, vraisemblablement italophone, doit savoir que cela est aussi détestable à entendre en français qu'une flexion dialectale trop marquée en italien.

Un certain nombre d'italianismes sont à regretter (et, pour les sessions futures, à éviter soigneusement). Comme toujours, ils concernent tout à la fois la phonologie, le lexique ou la syntaxe. Citons là aussi les exemples les plus caractérisés : « les autres deux », « le suffixe accrescitif » (prononcé d'ailleurs avec une palatalisation de la fricative comme dans « fascisme ») ; « je fais quelques exemples » ; « l'efficace du geste » ; « une position plus proche à celle des spirituels » ; « ostacoler » ; d'un point de vue phonologique, les erreurs les plus fréquentes sont aussi les plus attendues : « H/o/mbles » pour « humbles » ; « en r/é/gardant » ; « en r/é/v/é/nant » ; « él/é/vé »... Les candidats italophones doivent apporter un soin tout particulier à la prononciation des phonèmes qui distinguent le français de l'italien (les sons transcrits sous les graphèmes « u », « e », « eu ») : vigilance et efforts peuvent parvenir à éviter aisément ces écueils.

Le jury est agacé aussi lorsqu'il est confronté à des tics de langage répétés. A titre d'exemple, on relèvera l'emploi d'une tournure adverbiale peu académique et lassante déjà par sa récurrence dans la langue d'aujourd'hui ; hélas, quelques candidats y ont recours eux aussi : « *quelque part* on peut penser que... », « *quelque part* le personnage veut... », où « quelque part » est

abusivement employé pour signifier « d'une certaine manière », « en quelque sorte ». Ailleurs la démonstration d'un candidat est ponctuée de la formule « on va dire que ... ». On évitera aussi les formules telles que « au final » (qui, en toute logique devrait s'écrire d'ailleurs « au *finale* »), à quoi on substituera sans difficulté « finalement », ou l'expression latine « *in fine* » ; on évitera aussi « quasi » (que le dictionnaire informatisé *Trésor de la Langue Française* donne comme vieilli, familier ou régional) ou sa variante « quasiment » (donnée comme vieillie, populaire ou régionale), qui tous deux peuvent être remplacés par *presque*, bien plus recevable. Toutes ces petites négligences donnent au jury l'impression d'un discours relâché, d'une grande pauvreté, trahissant un manque de contrôle de soi ainsi qu'une réelle difficulté dans la conceptualisation. Mais l'agacement fait place à la stupeur lorsque deux candidats, ignorant le passé simple du verbe « accueillir », gratifient le jury d'un « il accueill^a ». Il est bien regrettable que, tous les ans, il faille tenir une liste des formes torturées du passé simple.

Sur tous ces aspects, le jury en appelle à l'extrême vigilance des futurs candidats. La lecture des rapports antérieurs pourra les aider également à mieux identifier les écueils et les maîtriser. Car il est vrai que certaines fautes, parce qu'elles sont grossières, viennent entacher et pénaliser lourdement des prestations qui pourraient être par ailleurs fort honorables.

MAITRISE DE LA LANGUE ITALIENNE

Le jury se réjouit de pouvoir constater que la langue italienne est assez bien maîtrisée par les candidats, qu'ils soient italophones ou francophones. Plusieurs candidats, du point de vue de l'accent, sont aussi à l'aise dans une langue que dans l'autre, et il est bien difficile de discerner, pour ce qui les concerne, s'ils sont principalement francophones ou italophones.

Au delà de ces observations, on retrouve malheureusement les défauts habituels en matière d'expression italienne : des doubles consonnes insuffisamment marquées, des erreurs d'accent tonique (on a dû entendre ce mixte de mot savant et d'accent tonique erroné avec « deitt^uci », des fautes sur les verbes : « predomⁱnano », « desid^erano »), peu pardonnables à l'Agrégation et, naturellement, sanctionnées comme il se doit ; des fautes de finales (« le frase », « le affermazione » etc.), des fautes d'accord, autant d'erreurs souvent imputables à l'émotion ou au « stress » du concours, mais qui révèlent une certaine fragilité du savoir et de sa mise en pratique. A ce registre on peut ajouter l'invention lexicale (un exemple : « circolamento ») qui se cumule dans certains cas avec l'emploi de vocabulaire « intellectuel » impropre, chose que nous avons

mentionnée précédemment. Notons enfin que parmi les candidats italophones certains ont fait preuve d'une très belle maîtrise de la langue, mais ils n'ont pas été les seuls et ceci est un point très positif pour ceux des candidats issus du système scolaire et universitaire français.

CONCLUSION SUR L'ENSEMBLE DU CONCOURS.

La session 2014 de l'Agrégation externe d'Italien s'est conclue par une barre d'admission élevée (10,17/20) en raison de la forte sélectivité introduite par la réduction du nombre de postes à 7, atténuée certes par l'ouverture de deux postes en liste complémentaire. Au moment de la rédaction de ce rapport, les deux candidats de la liste complémentaire ont été « appelés » et ont reçu une nomination d'agrégés.

D'une manière générale, les candidats ont été méritants, peut-être davantage au cours des épreuves orales que dans les épreuves écrites, et le bilan global est celui d'une satisfaction du jury d'avoir recruté de futurs enseignants de valeur. La note adressée aux Présidents de jury en juillet 2014 prévoyant *une augmentation sensible* du nombre de postes offerts aux concours externes laisse au jury de l'Agrégation externe d'Italien l'espoir ou même la vive attente d'un recrutement nettement plus ouvert se rapprochant le plus possible du recrutement des années antérieures et donnant leur chance à d'autres candidats de qualité.