



Secrétariat Général

Direction générale des  
ressources humaines

MINISTÈRE  
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR  
ET DE LA RECHERCHE

Sous-direction du recrutement

---

## **Concours du second degré – Rapport de jury**

**Session 2011**

**AGREGATION EXTERNE**

**Section ITALIEN**

**Rapport de jury présenté par : Myriem BOUZAHER  
Présidente de jury**

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

<b>COMPOSITION DU JURY</b>
----------------------------

Le jury est composé de :

Madame Myriem BOUZAHER, Inspectrice Générale de l'Éducation Nationale, Présidente,  
Madame Brigitte URBANI, Professeure des Universités, Université de Provence-Aix-Marseille I,  
vice-présidente,  
Madame Maria Pia DE PAULIS-DALEMBERT, Maître de Conférences, Université Paris III-  
Sorbonne Nouvelle, vice-présidente,  
Madame Isabelle ABRAMÉ-BATTESTI, Maître de Conférences, Université de Poitiers, Secrétaire  
générale,  
Monsieur Nicolas BONNET, Professeur des Universités, Université de Bourgogne,  
Monsieur Francesco D'ANTONIO, Maître de Conférences, Université Marc Bloch de Strasbourg,  
Madame Martine FURNO, Professeure des Universités, Université Stendhal-Grenoble III, latiniste,  
Monsieur Philippe GUÉRIN, Professeur des Universités, Université de Paris III-Sorbonne  
Nouvelle,  
Monsieur Jean-Pierre PANTALACCI, Maître de Conférences, Université de Nice-Sophia Antipolis,  
qui ont tous participé à la rédaction du présent rapport.

## OBSERVATIONS GÉNÉRALES

La session 2011 de l'agrégation externe était, à n'en pas douter, une session de transition. La mastérisation et les changements dans le mode de recrutement des enseignants ont probablement entraîné chez les étudiants une incertitude, incitant certains à ne pas se présenter aux épreuves. En effet, si le nombre d'inscrits a été supérieur aux années précédentes (254 en 2011, 238 en 2010), le nombre de candidats présents est en nette diminution (79 en 2011, 120 en 2010).

Autre nouveauté : l'introduction de la sous-épreuve « Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable », liée ici à l'épreuve de traduction improvisée, qui avait suscité réactions et interrogations, a trouvé dès la première session un mode de fonctionnement opérationnel et satisfaisant, ce qui ne manquera pas de lever les inquiétudes des futurs candidats. (Voir en page 96 du présent rapport).

Enfin, si la moyenne des candidats admissibles est inférieure de 1,48 point par rapport à l'an dernier (**8,58/20** ; 10,06 en 2010), ainsi que la barre d'admissibilité (**6,82/20** contre 07,71 en 2010), la moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission) est meilleure (**8,59/20** contre 7,63 en 2010), tout comme la moyenne des candidats admis, **10,49/20** (10,09/20 en 2010). Cela confirme que, indépendamment des variations d'inscriptions ou de présences, le vivier est là et que les professeurs recrutés sont de qualité, ce dont le jury se réjouit.

Cette année, l'oral, globalement meilleur que l'écrit, a permis de découvrir des candidats de très grande valeur. Le jury a été heureux d'écouter des prestations pleines de finesse et d'intelligence. Toutefois, il a eu aussi l'occasion d'entendre des candidats qui n'étaient pas du tout préparés (la note de 0,25/20 plusieurs fois attribuée en témoigne). Répétons-le inlassablement, la préparation à un concours, quel qu'il soit, est affaire d'apprentissage et d'entraînement. A fortiori, on ne saurait se présenter à l'agrégation en comptant sur un hypothétique talent d'improvisation ni sur une maîtrise de la langue qui n'est en rien garante d'une connaissance des contenus du programme.

Par ailleurs, cette année plus que jamais (la kyrielle de mauvaises notes sur la dissertation sur Pascoli – 56 devoirs notés entre 0,25/20 et 5/20 – nous incite à le faire), il convient de réaffirmer que les candidats doivent se garder de tout pronostic sur ce qui va « sortir » ou pas. Le jury rappelle avec fermeté qu'il ne s'impose aucune règle d'alternance, ne s'interdisant ni de proposer un sujet sur une question sortie à la session précédente, ni de ne donner des sujets que sur des questions dites « nouvelles ».

Enfin, nous rappellerons une évidence : dans un concours, tout compte et chaque épreuve (ou partie d'épreuve) est décisive. La place à l'écrit a une grande importance, mais tout peut changer dans le classement jusqu'au dernier instant (comme l'an dernier, il y a eu des remontées spectaculaires et des chutes fatales). Faire l'impasse sur le latin, la philologie, une question du programme ou l'entraînement à la traduction improvisée revient à se charger d'un handicap dès le départ. D'une manière générale, le jury apprécie la combativité et la volonté de bien faire, mais la désinvolture, même si elle peut être sympathique, n'est pas de mise lors d'un concours de recrutement de professeurs.

Avant de passer au détail des données statistiques, il convient de rappeler ici les conditions d'inscription : nous citons ci-après la page du site du Ministère consacrée aux conditions d'inscription à l'agrégation externe (enseignement public) :

### **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.

#### ***Qualifications exigées à la nomination***

En cas de réussite au concours, vous devrez justifier, pour être nommé fonctionnaire stagiaire, du certificat informatique et internet de niveau 2 « enseignant » (C2i2e) ou de toute autre certification ou diplôme délivré dans un État membre de l'Union européenne ou partie à l'accord sur l'Espace économique européen autre que la France, et attestant de la maîtrise de compétences professionnelles dans l'usage pédagogique des technologies numériques comparables à celles du référentiel national du C2i2e .

Vous êtes dispensé de produire ce certificat si vous êtes lauréat d'une section de concours pour laquelle les technologies de l'information et de la communication pour l'enseignement figurent au programme des épreuves ou pour laquelle au moins une épreuve comporte une présentation pédagogique avec utilisation des TICE.

Vous êtes reconnu justifier du C2i2e si vous :

- avez ou avez eu la qualité d'enseignant ou de personnel d'éducation titulaire ;
- avez ou avez eu la qualité de maître contractuel ou agréé à titre définitif des établissements d'enseignement privés sous contrat, quelle que soit l'échelle de rémunération ;
- avez la qualité d'enseignant non titulaire ou de personnel non titulaire exerçant des fonctions d'éducation d'un établissement d'enseignement public ou privé sous contrat d'association et bénéficiez d'un contrat à durée indéterminée;
- avez ou avez eu la qualité de fonctionnaire ou une qualité assimilée par référence aux dispositions de l'article 10 du décret n° 2010-311 du 22 mars 2010 relatif aux modalités de recrutements et d'accueil des ressortissants des États membres de l'Union européenne ou d'un autre État partie à l'accord sur l'Espace économique européen dans un corps, un cadre d'emplois ou un emploi de la fonction publique française, et qui justifient d'un titre ou diplôme les qualifiant pour

enseigner ou pour assurer des fonctions d'éducation dans un État membre de l'Union européenne ou dans un autre État partie à l'accord sur l'Espace économique européen, autres que la France.

•

### **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.

Mis à jour le 28 juin 2011

<b>L'AGRÉGATION EXTERNE D'ITALIEN</b>
---------------------------------------

### Description des épreuves

**ÉCRIT** (Admissibilité) : 3 épreuves

*1 Composition en langue italienne : 7 heures	/80
*2 Épreuve de traduction (thème et version) 6 heures	/120
*3 Composition en langue française 7 heures	/80
<b>TOTAL</b>	<b>/280</b>

**ORAL** (Admission) : 5 épreuves

*1 Leçon en langue italienne (préparation : 5 heures) : 45 minutes	/120
*2 Explication en langue française et traduction d'un texte ancien, interrogation de linguistique historique et épreuve de latin (préparation : 1 heure 30) : 45 minutes	/80
*3 Explication en langue italienne d'un texte moderne ou contemporain (préparation : 1 heure 30) : 45 minutes	/80
*4. <b>Epreuve en deux parties</b> : Durée totale de l'épreuve : 1 heure 05 - <i>Agir en fonctionnaire de l'état et de façon éthique et responsable</i> (préparation : 10 minutes) : 20 minutes (10mn exposé, 10mn entretien)	/25
- <i>Traduction improvisée (thème et version)</i> : 45 minutes	/75
*5 Note de maîtrise de la langue italienne et de la langue française	/60
<b>TOTAL</b>	<b>/420</b>
 <b>TOTAL GÉNÉRAL</b>	 <b>/700</b>

<b>DONNÉES STATISTIQUES</b>
-----------------------------

**Nombre de postes mis au concours : 12**

*Rappel des sessions antérieures* : 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 : 254** (200 femmes ; 54 hommes).

*Rappel des sessions antérieures* : 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 à toutes les épreuves d'admissibilité : 79** (59 femmes ; 20 hommes).

*Rappel des sessions antérieures* : 120 (2010, 2009) ; 122 (2008) ; 128 (2007) ; 132 (2006) ; 128 (2005) ; 118 (2004) ; 142 (2003) ; 124 (2002) ; 120 (2001) ; 117 (2000) ; 114 (1999).

**Nombre de candidats admissibles : 29** (22 femmes ; 7 hommes).

**Nombre de candidats admis : 12** (10 femmes ; 2 hommes).

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

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

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

Barre d'admissibilité : **6,82/20** (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 : **8,59/20** (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 : **10,49/20** (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 : **8,59/20** (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 : **10,49/20** (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 1<sup>er</sup> admis : **12,90/20** (14,14 en 2010 ; 11,95 en 2009 ; 12,30 en 2008 ; 13,53 en 2007 ; 11,83 en 2006)

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

**Répartition des candidats par académies après barre :**

Académies	Inscrits	présents	admissibles	présents	admis
Aix-Marseille	29	10	3	3	1
Amiens	2	1	0	-	-
Besançon	3	1	0	-	-
Bordeaux :	4	0	-	-	-
Caen	2	1	0	-	-
Clermont-Ferrand	3	1	0	-	-
Corse	3	0	-	-	-
Dijon	4	1	0	-	-

Grenoble	10	5	2	2	0
Lille	4	0	-	-	-
Limoges	1	0	-	-	-
Lyon	21	6	3	3	1
Montpellier	5	0	-	-	-
Nancy-Metz	7	3	2	2	2
Nantes	3	0	-	-	-
Nice	18	9	2	2	0
Orléans-Tours	5	0	-	-	-
Paris-Créteil-Versailles	98	29	12	12	4
Poitiers	8	2	1	1	1
Reims	2	1	0	-	-
Rennes	6	3	2	2	2
Rouen	3	2	1	1	0
Strasbourg	3	0	-	-	-
Toulouse	10	4	1	1	1

Notes des différentes épreuves : voir le corps du rapport.

### Répartition des candidats par profession après barre :

	Inscrits	Présents	Admissibles	Présents	admis
Élève IUFM 1 <sup>ère</sup> année	29	11	5	5	3
Élèves d'une ENS	4	2	2	2	2
Étudiants hors IUFM	53	20	6	6	2
Artisans/commerçants	1	1	0	-	-
Professions libérales	10	2	0	-	-
Cadres secteurs privés conv coll	1	0	-	-	-
Salariés secteur tertiaire	9	2	1	1	0
Sans emploi	30	7	1	1	0
Agent non titulaire fonct publique	1	1	1	1	1
Formateurs dans secteur privé	5	1	1	1	1
Enseignant du supérieur	12	3	1	1	1
Pers. Enseignant non titulaire fonct. pub	1	0	-	-	-
Pers. Enseignant titulaire fonct. pub	6	1	0	-	-
Enseig non tit établ scol. étranger	3	1	1	1	1
Personnel fonction publique	2	0	-	-	-
Personnel fonct territoriale	1	0	-	-	-
Professeurs certifiés	40	11	3	3	0
Adjoints d'enseignement	1	0	-	-	-
Stagiaires IUFM 2nd degré COL/LY	3	1	1	1	1
Professeur des écoles	3	1	1	1	0
Vacataires du 2 <sup>e</sup> degré	5	0	-	-	-
Vacataires enseignement supérieur	1	1	1	1	0
Vacataires formation continue	1	0	-	-	-
Vacataires apprentissage (CFA)1	1	1	0	-	-
Maître auxiliaire	3	1	0	-	-
Contractuels 2 <sup>nd</sup> degré	10	3	2	2	0
Assistant d'éducation	7	3	1	1	0
Contractuel enseignement supérieur	10	4	1	1	0

## ÉPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ

### COMPOSITION EN LANGUE ITALIENNE

Durée de l'épreuve : 7 heures

Coefficient : 4

#### SUJET :

Commentate e discutete il seguente asserto di Pier Paolo Pasolini :

“[...] nel Pascoli coesistono, con apparente contraddizione di termini, una *ossessione*, tendente patologicamente a mantenerlo sempre identico a se stesso, immobile, monotono e spesso stucchevole, e uno *sperimentalismo* che, quasi a compenso di quella ipoteca psicologica, tende a variarlo e a rinnovarlo incessantemente.” Pier Paolo Pasolini, “La poesia di Pascoli”, in *Passione e ideologia* (1948-1958), Milano, Garzanti, 1960.

**Notes attribuées (sur 20) :** 15 (2); 14 (2); 13 (1); 12 (1); 11 (1); 9 (6); 8 (3); 7 (1); 6 (5); 5 (3); 4 (7) ; 3 (12); 2 (7); 1 (16); 0,5 (4); 0,25 (7); CB (1)

**Note maximale : 15/20 ; note minimale : 0,25/20**

**Moyenne de l'épreuve : 4,12/20**

Le jury a corrigé cette année 79 copies (dont une copie blanche). Parmi les 78 restantes, 56 devoirs ont obtenu une note entre 0,25/20 et 5/20 ; 15 devoirs une note entre 6/20 et 9/20 ; 7 devoirs ont obtenu une note égale ou supérieure à 10.

Nous esquisserons ici un traitement possible du sujet proposé. Les axes autour desquels nous amènerons notre réflexion ne constituent bien entendu qu'une hypothèse de développement parmi d'autres. Le critère d'évaluation reste la pertinence par rapport à l'intitulé ainsi que la cohérence du propos.

#### Introduction

En premier lieu, il convient de replacer cet énoncé de Pasolini dans son contexte historique et culturel : celui des années cinquante. Il n'est pas superflu de rappeler qu'après le décès de Maria Pascoli en 1953, les chercheurs ont pu enfin accéder à certains textes et documents inédits (notamment les écrits intimes) qui ont contribué à relancer l'intérêt pour les études pascoliennes et permis d'envisager de nouvelles facettes de l'œuvre et de la personnalité du poète de Barga. On pourrait dire très schématiquement qu'à l'époque, la critique pascolienne est partagée entre deux options axiologiques contradictoires : d'un côté, on tient Pascoli pour un auteur provincial, mièvre, kitsch et daté, de l'autre, on voit en lui un auteur de stature européenne et un précurseur des principaux courants de la poésie du XX<sup>e</sup> siècle. L'intérêt de la contribution de Pasolini au débat est qu'il tente de dépasser ce clivage en proposant une synthèse dialectique de ces deux lectures

antithétiques. L'essai dont est extrait le passage proposé aux candidats a été rédigé dans le contexte des célébrations du centenaire de la naissance du poète et publié en mai 1955 dans le premier numéro de la revue *Officina*. La publication de cet article précède de quelques mois celle de la célèbre conférence : « Discorso sul linguaggio di Pascoli » que Gianfranco Contini tint à San Mauro en décembre 1955, et l'on constate que le disciple annonce dans son essai certains des principes que son maître développera dans le sien. Pasolini affirme en effet que l'œuvre poétique de Pascoli, en vertu de son plurilinguisme, peut être considérée comme la matrice de toutes les expériences poétiques du XX<sup>e</sup> siècle, ce qui sera également la position de Contini dans une perspective plus analytique.

Les termes du dualisme, signalés par l'emploi de l'italique, « *ossessione* » et « *sperimentalismo* », appartiennent à l'horizon théorique et critique du milieu des années cinquante. De même que l'emploi du terme d'obsession (*ossessione*) marque l'émergence en Italie de l'herméneutique psychanalytique (le concept d'obsession, élaboré par Freud dans les années 1894-95 – époque où Pascoli élabore et publie les premières versions de *Myricae* – ne devient d'un usage courant que dans les années d'après-guerre avec la (re)découverte de Freud en Italie grâce notamment aux travaux de Giacomo Debenedetti), de même le terme d'expérimentalisme (*sperimentalismo*) correspond aux nouvelles tendances de la théorie et de la création littéraires en Italie au moment où décline le Néoréalisme et où sont en gestation les 'néo-avant-gardes' qui écloront au cours de la décennie suivante : il est donc légitime de s'interroger sur la pertinence de l'application de ce dernier concept à la poésie de Pascoli : ne s'agit-il pas d'une approche anachronique ?

Si l'on adopte la perspective de Pascoli et que l'on se place dans le cadre de sa propre théorie de la poésie, on sera tenté de répondre que la notion d'expérimentalisme est inadéquate en ce sens qu'elle est étrangère à la poétique qu'il expose dans le *Fanciullino*. Pour Pascoli, dont la poétique s'inscrit dans la filiation de celle de Vico (ce qui explique les nombreuses affinités qu'elle présente avec celle de Croce indépendamment de l'épineuse question des influences réciproques), la poésie est l'expression d'une vision aurorale, primordiale, originaire, primitive, prérationnelle et prélogique, intuitive du monde. Le rôle du poète-enfant, pareil au premier homme, n'est pas de créer de nouvelles formes mais de saisir la poésie inhérente aux choses et de l'exprimer sans apprêt. Dans une telle perspective, non seulement le concept d'expérimentalisme est problématique, mais l'idée même d'évolution perd tout son sens : « Come sono stolti quelli che vogliono ribellarsi o all'una o all'altra di queste due necessità, che paiono cozzare tra loro: veder nuovo e veder da antico, e dire ciò che non s'è mai detto e dirlo come sempre si è detto e si dirà! » (*Il Fanciullino* V). C'est pourquoi, l'on ne saurait historiciser la poésie car celle-ci est, par essence, universelle et intemporelle : « La dividiamo per secoli e scuole, la chiamiamo arcadica, romantica, classica, veristica, naturalistica, idealistica, e via dicendo. Affermiamo che progredisce, che decade, che nasce, che muore, che risorge, che rimuore. In verità la poesia è tal meraviglia che se voi fate ora una vera poesia, ella sarà della stessa qualità che una vera poesia di quattromila anni sono. [...] La poesia non si evolve e involve, non cresce o diminuisce ; è una luce o un fuoco che è sempre quella luce e quel fuoco : i quali, quando appaiono, illuminano e scaldano ora come una volta, e in quel modo stesso » (*Il Fanciullino* XII).

Toutefois, l'on ne saurait identifier la poétique entendue comme théorie et comme programme avec la poétique en acte : si le concept d'expérimentalisme est étranger à l'horizon théorique de Pascoli et à ses intentions, cela ne signifie pas qu'il ne puisse rendre compte de ce que l'auteur réalise effectivement dans son œuvre. En effet, si Pascoli n'est animé d'aucune volonté d'innovation, on a pu légitimement parler dans son cas d'une « révolution inconsciente » (Debenedetti). D'ailleurs, il serait inexact d'affirmer que Pascoli ne tient aucun compte du travail de recherche que requiert la création car il accorde dans sa poétique un rôle paradoxal à l'étude : celui d'amener le poète à une authentique spontanéité : « Lo studio deve togliere gli artifizi, e renderci la

natura. » (*Fanciullino* XIII). L'étude est entendue par Pascoli comme une sorte d'ascèse qui, loin d'éloigner le poète de son innocence primitive lui permet de recouvrer le petit enfant qu'il porte en lui. C'est peut-être dans ce paradoxe que réside la clef du dilemme : l'expérimentalisme est chez Pascoli subordonné à la découverte d'une 'vérité' poétique enfouie. Le rapport problématique souligné par Pasolini appelle une réflexion sur l'entrelacs entre thèmes obsédants et innovations formelles. Comment la névrose personnelle prétendument sous-jacente aux récurrences thématiques peut-elle être dépassée sur le plan de l'*inventio* sublimant l'autobiographie, mais surtout sur celui des formes ? De plus, l'expérimentalisme est-il à entendre seulement comme procédé formel étranger à la réécriture de thématiques poétiques existantes ? Le nœud de cette interrogation réside dans le rapprochement de deux niveaux, l'un relevant du vécu biographique, l'autre des résultats poétiques.

Dans la première partie on analysera l'obsession évoquée par Pasolini qui se traduit par le ressassement compulsif de certains motifs et thèmes repérables dans l'ensemble du corpus.

Dans la deuxième partie, on traitera de la dimension expérimentale de la poésie de Pascoli, pour chercher à déterminer dans quelle mesure elle permet au poète de lever l'hypothèque de la névrose et de se transcender à travers ce que Pasolini nomme la « variation » et le « renouvellement ».

Dans la troisième partie on pourra discuter et dépasser la position de Pasolini qui se concentre quasi essentiellement sur l'aspect psychologique et formel. On tentera de faire intervenir d'autres paramètres importants : idéologique, politique, etc.

## **I. Obsession et autobiographie : la vie personnelle à l'origine du processus créateur ?**

L'analyse de ce que Pasolini nomme l'« obsession » pathologique vise à mettre l'accent sur le ressassement compulsif de certains motifs et thèmes repérables dans l'ensemble du corpus des recueils poétiques au programme du concours, de *Myricae* aux *Poemi conviviali*, en passant par les *Primi Poemetti*, *Nuovi Poemetti* et *Canti di Castelvecchio* : le culte des morts et le dialogue avec eux, l'idéalisation de l'enfance perdue, la reconstruction du nid familial, la fonction protectrice de la haie et l'enfermement dans un univers familial protecteur, l'élévation à dignité poétique des petites choses, la célébration de la vie rustique, la conception d'une société rurale en harmonie avec la nature, la bonté de cette dernière et la méchanceté des hommes, le rapport entre l'infiniment petit et le cosmos, etc. Les exemples, nombreux et facilement repérables, peuvent être tirés des recueils cités. Le candidat pourra s'appuyer sur les travaux de Barberi-Squarotti, Sanguineti ou Gioanola. Cette lecture thématique met au premier plan l'axe psychologique de l'interprétation de la poésie pascolienne telle que la propose Pasolini. La poésie serait-elle alors l'exutoire du vécu personnel qui en serait à son tour le « moteur » ? Afin d'éviter cet enfermement dans l'appréhension d'une poésie entendue comme reflet de l'autobiographie, il faudrait d'emblée réarticuler le vécu avec une posture poétique liée à la connaissance de la production littéraire nationale et européenne, classique (Virgile, Hésiode, etc.) et moderne (Vico, Leopardi, Carducci, Hugo, Heine, etc.). Seule cette précaution problématiserait la clôture psychologisante de l'interprétation pasolinienne. La mythification du réel – personnel et extérieur – avec à la clé le retour à l'âge d'or virgilien, la régression et l'idéalisation du passé, constituerait une passerelle entre le vécu et le poétique.

En recensant les *topoi* thématiques obsédants, il faudra dialectiser la psychologisation de la poésie pascolienne avec la création d'une mythologie poétique à part entière (la nature perçue comme espace de dialogue des éléments, de vivier des mystères qu'elle recèle et que le poète-enfant y reconnaît, la société rurale vivant en harmonie avec la nature, la *mediocritas* élevée au rang de valeur sociétale, la réappropriation des mythes classiques). On ne saurait se limiter à proposer une

liste ou un inventaire d'obsessions et à les relier dans un rapport de filiation directe à la vie de l'auteur.

Afin d'éviter l'effet catalogue, il faudra ainsi réfléchir à des cadres conceptuels qui puissent éclairer le cheminement de la pensée et encadrer de telles obsessions dans un projet poétique qui dépasse, en la sublimant, la mimésis autobiographique. Par exemple, il faudrait relier le concept d'obsession à celui de « pathologie » qui appelle à son tour la notion de « maladie ». D'autre part, ces deux notions vont de pair avec celles d'« innovation » et « variation » sur lesquelles Pasolini semble mettre l'accent. L'« innovation » implique la production d'un inédit, la « variation » suggère en revanche l'existence d'un invariant, d'un substrat fixe. Aussi le noyau de l'inspiration pascolienne est-il envisagé dans une perspective nosologique, comme la manifestation d'une pathologie, la reprise des mêmes thèmes et des mêmes motifs étant symptomatique de la névrose obsédante de l'auteur. Pasolini parle d'une « apparente » contradiction entre « obsession » et « expérimentalisme », il suggère l'existence d'un rapport dialectique entre les deux : si la névrose fixe les bornes de l'exploration, l'expérimentalisme parvient aussi dans une certaine mesure à dépasser les limites où la contraint la névrose. Toute créativité est selon Charles Mauron une victoire partielle sur la maladie.

D'autre part, l'obsession étant reliée d'emblée à la notion d'autobiographie, la distinction entre « autobiographie » et « autobiographisme » permettrait de nuancer la filiation directe de la première à l'égard de la seconde. La construction rapsodique et simultanée des recueils les plus importants de Pascoli autour des années 1895-97 montrerait la persistance et la reprise de quelques thèmes fondateurs et donc le projet de créer, à partir notamment de la troisième édition de *Myricae* (1894), une « belle autobiographie » à la manière de Dante (*Vita Nova*) ou de Pétrarque (*Canzoniere*). La monumentalité de l'œuvre, ses passerelles thématiques et formelles nuanceraient la fonction thérapeutique de la poésie vis-à-vis des traumatismes subis. Elles placeraient en amont le projet d'une écriture homogène dans le droit sillage de la grande tradition lyrique italienne. La théorie de l'« arbre biologique » (Baldacci) d'où partiraient les branches, d'un côté, de *Myricae* et *Canti di Castelvecchio* et, de l'autre, de *Primi Poemetti* et *Poemi conviviali* pourrait jouer en faveur du lien, en apparence contradictoire, entre récurrence obsédante des thèmes et expérimentalisme formel. L'étymon psychologique, cher à certains critiques (Serra, Baldacci), serait la source et la manifestation d'une cohérence imaginaire qui, tout en coexistant avec les obsessions personnelles, leur conférerait une dimension universelle.

Comme le dit Pasolini, l'obsession entraînerait une immobilité et une monotonie dans l'œuvre, tandis que la recherche de ressources expressives allant de la réhabilitation de formes anciennes (tercets d'hendécasyllabes, strophe saphique, ballade, sonnet, etc.) à l'invention d'un pastiche structurel aurait pour effet la variation et la rénovation. L'une et l'autre seraient en réalité les deux manifestations d'une cohérence conçue *ab initio* et d'une quête constante de confrontation avec la tradition.

## **II. L'expérimentalisme formel : refuge/écran contre la douleur ou quête des origines aurales de l'humanité ?**

Dans la deuxième partie, on traitera de la dimension expérimentale de la poésie de Pascoli, afin de déterminer dans quelle mesure elle permet au poète de lever l'hypothèque de la névrose et de se transcender à travers ce que Pasolini nomme la « variation » et le « renouvellement ». La notion centrale pour Pascoli d'un expérimentalisme qui s'alimente d'une reprise sans cesse variée des mêmes thèmes et *topoi* devrait attirer l'attention du candidat. Cependant, celui-ci ne doit pas oublier qu'un énoncé, long ou court, doit être analysé dans toutes ses facettes linguistiques et sémantiques, et ne pas se limiter au signifié central du jugement soumis à l'analyse. Aussi serait-il erroné de se concentrer seulement sur l'opposition (nette ou nuancée) entre « obsession » et « expérimentalisme ». L'univers de Pascoli se tient grâce à la cohérence des composantes qui

reviennent constamment, dans une dialectique de variation et renouvellement constants. L'univers citationnel, intertextuel de Pascoli se construit dans le jeu complexe entre l'apport du vécu personnel et la contamination des *topoi* de la tradition poétique occidentale. Tout est réécriture, allusion, reprise et variation : la poétique de la poésie toujours égale à elle-même, sempiternelle expression du même que l'homme porte en lui, justifie aussi bien les obsessions thématiques que l'expérimentalisme, lui aussi obsédant.

En ce qui concerne l'inscription de Pascoli dans une filiation, on pourrait souligner le fait que le rapport que celui-ci entretient avec son maître Carducci est ambivalent : à première vue, il pourrait sembler que la poétique 'des petites choses' qui consiste à annexer le prosaïque au poétique, se définit *contre* la poétique héroïque et sublime de Carducci (le *Fanciullino* est le lieu d'une polémique larvée contre « il grande artiere »). Néanmoins, Pascoli tentera à la fin de sa carrière non seulement de chausser les bottes du Vate en payant lui aussi son tribut à la « poesia civile » (*Odi ed Inni, Canzoni del Risorgimento*), mais il reprend en fait dès l'origine un filon élégiaque présent chez Carducci et qui s'exprime dans des compositions comme *Pianto antico* et *Nostalgia*, dont les accents mélancoliques et funèbres sont pré-pascoliens. Cet exemple non exclusif montre la position dynamique de Pascoli sans cesse à mi-chemin entre tradition et innovation. De plus, la notion d'expérimentalisme peut être nuancée si l'on tient compte de la culture immense de Pascoli et de son réemploi de matériaux poétiques empruntés à la tradition italienne depuis Dante, et européenne, avec une prédilection pour les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles (aires anglaise, française et allemande). Dans son essai sur Pascoli, Pasolini souligne à juste titre le cadre novateur des expériences littéraires de son époque (De Sanctis, Nigra, D'Ancona, Pitrè) qui expliqueraient son inquiétude linguistique davantage que le psychologisme auquel la critique a eu recours. Chez Pascoli, en effet, l'expérimentalisme tient moins à la recherche de l'inédit qu'à la réactualisation de formes anciennes, empruntées à différentes traditions, et cela aussi bien sur le plan thématique que formel (c'est d'ailleurs cette réappropriation de la tradition qui intéresse Pasolini).

Dans cette partie aussi, le premier risque qu'encourt le candidat dans ce type d'énoncé binaire (obsession *vs* expérimentalisme) peut être le catalogue des diverses manifestations de ce dernier. Le second risque relèverait de l'absence de tout ordonnancement et de toute hiérarchisation des données et, pire, de leur non-inscription dans une perspective heuristique de la poétique pascolienne.

La démarche expérimentale de Pascoli est conforme en effet à sa conception 'régressive' de l'inspiration poétique. Le *Fanciullino* s'avère à cet égard fondamental si l'on veut cerner les balises de la poétique du retour aux sources linguistiques et mythiques de la poésie. Non seulement le poète-enfant est le nouvel Adam qui découvre le secret des choses en puisant dans la nature, mais il aspire à retrouver la source du dire et de l'être primordial (« la lingua che più non si sa »). La poésie (à entendre aussi comme effet du *studium*) tente de raviver le langage des maîtres de l'antiquité, les formes nouvelles rivalisent avec les anciennes dans une réactualisation expérimentale. Il n'y a du nouveau que dans la reprise éternelle de ce qui a déjà été dit. Il est significatif alors que Pascoli place l'ensemble de son œuvre sous l'autorité de Virgile en morcelant une citation de la IV<sup>e</sup> églogue dont les fragments seront placés en exergue des différents recueils à la composition desquels il travaille simultanément et qui font l'objet de perpétuels remaniements attestés par les éditions successives. Cette orchestration/variation savante de la même épigraphe virgilienne (arbusta iuvant humilesque myricae (*My*) – paulo majora (*PP, NP*) – arbusta iuvant humilesque myricae II (*CC*) – canamus (*OI*) – non omnes arbusta iuvant (*PC*) –) démontre l'inscription et le dépassement de l'obsession autobiographique dans une monumentalité poétique où la forme au niveau tant des microtextes que des macrostructures constitue un rempart/masque nécessaire pour endiguer les traumatismes familiaux et la douleur qui s'en est suivie. En d'autres termes, l'espace poétique entendu comme travail et construction formels sont vécus comme un lieu de liberté et de réinvention de l'obsession. L'œuvre entier présente ainsi des passerelles, une circulation qui est en même temps une évolution incessante. Il suffira, en guise d'exemple, de repérer dans les divers recueils les

poèmes dédiés au dialogue avec sa mère – des sonnets des *Anniversari* à la couronne de sonnets (*Colloquio*), aux quatrains de septénaires (*Casa mia*) ou de novénaires (*La Voce*) – ou ceux consacrés à la poésie cosmique – des tercets dantesques rimés (*La vertigine, Il bolide*) aux hendécasyllabes « sciolti » de *Il Ciocco*. Il suffit par ailleurs de constater que, même au niveau lexical et syntagmatique, tout est repris et fait écho : les rimes phares « nido-grido » (*La civetta, X Agosto, Italy*), ou « culla-nulla » (*Il giorno dei morti, La mia sera, Il mendico*) ; le syntagme ‘reginella’ « dalle bianche braccia » (*O reginella, L'alba, Il cacciatore*), les objets ou les bruits fétiches : bruissement des arbres, chants des oiseaux, coassement des grenouilles, etc.

Pascoli s'approprie les genres classiques de l'églogue et des géorgiques donc, et, dans une moindre mesure, de l'épopée. Bien qu'il ne se réclame d'aucun courant et refuse de se rattacher à quelque école que ce soit, sa poétique s'inscrit dans le prolongement de la révolution romantique en abolissant les hiérarchies et les frontières entre les genres et les registres. Dans les *Poemetti*, il expérimente une sorte d'hybridation en créant un « roman géorgique » qui hisse le *mediocris* au niveau du *sublimis* (*Nei campi*) et en traitant les humbles travaux des champs comme s'il s'agissait d'une matière héroïque (*Il bucato, Il desinare*). Inversement, dans certains chants de *l'Ultimo viaggio*, l'Odyssée est ramenée aux dimensions de la pastorale ou de l'élégie de même que l'*epos* concernant les exploits d'Alexandros est ramené à la dimension lyrique du repliement familial. Pascoli est capable d'alterner l'apparente simplicité de la cantilène d'origine populaire (la ritournelle de *La cavalla storna*) et la préciosité alexandrine (*Poemi conviviali*).

Du point de vue métrique, l'expérimentalisme s'inscrit dans le prolongement de celui que pratique Carducci dans les « Odes barbares », et qui consiste à adapter des systèmes grec et latin à la langue italienne. Plus que d'une métrique barbare, il faudrait parler de métrique « néo-classique », de « ritmo riflesso », de « rythme double ». Pascoli fait coexister dans l'articulation rythmique propre à l'antiquité la prosodie de la tradition italienne. Que l'on pense au *quinario* par lequel se termine en général la strophe saphique de *Campane a sera* ou *Germoglio* : il s'agit en réalité du vers *adonio* (succession d'un dactyle et d'un trochée) sous les traits d'un vers de cinq syllabes italien (avec accents rythmiques sur les première et quatrième syllabes : « stingesi et muore », *Germoglio*). Ou encore à la construction rythmique de *X Agosto* : les vers impairs ont un début dactylique (San Lorenzo, io lo so...) tandis que les vers pairs en ont un iambique (di stelle per l'aria...). Malgré ce démarrage descendant et ascendant, tout le poème peut se lire selon un rythme continu de dactyles qui se complètent d'un vers à l'autre. Pascoli emprunte aussi à Dante la 'terza rima' qui inscrit les *Poemetti* dans la tradition de la *Comédie*.

Du point de vue lexical, le phonosymbolisme que Contini définit comme le niveau prégrammatical de l'expression et qu'il indique comme l'aspect le plus novateur de sa poésie, n'est pas sans précédent ; les onomatopées ornithologiques trouvent notamment leur origine dans les *Oiseaux* d'Aristophane. Quant au niveau post-grammatical, les termes techniques, dialectaux ou étrangers, sont moins un héritage des poétiques naturalistes et véristes qu'une réinterprétation du plurilinguisme dantesque. Du point de vue syntaxique, le mélange des structures paratactique et hypotactique (*X Agosto*), les fréquentes ruptures de construction (*Il Chiù, Suor Virginia*), la perturbation de l'ordre logique des énoncés et la prolifération des formes analogiques (*Il gelsomino notturno, L'Assiuolo*), l'imbrication du narratif et du dialogique (*Digitale Purpurea, Nei campi*), etc. sont autant de traits archaïsants qui visent à conférer à la poésie un caractère 'auroral'.

Mais la poésie de Pascoli peut-elle se cantonner au binôme proposé par Pasolini ? Tout n'est-il que vécu exprimé voire dépassé par l'exercice formel des textes ? Doit-on s'arrêter à la reconnaissance de ce dualisme sans essayer d'interroger d'autres domaines ou formes de pensée auxquelles sa poésie se prête ?

### III. Les apories de l'univers pascolien : conservatisme idéologique et modernité poétique

La troisième partie constitue à vrai dire la section dans laquelle le candidat peut faire preuve d'originalité et de dialectique. Après le binôme pasolinien, il faudrait, dans le respect des trois parties canoniques d'une dissertation, trouver une articulation qui soit dans le même temps un dépassement et une problématisation du dualisme souligné par le critique. On pourrait alors discuter la thèse de Pasolini selon laquelle, en dépit du travail accompli par Pascoli sur la langue, ce dernier reste prisonnier de son horizon idéologique qui est celui de sa classe, la petite bourgeoisie. Les *Primi* et *Nuovi Poemetti* pourraient étayer l'hypothèse d'un conservatisme social, d'une nostalgie de la terre nourricière capable de pallier les difficultés sociales de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (émigration, pauvreté et inégalités). La résolution des problèmes sociaux – soit par le chant rhétorique de la mère-nation, dont la fonction serait d'assurer le pain quotidien à ses enfants rappelés de leur émigration à l'étranger (*Italy*), soit par la mythification de la terre latine, cette « madre grande d'ogni messe, o grande madre d'eroi » (*Pietole*) qui depuis Virgile est « terra della giustizia e della libertà » – montre le caractère oratoire, démagogique de sa construction poétique. Il suffit aussi de réfléchir à la fonction petite-bourgeoise de la haie, signe d'exclusion, de non partage et donc de renferment sur la petite propriété (*La siepe*). La position de Sanguineti est éclairante à ce propos. L'originalité de Pascoli résiderait selon lui dans le rappel de la petite-bourgeoisie à la religion du « camposanto », à ses racines paysannes dont elle avait honte. Cela pose donc le problème de la fonction à la fois heuristique, politique et critique que l'on attribue à la poésie. Celle-ci se charge dans la dernière période officielle du poète-prophète (poeta-vate) de porter le message de refondation de la nation italienne sur une base tantôt socialiste (évidente depuis les poèmes *I due fanciulli*, *Il focolare* et surtout *La piada*), tantôt nationaliste (*La grande proletaria s'è mossa*).

La connaissance de l'article de Pasolini permettrait en outre d'étayer la thèse de la fonction livresque de la poésie pascolienne et, par conséquent, étrangère en partie à l'obsession autobiographique de départ. Pasolini parle en effet de « vita ridotta alla funzione poetica » en ce sens que, malgré toutes les bonnes intentions et les sentiments socialistes, Pascoli demeure prisonnier de la dimension post-romantique, petite-bourgeoise de l'écrivain pour lequel l'écriture littéraire est avant tout une profession. Il ne se distinguerait pas de l'élite intellectuelle italienne du XIX<sup>e</sup> siècle en raison de l'usage privilégié de l'*otium* classique. Au vu de l'appartenance du poète à la classe bien-pensante, paternaliste envers les pauvres (*Il fanciullo mendico CC*, *Primi* et *Nuovi Poemetti*), l'aspect révolutionnaire de son expérimentalisme se réduirait à sa valeur linguistique, verbale. Son innovation serait simplement quantitative, mais resterait en deçà de tout engagement idéologique autre. Le plurilinguisme pascolien serait *in fine* fonction de la « vita intima e poetica dell'io », donc foncièrement traditionnel et conservateur. Ce hiatus entre intentions idéologiques paternalistes et langage novateur se ressent, selon Baldacci, dans deux textes : *Rosicchiolo* (*Myricae*) et *L'Angelus* (*Primi Poemetti*). Autant le premier est symboliste par la force du bout de pain mis en scène, autant le second pêche par populisme (« ... fa' che non in vano/ nei duri solchi quella gente in riga/ semini il pane suo quotidiano »). Mais justement dans *Rosicchiolo*, le langage montre ses faiblesses (exclamations, ponctuation lyrique et émotive) qui contrastent ainsi avec l'intention symboliste mystérieuse.

Mais lorsque Pasolini considère que les limites de l'expérimentalisme pascolien tiennent au fait que celui-ci est purement 'verbal', ne pourrait-on lui opposer qu'un poète n'a pas d'autre objet que la parole et ne peut à proprement opérer que sur la matière verbale ? En effet, chez Pascoli le poétique subsume les autres domaines de la théorie et de la praxis humaines (le politique, l'idéologie). Et c'est justement sur la nouveauté formelle de son univers imaginaire que les poètes du XX<sup>e</sup> siècle se sont focalisés, héritant, comme le reconnaît Pasolini, de son expérimentalisme et délaissant en revanche le psychologisme de son vécu.

Mais à quoi sert cet expérimentalisme indéniable ? Nous pourrions tenter de formuler une réponse à partir de quelques réflexions sur des approches critiques établies au cours du XX<sup>e</sup> siècle.

On pourrait discuter par exemple la thèse d'origine crocienne selon laquelle le meilleur Pascoli serait celui des débuts et selon laquelle l'œuvre de Pascoli subirait une involution après *Myricae*. D'autres critiques sont allés au-delà de cette opposition relevant de l'antithèse poésie-non poésie qui fait de *Myricae* le recueil le plus moderne. Pascoli a élaboré en effet dans les *Poemetti* des formes plus amples et plus complexes qui traduisent, contrairement à ce qu'a longtemps soutenu la critique, une véritable maturation stylistique et un « registre » plus monumental. Borgese a été le premier à affirmer cette évolution dans la perception critique du poète de Barga. Déjà dans *La vita e il libro* (1910-1913), s'opposant à la lecture psychologisante de Cecchi (*La poesia di Giovanni Pascoli*, 1912), Borgese réaffirme son intuition première qu'il existe un Pascoli au-delà des « quadretti naturali e rustici ». La maturité stylistique et même thématique se trouverait dans les monuments formels des *Poemetti* et se poursuivrait dans les chants polyphoniques des *Poemi conviviali*.

Baldacci établit une distinction utile à ce propos et pourrait nous fournir une clé de lecture quant à l'usage et à l'objectif de l'expérimentalisme pascolien : Les *Canti di Castelvecchio* et les *Poemetti* dérivent de *Myricae*, à cette différence près que le premier recueil poursuit la ligne d'une « poeticità » de situations, de fulgurances, donc liée à une expression avant le langage, c'est-à-dire avant la poésie. Les *Poemetti*, en revanche, par leur récupération du langage traditionnel, de la narrativité, seraient l'expression « du » poétique, c'est-à-dire du *verbum* identifié avec le signe sur la page et incapable d'être évoqué par l'émotion. La poétique de l'émotion ponctuelle serait suivie chez Pascoli de la récupération « du » poétique, du dialogue avec la tradition. La boucle semble se fermer sur ce retour vers la tradition classique (de l'antiquité et de la tradition italienne) : de même que le *Fanciullino* découvre le mystère dans les choses de la nature, de même le poète innove en retravaillant, en modulant les solutions poétiques du passé. Rien n'est nouveau, tout est reprise et variation.

## Conclusion

La déclaration de Pasolini a ouvert un champ de réflexion complexe. Pour bien la comprendre, il a été utile d'inscrire son affirmation dans le contexte de la critique italienne du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, elle marque une rupture dans l'appréhension souvent psychologisante et réductrice de la poésie pascolienne. À l'occasion du centenaire de la naissance du poète, la critique se rénove et propose une étude plus proche des textes, dans le but d'analyser les sources de la fortune du langage pascolien chez les poètes du XX<sup>e</sup> siècle.

La relation obsession/expérimentalisme, au cœur de la phrase de Pasolini, a obligé à prendre en compte la coexistence de deux plans d'analyse : l'autobiographique et le poétique. Il a fallu trouver un lien capable de souder deux plans aussi différents que le vécu et l'écriture. Sans tomber dans le catalogue des thèmes obsédants récurrents dans la quasi-totalité de l'œuvre de Pascoli, il a été utile d'inscrire aussi bien l'obsession que le travail sur les formes dans la poétique du *Fanciullino* : le retour à la nature, la redécouverte d'un regard instinctif et enfantin que tout homme peut réactiver face au monde correspondent, sur le plan linguistique et donc poétique, au retour dialectisant aux formes plurielles de la tradition classique et moderne.

Cette posture ouverte au travail continu, à la remise en question permanente de la tradition poétique contraste avec la posture idéologique de Pascoli demeurée, elle, proche d'un conservatisme social contradictoire. Entre socialisme et nationalisme, le poète a exprimé les contradictions du siècle mourant et donné sa voix aux tensions sociales qui vont voir le jour au XX<sup>e</sup> siècle.

## Quelques remarques sur les copies corrigées

La correction des 79 copies sur la poésie de Pascoli permet de formuler quelques remarques visant aussi bien à cerner les points faibles de cette composition en langue italienne qu'à donner, autant que faire se peut, quelques conseils.

Tout d'abord, il faut répéter qu'il est inutile de retranscrire la citation sur la copie. Les premiers mots de la composition invitent automatiquement à l'introduction qui, dans notre cas, s'est révélée en général une partie bien faible de la dissertation. La quasi totalité des candidats a fait l'impasse sur la contextualisation critique du passage de Pasolini. Seuls quelques-uns l'ont situé avec précision et pertinence dans le contexte littéraire de l'époque et eu égard notamment à la tradition de la critique pascolienne depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle. Écrit à l'occasion des célébrations pour le centenaire de la naissance de Pascoli, l'article d'où est tirée la citation de Pasolini introduisait un changement dans l'appréhension du poète de *Myrica*. Il semblait par conséquent utile de comparer cette phrase avec les positions herméneutiques les plus convenues et d'en faire ressortir la nouveauté heuristique. Si cet élément n'était pas rédhibitoire, on a apprécié les copies dont l'introduction prenait en compte ces facteurs.

La contextualisation historique de Pascoli a également fait défaut. Quasiment aucun candidat n'a fourni d'indications biobibliographiques du poète (si ce n'est une série de phrases maladroites poeta nato tra due secoli ; tra 700 et 800 ; il secolo della ragione e quello della crisi della ragione), ni opéré de mise en relation avec le contexte littéraire italien et/ou européen. Pascoli surgissait de nulle part, sans aucun lien avec ses œuvres ni avec son temps. Aucune allusion non plus au corpus à analyser. Tout était donné comme escompté, implicite, ce qui est inacceptable pour les correcteurs.

De même, les candidats n'ont pas interrogé les deux termes clés de l'énoncé dans l'introduction. Si, pour la plupart, ils se sont évertués à commenter, paraphraser la citation pasolinienne, aucun n'a brossé une définition conceptuelle des deux termes – nature psychanalytique pour l'obsession et formelle/thématique pour l'expérimentalisme – mettant en relief le caractère anachronique notamment du terme d'expérimentalisme. Seuls de rares candidats ont bien structuré l'introduction avec les passages obligés que l'on a mentionnés. Cependant, si leur introduction a été intelligemment construite, elle s'est avérée parfois ou trop longue (une introduction de 5 pages !) ou déséquilibrée, en termes de pertinence, par rapport au devoir pris dans son ensemble.

Globalement, l'introduction moyenne a respecté la grille méthodologique de la dissertation (sauf des exceptions bien italiennes) avec le commentaire/paraphrase de l'énoncé, mais sans aucune distanciation intellectuelle quant à la matière à traiter. Il convient de s'interroger ainsi sur les codes de la dissertation : il est utile de connaître les formes structurelles de cet exercice typiquement français, mais encore faudrait-il les dynamiser par un contenu disciplinaire intelligemment questionné.

Quant au plan, il s'est révélé ennuyeux par son caractère systématiquement répétitif : 1<sup>ère</sup> partie : obsession ; 2<sup>e</sup> partie : expérimentalisme. La troisième partie, quant elle existait (bon nombre de copies se sont en effet arrêtées à deux), a été la plus faible. Elle a été soit le prolongement des deux premières parties soit une sorte de synthèse (un peu d'obsession, un peu d'expérimentalisme) soit l'affirmation de la coexistence poétique des deux. Il s'en est suivi une fermeture non dialectique dans une partie qui normalement invite au dépassement et à l'ouverture critique des deux premiers moments du raisonnement. La difficulté la plus répandue relevait de l'incapacité à sortir du dualisme de l'énoncé.

Les trois (ou deux) parties centrales de la composition ont témoigné malgré tout d'une bonne connaissance de l'œuvre de Pascoli. Si le dualisme (obsession/expérimentalisme) a facilité l'appréhension de la matière, il a rendu glissant le terrain de l'analyse. Comme nous l'avons dit dans notre introduction, les exemples tirés de l'ensemble de l'œuvre étaient facilement repérables. Le risque encouru a été celui de la liste, de l'inventaire de thèmes récurrents, d'obsessions

structurelles. La mort du père, le nid, le dialogue avec la mère, la haie et tant d'autres ont formé le dénominateur commun de toutes les compositions. Comme le critère de l'évaluation ne relevait pas forcément de la panoplie des exemples fournis (qui attestait par ailleurs la maîtrise des cours suivis), nous avons mis l'accent sur l'absence de toute catégorie susceptible de dialectiser les exemples cités. L'absence de catégories telles que biographie, autobiographisme, construction, étymon psychologique, opposition entre monumentalité et fragment des poèmes, linéarité du temps individuel et circularité du temps éternel a pesé lourd sur l'évaluation des deux sections du devoir. Rares ont été les candidats qui ont inscrit les exemples fournis dans une perspective globalisante et problématique : rapport entre le biographique et le poétique, maladie/obsession et rachat par une forme qui fait bloc avec elles. D'autre part, les exemples cités s'arrêtaient souvent à la simple citation du titre du poème, aucune analyse des vers ne venant expliciter le sens des affirmations. Il fallait au contraire montrer le travail formel et son rôle dans la monumentalité de l'œuvre.

Le danger redouté s'est donc avéré : on a eu des devoirs duels reposant en premier lieu sur l'anecdote biographique, la liste, l'inventaire des situations thématiques sans aucune mise en perspective conceptuelle, et en second lieu sur les formes de l'expérimentalisme. Un autre procédé a consisté à déplacer les termes du débat : plusieurs candidats ont fait glisser leurs devoirs de l'obsession/expérimentalisme au lien immobilité-fixité *vs* nouveauté linguistique et formelle. Ce faisant, ils ont escamoté la complexité psychologique implicite dans l'énoncé pasolinien et ont fini par traiter la question suivante : tradition *vs* modernité. Il fallait par ailleurs plus de dialogue avec la critique mais sans répéter benoîtement les vérités critiques acquises : par exemple tous les candidats ont à un moment ou à un autre cité le langage pré-(post)-grammatical de Contini sans nullement le dialectiser. Les candidats ont pris l'énoncé comme une vérité indiscutable qu'il suffisait de vérifier sur les textes.

La troisième partie a fait état d'une faiblesse indéniable. En général plus courte que les autres, avec par conséquent un déséquilibre dans l'organisation générale du devoir, elle s'est limitée à répéter ce qui était déjà dit, ou à tenter une conciliation des deux termes en question. *Le Fanciullino* a été rarement sollicité et, le cas échéant, peu exploité dans sa valeur de référence poétique contenant des réponses au dualisme.

Globalement, il convient de rappeler cette vérité : l'épreuve de la dissertation nécessite une réflexion spécifique, une tentative de problématisation de la question posée, et elle ne saurait être l'occasion d'exposer des connaissances générales sur l'œuvre. Un dernier mot sur la langue : nombre de dissertations (environ 65 %) étaient rédigées dans une langue fautive, truffée de barbarismes, solécismes et italianismes. Cela est d'autant plus regrettable que certaines de ces copies révélaient une bonne connaissance de l'œuvre et un usage des catégories conceptuelles et argumentatives satisfaisant.

**COMPOSITION EN LANGUE FRANÇAISE**

Durée de l'épreuve : 7 heures

Coefficient : 4

**COMPOSITION EN LANGUE FRANÇAISE**

Durée de l'épreuve : 7 heures

Coefficient : 4

SUJET :

**Peut-on dire que dans le *Décameron*, la ville est un espace de liberté?**

**Notes attribuées (sur 20) :** 15 ; 14 ; 13 (2) ; 12 (2) ; 11 (3) ; 10 (2) ; 9 (4) ; 8 (4) ; 7 (6) ; 6 (8) ; 5 (6) ; 4 (11) ; 3 (9) ; 2 (7) ; 1 (9) ; 0.

**Note maximale : 15/20 ; note minimale : 0/20**

**Moyenne de l'épreuve : 5,74/20** (5,31 en 2010 ; 4,85 en 2009)

**Observations**

Le jury a corrigé cette année 76 copies : 9 devoirs ont obtenu une note supérieure à 10, et la note la plus basse (0) a été attribuée une fois pour une copie blanche.

Le sujet proposé invitait tout d'abord à adopter le surplomb nécessaire sur la notion de liberté. Trop de candidats ont projeté naïvement sur ce terme leur propre univers mental et culturel, s'exposant à des anachronismes regrettables. En effet, les libertés au sens contemporain des Droits de l'Homme, c'est-à-dire comme droit des individus à disposer d'eux-mêmes, sont inintelligibles dans l'univers mental médiéval : chez Boccace, la liberté n'est pas une catégorie du politique, et n'est jamais revendiquée comme telle. C'est dire que ce sujet a priori « ouvert » et limpide dans sa formulation, exigeait une grande prudence méthodologique : il convenait d'explorer avant toutes choses, dès l'introduction, le champ notionnel couvert, dans le *Décameron*, par ce concept. Même si la réussite du devoir ne se joue pas dans l'introduction, celle-ci en est cependant une phase stratégique, où se révèlent les qualités des bons candidats : prudence méthodologique, capacité à percevoir les textes dans leur singularité littéraire et leur altérité culturelle, capacité enfin à élucider et problématiser efficacement le sujet.

Rappelons en effet qu'une dissertation se définit avant tout comme une démarche démonstrative, qui donne à voir une pensée en mouvement, depuis les hypothèses formulées dans l'introduction, jusqu'aux éléments de réponse proposés dans la conclusion. C'est là le critère fondamental qui départage les dissertations des devoirs qui n'en ont que l'apparence formelle : introduction, plan en trois parties, conclusion. Précisons à cet égard qu'un plan tripartite est proposé dans le corrigé ci-dessous, mais qu'il n'est pas exigé par le jury : il est possible d'articuler en deux parties une très bonne dissertation. Il est possible également, comme on l'a vu trop souvent cette année, de découper en trois parties un bavardage superficiel. Bref, la composition tripartite est souhaitable mais en aucun cas obligatoire : en tous cas, elle ne suffit pas à « transformer » en dissertation des propos généraux sur le *Décameron*, ou bien la restitution d'un cours sur la ville. Ainsi de très nombreuses copies ont obtenu des notes médiocres ou basses tout simplement parce qu'elles n'étaient pas, techniquement, des dissertations, mais des monographies plus ou moins documentées, plus ou moins bien reliées au sujet, sur le *Décameron*.

L'analyse du sujet dans l'introduction ne consiste pas à dépecer l'énoncé comme le fait un candidat qui affirme que « le sujet met en jeu les rapports entre les thèmes de la ville, de l'espace et de la liberté ». Elle ne consiste pas davantage à le délayer dans une reformulation pesante qui l'obscurcit au lieu de l'éclairer, comme ce fut bien souvent le cas. Il s'agit bien plutôt d'évoquer les difficultés méthodologiques, de recenser les enjeux et de formuler les questions soulevées, sur la base desquelles on pourra organiser une analyse. Si, comme on l'a dit, le candidat n'est nullement obligé de sacrifier au plan en trois parties, il est en revanche indispensable d'annoncer un plan et de le suivre, afin que le jury puisse évaluer l'enchaînement des idées et la cohérence de la démarche. Ainsi, les correcteurs ont-ils apprécié quelques problématiques bien posées : l'idée par exemple, d'étudier la liberté en rapport avec la double définition de la ville comme *urbs* et *civitas*, ce qui permettait d'opposer liberté d'action dans l'espace physique de la ville d'une part, et d'autre part liberté d'esprit et de pensée. Plusieurs copies ont opposé « la ville comme espace de liberté » à « la ville comme espace d'oppression » avec un succès inégal, les moins habiles tombant dans la contradiction pure et simple. La plupart du temps, les candidats ont échoué à articuler les notions-clé de « ville » et « liberté », d'où un grand nombre de devoirs partiellement hors-sujet. Traiter, comme certains l'ont voulu, « la liberté dans le cadre », puis « la liberté dans les nouvelles » pouvait à la rigueur se concevoir, à condition d'articuler les deux thèmes, ce qui n'a pas été fait. En revanche, comment répondre à la question posée lorsqu'on s'est donné un plan inutilisable, et pourtant récurrent dans les copies (avec des formulations variables), tel que « la ville dans le *Décameron* », puis « la liberté dans le *Décameron* » – le sujet n'étant abordé que dans la troisième partie ? Pareille démarche est désastreuse, car elle cloisonne les notions au lieu de faire circuler le sens de l'une à l'autre, et bloque toute possibilité d'analyse. Dans ce cadre « inerte » et peu propice à une quelconque problématisation, certains se sont livrés à de longues digressions historiques sur la ville au Moyen-Age, ce qui ne correspondait en rien aux attentes du jury. Les copies les plus médiocres, car presque entièrement hors-sujet, n'étaient que plaquages de cours et de notions diverses sur le *Décameron*, ménageant ici et là, à l'aide des mots-clés de « ville » et « liberté », quelques points d'adhérence avec le sujet ou bien opérant un raccord tardif, dans la conclusion, avec la question posée.

Cette dernière autorisait une grande latitude d'interprétation et de mise en œuvre, dans certaines limites cependant. Quelques candidats ont restreint à l'excès la notion de liberté dans une acception strictement juridique (celle des droits de l'Homme) ou bien au sens étroit du libéralisme économique – au risque de l'anachronisme. La plupart d'entre eux au contraire, tout à leur désir de restituer le maximum de connaissances générales sur le *Décameron*, ont dilaté à l'extrême la notion de liberté, l'ont élargie et métaphorisée au point d'en faire une catégorie « fourre-tout ». Ainsi furent évoquées la « liberté de s'adapter », la « liberté de changer d'avis », Calandrino « libre de rester stupide », « l'*ingegno* » comme « liberté de parler », etc. La liberté, devenue un attribut passe-partout distribué à bon et à mauvais escient, ne fut souvent, en réalité, qu'une amorce pour des digressions thématiques sur l'intelligence, l'amour ou la Fortune dans le *Décameron*, sans rapport direct avec le sujet.

Par ailleurs, rares sont les candidats qui ont su exploiter les textes dans leur richesse et leur variété. Le jury a regretté en effet l'utilisation d'un *corpus* de nouvelles restreint et monotone, et la récurrence de quelques personnages tels que Cisti, Cavalcanti, Andreuccio, qui n'étaient pas toujours les mieux indiqués pour traiter le sujet. Plus grave, on déplore de nombreux contresens sur des nouvelles pourtant célèbres (Cisti marchand de vin !), une vision souvent inexacte et simpliste de la ville dans le *Décameron*, réduite dans une copie à « un espace de réussite sociale où règne la petite bourgeoisie ».

Les notes les plus basses ont été attribuées aux devoirs qui présentaient à la fois une exposition confuse ou décousue, et une expression française incorrecte. Certains candidats excessivement prolixes n'ont pas eu le temps matériel de se relire et ont multiplié les incorrections.

On a rencontré d'autre part des phrases interminables, difficiles à lire car presque toujours bancales et confuses : elles sont à proscrire absolument. Le jury recommande instamment de privilégier la concision qui permet, surtout en temps limité, un meilleur contrôle de la syntaxe et, partant, de la réception.

Certaines copies ont été sévèrement sanctionnées en raison d'une densité inacceptable de fautes d'accord et de conjugaison ainsi que de fautes d'orthographe qu'il serait vain de citer ici. On remarque que même dans des copies honorables, la règle d'accord du participe passé n'est pas toujours maîtrisée, lacune très préoccupante chez un futur professeur... De même, les maladresses d'expression, les italianismes en trop grand nombre ont desservi beaucoup de candidats par ailleurs sérieux. Aussi le jury souhaiterait-il ne plus rencontrer à l'avenir des erreurs très faciles à corriger pourvu qu'on veuille bien en prendre conscience, telles que : «\*espace circonstant », «\*collocation », «\*ambientation », «\*inurbation », «\*emphatiser », «\*s'intéresser de... », «\*délecter le lecteur », «\*on verra comme... » (au lieu de « on verra comment... »), «\*l'arbitre » (au lieu du « libre arbitre ») ; « un juge \*forestier » (pour « un juge étranger ») ; «\*architecter une farce » ; « un amour \*contrasté » (au lieu de « contrarié ») ; « ces \*interrogatifs » (pour « ces interrogations ») ; «\*la catharsie » (au lieu de « la *catharsis* ») ; le verbe « définir » employé dans une construction directe : «\*Branca a défini le *Décameron* une épopée des marchands » ; « le peuple \*menu », traduction littérale de « *popolo minuto* ». Signalons d'autre part qu'il est inacceptable de rencontrer dans une composition en français des mots ou locutions non traduits tels que « *Piazza San Marco* », « *Battistero* », « *Boccaccio* », etc. Mentionnons également des barbarismes et confusions lexicales dont l'effet est déplorable : « une vie galonnée (au lieu de « jalonnée ») de péchés » ; « proximité » employé à la place de « promiscuité » ; « les maris dévoués » là où le candidat voulait dire « les maris dévots »\*, enfin « le vase de \*basilique » (au lieu de « basilic »). Ajoutons que les fautes de syntaxe et de construction ont été lourdement pénalisées. Rien ne fait plus mauvais effet, par exemple, que de lire dès l'introduction : «\*nous allons définir qu'est-ce que c'est que la ville ». Moins grave, l'irruption de la langue orale ou familière dans une composition d'agrégation est toutefois indésirable : mieux vaut éviter d'écrire que « le sujet interpelle », que la boutique de Cisti est située « en plein centre-ville », que Florence dévastée est « pointée du doigt », que la journée VI est « très parlante » (ce qui en outre ne signifie à peu près rien), ou que les frères de Lisabetta ont « planqué le corps de Lorenzo ».

Précisons pour conclure que des notes médiocres ont été attribuées à regret à des candidats dotés de qualités intellectuelles, mais incapables de les valoriser dans le cadre d'un exercice argumentaire tel que la composition française. Redisons-le : seul un entraînement assidu et une claire conscience de la nature de l'épreuve permettront à ces candidats de donner la mesure de leur talent lors de la prochaine session.

### Traitement du sujet

La liberté dans le *Décameron* est d'abord une donnée ontologique mais aussi, indissociablement, méta-littéraire, postulée par Panfilo dans le préambule à la première nouvelle de la première journée. Panfilo affirme le libre arbitre des individus, dotés par Dieu des moyens de l'exercer que sont l'intelligence (*avvedimento*) et l'énergie (*forza*), sur le théâtre contingent de l'action humaine. Cette présence/absence de Dieu dans les affaires terrestres (ironiquement illustrée par la I,1) est la condition de possibilité de toute entreprise humaine et comme telle, du *Décameron* lui-même. Cette liberté est d'ailleurs affirmée à tous les niveaux, comme liberté auctoriale (revendiquée dans l'introduction à la IV<sup>e</sup> journée) et comme liberté de lecture et d'usage (préambule de la V,10 et *Conclusion de l'auteur*). Dans le champ social en revanche, l'exercice de la liberté est problématique, contrarié par mille obstacles, soumis à d'énormes pressions qui sont celles de la Fortune ou bien de la collectivité – si bien que Mario Baratto a pu dire que, dans le *Décameron*, les personnages sont plus souvent « agis » par les événements qu'ils n'en sont « acteurs ». Dès lors que la liberté n'est plus une donnée ontologique mais sociologique, elle perd

tout caractère d'universalité. Dès le *Proemio* d'ailleurs, elle est étroitement corrélée au genre : la ville, espace du mouvement et de l'action pour les hommes, est pour les dames, « *nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse* », celui de la réclusion et de l'inhibition. En d'autres termes, le *Proemio* inscrit la double expérience de la liberté et de la réclusion dans l'espace urbain, et fait ainsi de la ville, dès l'ouverture du *Décameron*, le cadre d'une dialectique entre liberté et contrainte.

Comment s'exprime cette tension, sous quelles formes et avec quels enjeux romanesques ? Tout d'abord dans la double représentation de la ville comme espace de tous les possibles, et comme cadre répressif.

Dans le monde médiéval, essentiellement rural et peu dense démographiquement, la ville où se concentrent les biens et les personnes offre un milieu riche de sollicitations sensorielles et d'opportunités – celles du gain et celles de l'amour. Les jeux combinatoires de la Fortune y sont démultipliés, et l'éventail des possibles romanesques s'y déploie plus largement qu'ailleurs. Aussi la ville dans le *Décameron* est-elle le cadre non d'une liberté au sens politique du terme, mais d'une liberté de choix et d'usage des choses du monde : des richesses, des beautés et divertissements concentrés dans l'espace urbain sous le signe de la quantité et de la variété. Telles sont précisément la nature et la saveur de cette liberté exclusivement masculine évoquée dans le *Proemio*. La liberté comme oisiveté et « vacance » des personnages dans l'espace urbain est d'ailleurs souvent la donnée initiale propice au déclenchement de l'aventure. C'est le cas au début de la II,5 où le naïf Andreuccio parcourt le marché aux chevaux de Naples dans un état de disponibilité heureuse, d'indécision et de désir « flottant » encore indéterminé, face aux sollicitations mercantiles ou amoureuses dont il est assailli. C'est le cas également de l'insouciant Salabaetto dans le port de Palerme au début de la VIII,10. Pour le fils de Filippo Balducci dans l'*Introduction* IV, l'ouverture soudaine des possibles dans la concentration humaine est un choc, une révélation : le jeune ermite découvre, en même temps que Florence, les femmes comme objet véritable de son désir. En effet la ville, dans sa densité et sa variété, est le terrain privilégié de la quête et de la prédation amoureuses : pas seulement celle des prostituées (II,5 ; VIII,10) mais celles des mal mariées comme l'épouse de Pietro di Vinciolo (V,10) pour qui Pérouse est un vivier inépuisable d'amants potentiels. Pour madonna Isabella, l'adultère a comme raison suffisante (et légitime aux yeux de Pampinea) le goût de la variété, qu'il est aisé de satisfaire à Florence « *copiosa di tutti i beni* » (VII,6, 4-5). De même dans la VI, 3, Florence le jour de la Saint-Jean est un monde d'opportunités amoureuses pour Dego della Ratta et son ami l'évêque, cherchant du regard les belles femmes parmi la foule amassée sur le parcours du *palia*. Aussi la ville est-elle le lieu par excellence où exercer la liberté de l'élection amoureuse revendiquée par les narrateurs, et par Ghismonda dans la IV,1 comme un droit naturel et universel.

Fondée en nature, la libre élection amoureuse est cependant presque toujours contrariée par la surveillance incessante des uns par les autres en milieu urbain, et parfois implacablement réprimée par la violence institutionnelle ou familiale dont sont victimes les amants tragiques de la IV<sup>e</sup> journée et à laquelle, dans la VII<sup>e</sup> journée, les femmes adultères échappent brillamment. Plus généralement les villes du *Décameron*, dans leur composante puissamment identitaire et normative, sanctionnent toute anomalie sociale. De façon débonnaire (ce qui n'exclut pas la férocité), l'altérité est réprimée par la farce « municipale » dont sont victimes le bolonais maestro Simone, le juge des Marches et surtout Calandrino, dont la « différence » irrémédiable et réjouissante est celle de la bêtise. Plus radicalement, les villes du *Décameron* brisent les comportements asociaux et les individus inassimilables par la vindicte collective et le lynchage dans les cas extrêmes (I,1 ; II,1 ; IV,2). La place publique est alors le théâtre emblématique où s'accomplit (II,1 ; IV,2) le châtement de l'individu par la collectivité urbaine.

A l'espace public, qui est essentiellement un espace sous contrôle, peut-on opposer dans le *Décameron*, des lieux privés, assignés à la jouissance et à l'exercice de la liberté ?

La liberté entendue comme respect de la vie privée et droit à l'intimité, conquête de l'individualisme moderne, n'a pas au Moyen-Age d'existence juridique et donc, à la limite, pas de lieu propre où s'exercer. C'est pourquoi, comme annoncé dans le *Proemio*, pour les femmes l'espace privé de la maison, voire de la chambre, est aussi surveillé que l'espace public. Aussi la dialectique entre contrainte et liberté n'est-elle jamais plus serrée que dans les nouvelles urbaines « domestiques », où la circulation entre le dedans et le dehors est sévèrement contrôlée, où le répertoire des possibles est *a priori* le plus restreint. Comment exercer sa liberté dans des conditions adverses, comment faire surgir l'aventure à partir de la quasi-fermeture des possibles ? Dans les nouvelles du *Décameron*, la liberté n'est jamais un droit garanti mais toujours un problème à résoudre, et pour commencer, celui du lieu des amours illicites. Si l'on excepte, à Naples ou Palerme, l'institution exotique et sensuelle des bains publics, le refuge de la privauté amoureuse est toujours à inventer. Ni espace public ni espace privé, également surveillés, le jardin dans la ville offre aux amants des nouvelles IV,6 et IV,7 ou encore dans la VII,7, un « ailleurs » urbain partiellement soustrait aux regards. Mais contrairement aux jardins du *novellare* dans le récit-cadre, celui des amants tragiques est un refuge précaire assiégé par la mort, rapidement envahi par le voisinage hostile et la force publique. Dans la V,4, Caterina choisit judicieusement le balcon comme interface entre le dedans et le dehors, et « point aveugle » de la vigilance parentale. Quant à l'adultère consommé dans l'espace privé de la maison, c'est une opération à haut risque qui requiert inventivité et intelligence logistique : celle de Peronella détournant de sa fonction un ustensile domestique – une jarre – pour en faire, non sans perversité, l'espace exigu de la volupté extra-conjugale. Dans les farces urbaines à huis clos de la VII<sup>e</sup> journée qui mettent en scène des recluses surveillées par des jaloux obsessionnels, Boccace se donne le maximum de contraintes pour une tension romanesque optimale, en réduisant à l'extrême les interactions entre espace public et espace privé. La VII,8, véritable récit de « chambre close » est à cet égard un cas d'école. L'espace public y est totalement hors champ car frappé d'interdit : c'est en sondant longuement les murs de sa maison que l'épouse coupée du monde parvient à rétablir, entre sa chambre et la maison mitoyenne, la circulation des événements et la possibilité d'une aventure érotique.

En réalité cependant, l'espace privé dans le *Décameron* ne peut exister qu'à la faveur d'une pause temporelle. Ainsi le rythme même du temps urbain ouvre des plages de liberté : l'alternance entre jours ouvrables et jours festifs permet d'organiser le calendrier des rencontres adultères dans les intermittences de la cohabitation conjugale (VII,1 ou VII,2). Mentionnons aussi la villégiature estivale dans le *contado*, espace et temps d'une relative suspension des contraintes sociales (voir la IX,5) – non loin des conditions d'existence de la *brigata* dans le récit-cadre. Mais surtout, le véritable espace de liberté dans le *Décameron* n'est pas topographique mais chronologique : c'est le temps nocturne, propice à l'exercice clandestin de toutes les libertés. A la faveur de l'obscurité qui suspend partiellement la surveillance réciproque, brouille les repères et modifie les perceptions, l'éventail des possibles se déploie dans toute son extension. C'est la nuit que la liberté peut s'exercer dans sa dimension asociale ou anti-sociale : celle de la délinquance urbaine dans la II,5 celle des amours à haut risque, celles des farces macabres ou sacrilèges, dont les entreprises sont presque toujours nocturnes.

Pour certains personnages cependant, l'espace de la liberté est introuvable, ou irrécupérable dans le cadre urbain. Celle-ci ne peut alors être obtenue que dans la rupture symbolique ou réelle avec la ville.

C'est d'abord la fuite en avant, d'une ville à l'autre, des aventuriers criminels tels que Ciappelletto ou fra' Alberto, contraints de rompre avec un lieu et une vie antérieurs, pour restaurer ailleurs le capital de confiance nécessaire à la pratique de leurs turpitudes. Imposture et travestissement sont en effet, dans le *Décameron*, une modalité de la « mort » symbolique à soi-même et aux autres, qui permet de se libérer des déterminismes antérieurs. Ainsi à la rupture amoureuse, le jeune et noble Tedaldo dans la III,7 répond par la rupture identitaire et municipale : quitter Florence c'est ici « *dileguarsi dal mondo* » c'est-à-dire « mourir » à Florence et à soi-même,

pour renaître comme marchand à Ancône puis Chypre. Dans la II,9, l'imposture de Ginevra-Sicurano est une réponse de type héroïque à la violence maritale. Ginevra rompt en effet avec le plus contraignant des déterminismes, celui du genre, qui immobilise les femmes dans l'espace domestique. Le travestissement en homme, geste de liberté radicale et geste de survie, ouvre devant elle l'espace du mouvement et de l'action jusqu'en Orient, bien au-delà du périmètre de sa chambre (voir *Proemio*) et des murailles de Gênes.

Dans le *Décameron*, la ville est un milieu peu propice à l'expression de la démesure individuelle – qu'elle soit démesure courtoise ou amoureuse – d'où les comportements de rupture des meilleurs héros boccaciens. A cet égard, la mort tragique des amants dans la IV<sup>e</sup> journée est célébrée par les narrateurs comme une forme sublime de libération, hors de l'insupportable étau des institutions municipales (IV,6 et 7), de la violence familiale (IV,1; IV,5 ; IV,8), de la malveillance collective (IV,7). Ainsi la mort subite de l'humble fileuse Simona, accusée du meurtre de son amant, submergée par la peur et la détresse, est-elle célébrée par Emilia comme une « sortie par le haut » qui la soustrait une fois pour toutes au jugement de la collectivité urbaine (« ...*con morte inopinata si diliberò dalla corte* »), et place son histoire d'amour sous une juridiction plus haute et bienveillante, qui est celle de la *brigata*.

Pour d'autres personnages la fuite hors de l'espace urbain est moins aspiration à la liberté individuelle, qu'à des contraintes d'un ordre supérieur : celles de la vie ascétique dans le cas de Filippo Balducci (Introduction IV), celles du service chevaleresque pour Ruggieri de' Figiovanni dans la X,1. La rupture de l'érémitisme n'a pas besoin de la distance, et peut s'accomplir dans sa radicalité sur le mont « Asinaio », aux portes même de Florence. Dans la X,1 en revanche, la rupture chevaleresque a besoin d'un « ailleurs » résolument anti-urbain, dans le temps comme dans l'espace.

Ainsi Ruggieri, estimant ne pouvoir se réaliser dans la civilisation communale, s'expatrie en Espagne au service du roi Alphonse VIII. Or quitter la Florence communale et mercantile pour l'Espagne monarchique et féodale, c'est aussi remonter le temps, fuir la complexité des interactions en milieu urbain, vers la limpidité et l'inactualité du rapport féodal, dans une Espagne rêvée comme un monde pré-urbain.

On l'a dit, dans le *Décameron*, la liberté n'est jamais donnée mais toujours à inventer, dans la ville ou hors d'elle. Telle est aussi l'entreprise des jeunes gens de la *brigata*. La rupture avec la ville, en effet, est au fondement du *Décameron*, et de l'institution du *novellare*. Ce que furent les dix jeunes gens dans le *contado*, c'est moins Florence pestiférée que Florence livrée à l'entropie et à l'indifférenciation, devenue l'espace d'une liberté effrénée, (« *senza modo* »), où s'effacent les distinctions symboliques qui sont au cœur de l'imaginaire de la ville : entre espace public et privé, entre hommes et femmes, entre la nuit et le jour, entre l'ici et l'ailleurs – étant donné l'ubiquité monstrueuse de la peste. Celle-ci ouvre dans la ville un espace de liberté terrifiante, dans lequel est abolie précisément la tension entre contrainte et liberté, nécessaire à toute organisation sociale comme à l'existence même du romanesque. Cette dialectique est restaurée pour dix jours dans les jardins du *novellare* par les jeunes gens, dont l'expérience « alternative » est celle d'une liberté instituée, qui prévoit à la fois la règle et l'exception à la règle, la contrainte et la suspension de la contrainte, comme conditions du bonheur. Cette dialectique, enfin, est agissante au niveau méta-romanesque, à la genèse même du projet de Boccace, dans la tension entre la ville et sa représentation, le champ social et le champ littéraire : c'est parce que la ville est espace de réclusion pour les lectrices du *Proemio*, que le *Décameron* est nécessaire comme espace romanesque d'une liberté compensatoire.

## TRADUCTION

Durée de l'épreuve : 6 heures

Coefficient : 6

**Alors que les années précédentes une seule note était attribuée pour la traduction, cette année il nous a été demandé de distinguer les deux épreuves et d'attribuer deux notes sur 10. Cette distinction a eu des conséquences non négligeables : certes, d'une part les candidats ont pu évaluer leur niveau dans chacune des deux épreuves, mais d'autre part un très grand nombre d'erreurs dans l'une des deux épreuves a engendré un zéro éliminatoire.**

### Détail des notes attribuées en version (sur 10) :

0 (10) ; 0,1 (2) ; 0,2 (6) ; 0,3 (1) ; 0,5 (7) ; 1,5 (4) ; 1,7 (1) ; 1,8 (1) ; 2,1 (1) ; 2,3 (2) ; 2,5 (2) ; 2,8 (2) ; 2,9 (1) ; 3 (1) ; 3,4 (1) ; 3,5 (1) ; 3,6 (1) ; 4 (3) ; 4,1 (1) ; 4,2 (2) ; 4,3 (2) ; 4,4 (2) ; 4,5 (2) ; 4,7 (1) ; 5 (2) ; 5,2 (1) ; 5,3 (2) ; 5,5 (1) ; 5,6 (2) ; 5,9 (1) ; 6 (2) ; 6,1 (2) ; 6,2 (1) ; 6,3 (1) ; 6,5 (3) ; 6,6 (1) ; 6,8 (1) ; 7,1 (1) ; 7,4 (1).

### Détail des notes attribuées en thème (sur 10) :

0 (6) ; 0,1 (1) ; 0,2 (2) ; 0,5 (6) ; 0,7 (1) ; 0,8 (2) ; 1,1 (1) ; 1,2 (1) ; 1,3 (1) ; 1,5 (2) ; 1,7 (1) ; 1,8 (1) ; 1,9 (1) ; 2 (1) ; 2,1 (1) ; 2,2 (2) ; 2,4 (1) ; 2,5 (1) ; 2,7 (1) ; 3 (3) ; 3,2 (1) ; 3,6 (1) ; 4 (3) ; 4,1 (1) ; 4,2 (2) ; 4,4 (2) ; 4,5 (2) ; 4,8 (2) ; 5 (2) ; 5,1 (1) ; 5,4 (2) ; 5,6 (2) ; 5,7 (1) ; 5,9 (3) ; 6 (2) ; 6,2 (1) ; 6,3 (1) ; 6,5 (1) ; 6,7 (2) ; 6,9 (1) ; 7,1 (4) ; 7,3 (1) ; 7,5 (1) ; 7,6 (1) ; 8,1 (1) ; 8,4 (1) ; 9 (1).

### Total des notes de traduction (version + thème), sur 20 :

0 (13) ; 0,8 (1) ; 2 (2) ; 2,6 (1) ; 2,8 (1) ; 3 (1) ; 3,3 (1) ; 3,7 (1) ; 3,8 (1) ; 4,3 (2) ; 4,4 (1) ; 5,3 (1) ; 5,5 (2) ; 5,9 (2) ; 6 (2) ; 6,3 (2) ; 6,4 (1) ; 6,5 (1) ; 6,8 (4) ; 6,9 (1) ; 7,2 (1) ; 7,3 (3) ; 7,4 (2) ; 7,6 (1) ; 7,8 (2) ; 7,9 (1) ; 8 (1) ; 8,5 (4) ; 9,2 (1) ; 9,3 (1) ; 10 (1) ; 10,1 (2) ; 10,2 (1) ; 10,3 (1) ; 10,4 (2) ; 10,5 (2) ; 10,8 (1) ; 11,1 (4) ; 11,4 (1) ; 11,5 (1) ; 12 (1) ; 12,4 (1) ; 12,5 (1) ; 13,1 (1) ; 13,3 (1).

**Moyenne générale de l'épreuve : 6,33** (05,65 en 2010 ; 06,87 en 2009 ; 5,59/20 en 2008 ; 5,53 en 2007).

**Note maximale : 13,3 ; note minimale : 0**

Lors de la session 2010, 15 candidats sur 120 avaient obtenu un zéro éliminatoire. Compte tenu de la diminution d'un tiers du nombre de candidats cette année, on ne peut que constater que le nombre de zéros a augmenté (12 sur 79) ; la nouvelle modalité (séparation des notes) n'y est pas étrangère. On remarquera aussi que le nombre de zéros éliminatoires est plus important en version qu'en thème et que, zéros compris, 40 copies de version et 33 copies de thème ont une note inférieure à 3/10, alors que 22 copies de version et 29 copies de thème ont une note égale ou

supérieure à 5/10. Ces chiffres témoignent des difficultés que rencontrent nombre de candidats quand il s'agit de traduire de l'italien au français.

\*\*\*

### Thème :

PHILIPPE : Eh bien, Lorenzo ?

LORENZO : Ma jeunesse a été pure comme l'or. Pendant vingt ans de silence, la foudre s'est amoncelée dans ma poitrine, et il faut que je sois réellement une étincelle du tonnerre, car tout à coup, une certaine nuit que j'étais assis dans les ruines du Colisée antique, je ne sais pourquoi je me levai, je tendis vers le ciel mes bras trempés de rosée, et je jurai qu'un des tyrans de la patrie mourrait de ma main. J'étais un étudiant paisible, je ne m'occupais alors que des arts et des sciences, et il m'est impossible de dire comment cet étrange serment s'est fait en moi. Peut-être est-ce là ce qu'on éprouve quand on devient amoureux.

PHILIPPE : J'ai toujours eu confiance en toi, et cependant je crois rêver. [...]

LORENZO : J'ai voulu d'abord tuer Clément VII ; je n'ai pas pu le faire parce qu'on m'a banni de Rome avant le temps. J'ai recommencé mon ouvrage avec Alexandre. Je voulais agir seul, sans le secours d'aucun homme. Je travaillais pour l'humanité ; mais mon orgueil restait solitaire au milieu de tous mes rêves philanthropiques. Il fallait donc entamer par la ruse un combat singulier avec mon ennemi. Je ne voulais pas soulever les masses, ni conquérir la gloire bavarde d'un paralytique comme Cicéron ; je voulais arriver à l'homme, me prendre corps à corps avec la tyrannie vivante, la tuer, et après cela porter mon épée sanglante sur la tribune, et laisser la fumée du sang d'Alexandre monter au nez des harangueurs, pour réchauffer leur cervelle ampoulée.

PHILIPPE : Quelle tête de fer as-tu, ami ! Quelle tête de fer !

LORENZO : La tâche que je m'imposais était rude avec Alexandre. Florence était, comme aujourd'hui, noyée de vin et de sang. L'empereur et le pape avaient fait un duc d'un garçon boucher. Pour plaire à mon cousin, il fallait arriver à lui porté par les larmes des familles ; pour devenir son ami, et acquérir sa confiance, il fallait baiser sur ses lèvres épaisses tous les restes de ses orgies. J'étais pur comme un lis, et cependant je n'ai pas reculé devant cette tâche. Ce que je suis devenu à cause de cela, n'en parlons pas. Tu dois comprendre ce que j'ai souffert [...]. Je suis devenu vicieux, lâche, un objet de honte et d'opprobre ; qu'importe ? Ce n'est pas de cela qu'il s'agit.

PHILIPPE : Tu baisses la tête ; tes yeux sont humides.

LORENZO : Non, je ne rougis point ; les masques de plâtre n'ont point de rougeur au service de la honte. J'ai fait ce que j'ai fait. Tu sauras seulement que j'ai réussi dans mon entreprise. Alexandre viendra bientôt dans un certain lieu d'où il ne sortira pas debout. Je suis au terme de ma peine, et sois certain, Philippe, que le buffle sauvage, quand le bouvier l'abat sur l'herbe, n'est pas entouré de plus de filets, de plus de nœuds coulants que je n'en ai tissés autour de mon bâtard. Ce cœur, jusques auquel une armée ne serait pas parvenue en un an, il est maintenant à nu sous ma main ; je n'ai qu'à laisser tomber mon stylet pour qu'il y entre [...]

PHILIPPE : Tu es notre Brutus, si tu dis vrai.

Alfred de Musset, *Lorenzaccio* (III, 3)

### Traduction proposée :

FILIPPO : Ebbene Lorenzo ?

LORENZO : La mia giovinezza è stata pura come l'oro. In vent'anni di silenzio, il fulmine mi si è accumulato in petto, e devo proprio essere una scintilla del tuono, in quanto improvvisamente, mentre ero seduto tra le rovine dell'antico Colosseo, non so perché mi alzai, tesi verso il cielo le braccia bagnate di rugiada, e giurai che uno dei tiranni della patria sarebbe morto per mano mia. Ero

uno studente tranquillo, allora mi interessavo solo alle arti e alle scienze, e mi è impossibile dire come questo strano giuramento sia nato in me. Forse è quello che si prova quando ci si innamora.

FILIPPO : Ho sempre avuto fiducia in te, tuttavia mi sembra di sognare.

LORENZO : Prima ho voluto uccidere Clemente VII ; non ho potuto farlo perché sono stato bandito da Roma anzitempo. Ho ricominciato l'opera con Alessandro. Volevo agire da solo, senza l'aiuto di nessun uomo. Lavoravo per l'umanità ; ma il mio orgoglio restava solitario in mezzo a tutti i miei sogni filantropici. Occorreva allora dare inizio con scaltrezza a un duello con il mio nemico. Non volevo sollevare le masse, né conquistare la gloria ciarliera di un paralitico come Cicerone ; volevo arrivare all'uomo, affrontare in un corpo a corpo la tirannia vivente, ucciderla, dopodiché portare la mia spada insanguinata sulla tribuna, e lasciare il fumo del sangue di Alessandro giungere alle narici degli arringatori per riscaldare il loro cervello ampoloso.

FILIPPO : Che testa di ferro che hai amico mio ! Che testa di ferro !

LORENZO : Il compito che m'imponevo era rude con Alessandro. Firenze era, come oggi, annegata nel vino e nel sangue. L'imperatore e il papa avevano fatto di un garzone di macellaio un duca. Per piacere a mio cugino, occorreva arrivare a lui portato dalle lacrime delle famiglie ; per diventare suo amico, e ottenerne la fiducia, occorreva baciare sulle sue spesse labbra tutti i resti delle sue orge. Ero puro come un giglio, però non ho indietreggiato di fronte a questo compito. Quello che sono diventato a causa di ciò, non ne parliamo. Devi capire quello che ho sofferto [...]. Sono diventato vizioso, codardo, un oggetto di onta e d'obbrobrio. Che importa. Non è di questo che si tratta.

FILIPPO : Tu abbassi la testa ; i tuoi occhi sono umidi.

LORENZO : No, non arrossisco affatto : le maschere di gesso non hanno alcun rossore al servizio dell'onta. Ho fatto quello che ho fatto. Saprai solo che la mia impresa ha avuto successo. Presto Alessandro verrà in un certo luogo dal quale non uscirà in piedi. Sono alla fine delle mie fatiche, e sii certo, Filippo, che il bufalo selvaggio, quando il bovato l'abbatte sull'erba, non è circondato da più reti, da più nodi scorsoi di quanti io ne abbia tesi intorno al quel bastardo. Quel cuore, fino al quale un esercito non sarebbe giunto in un anno, è ora a nudo sotto la mia mano, non devo far altro che lasciar cadere il mio stiletto perché vi entri [...].

FILIPPO : Tu sei il nostro Bruto, se dici il vero.

Alfred de Musset, *Lorenzaccio* (III,3)

### Commentaire des correcteurs :

L'extrait proposé est tiré de l'acte III, scène 3 de la célèbre pièce d'Alfred de Musset, *Lorenzaccio*. Il ne présentait pas de difficultés majeures, sinon celle d'être un texte théâtral qui, en tant que tel, demandait aux candidats une certaine attention. Néanmoins, la traduction exigeait également, dans le choix des termes, du registre de langue et de la syntaxe, la précision qui doit accompagner tout travail de restitution de sens d'une langue à une autre.

S'il y a eu quelques traductions réussies et si, globalement, les notes de thème sont légèrement plus élevées que celles de version, les nombreuses erreurs indiquent un manque de précision lexicale, grammaticale et syntaxique chez la majorité des candidats.

Le texte théâtral, tout comme le texte narratif, pose la question de la traduction des noms des personnages, mais d'une manière encore plus évidente car, dans le texte théâtral, le nom précède par convention le discours direct du personnage. De nombreux candidats ont, fort heureusement, traduit le prénom de l'interlocuteur de Lorenzo. Il s'agit en effet du patricien Filippo Strozzi dont les fils ont été arrêtés par les soldats du duc Alexandre de Médicis dans la même scène. Cependant, quelques candidats ont fait le choix, malheureux, de conserver le nom du personnage en français dans la traduction italienne, ce qui n'était bien entendu pas souhaitable étant donné le rôle du patricien florentin et le contexte italien de la pièce.

Ensuite, la question de la traduction des adjectifs possessifs, dont le texte en question était particulièrement riche, demandait une attention particulière. Rappelons que l'emploi de ce déterminant nominal présente quelques différences importantes dans les deux langues. En général, l'italien préfère appuyer l'idée de possession sur le syntagme verbal alors que le français insiste particulièrement sur le syntagme nominal. Ainsi, il eût été préférable de traduire « la foudre s'est amoncelée dans ma poitrine » par « il fulmine mi si è accumulato in petto » plutôt que « il fulmine si è accumulato nel mio petto », ou encore « pour devenir son ami, et acquérir sa confiance » par « per diventare suo amico e ottenerne la fiducia », plutôt que « per diventare il suo amico e acquistare la sua fiducia ». Toujours à propos des possessifs, l'expression « [il] mourrait de ma main » a posé problème à de nombreux candidats francophones aussi bien pour le choix de la préposition que pour le positionnement du possessif à l'intérieur de la phrase. La traduction s'est révélée très souvent maladroite en proposant « da mano mia », « colle mie mani » ou « dalla mia mano » à la place de l'inévitable « per mano mia ».

Parmi les imprécisions lexicales, il faut signaler les difficultés rencontrées par de nombreux candidats dans la traduction de « je tendis vers le ciel mes bras trempés de rosée » : « trempés » a été souvent traduit par « inzuppate », « fradicie », « zuppe » : des traductions qui s'adaptent mal au contexte, auquel convenait mieux « bagnate ». La traduction de « rosée » a également posé problème à certains candidats qui l'ont traduit par « brina », « pioggerella », « rosato » ou encore « umidità del mattino » au lieu de « rugiada ». Quand il a été utilisé, le mot « rugiada » a été parfois déformé en « ruggiada » ou « rugiata ». Autre imprécision lexicale très fréquente, le mot « banni » traduit de manière approximative par « espulso », « esiliato » ou pire « cacciato via » au lieu de « bandito ».

Des mots comme « harangueurs », « bouvier », « stylet » ont posé problème aux candidats. Pour « harangueurs » et « stylet » ils ont choisi des mots proches du point de vue sémantique, comme « oratori » et « pugnale », mais ce choix n'était pas suffisamment précis pour restituer le sens. Plus compliquée a été la compréhension et donc la traduction de « bouvier » : nombre de candidats, ne connaissant pas le mot, l'ont traduit d'une façon très approximative par « cacciatore », « persona », « uccisore di bovini » ou parfois avec le plus acceptable « mandriano » au lieu de « bovaro » ou « boaro ».

Si nous insistons sur ces imprécisions lexicales, c'est pour rappeler que quand elles se répètent de façon continuelle dans la même traduction, la cohérence et le sens du texte en sont globalement affaiblis.

Parmi les problèmes grammaticaux les plus fréquents, il faut signaler une mauvaise utilisation des prépositions comme par exemple la traduction de « Pendant vingt ans de silence » que de nombreux candidats ont traduit par « Per vent'anni di silenzio » alors qu'on aurait dû traduire « In vent'anni di silenzio » ou « Durante vent'anni di silenzio ». Il est aussi important de souligner la question du pluriel des noms en « cia » et « gia » qui au pluriel perdent le « i », si le « c » ou le « g » sont précédés d'une autre consonne, comme dans le cas de « orgia » qui au pluriel donne « orge ». Il est également étonnant qu'un certain nombre de candidats francophones ne maîtrise pas encore l'emploi de l'auxiliaire avec le verbe « riuscire » et qu'ils écrivent « ho riuscito » à la place de « sono riuscito ».

La dernière partie du texte s'est révélée la plus complexe et a produit dans de nombreuses copies un mélange d'impropriétés lexicales et d'erreurs de syntaxe, notamment dans la subordonnée comparative « sois certain, Philippe, que le buffle sauvage, [...], n'est pas entouré de plus de filets, de plus de nœuds coulants que je n'en ai tissés autour de mon bâtard. ». La traduction de cette partie a donné du fil à retordre aux candidats et les solutions proposées ont été souvent décevantes. Dans certains cas, le deuxième terme de comparaison « que » a été traduit de façon automatique par « che » au lieu de « di quanti ». Dans d'autres cas, ceux qui ont traduit « que » par « di quanti » ont oublié de l'accorder au pluriel. A cela, s'ajoutait l'oubli du subjonctif « di quanti io ne abbia tessuti ... » obligatoire en italien. Les termes « buffle sauvage » et « nœuds coulants » traduits de façon

erronee par « bove selvaggio, buffala selvaggia » et « nodi scorrevoli, nodi stretti, nodi striscianti » ont augmenté la faiblesse sémantique de certaines traductions.

### *Autres remarques*

Traduction des noms de lieu et des noms latins tels que « Colisée » et « Brutus » : les correcteurs ont été très surpris de constater que certains candidats à l'agrégation ne savent pas traduire correctement le mot « Colisée » et ont produit des calques du français comme « Coliseo ». Rappelons qu'en général, les noms latins comme « Brutus » sont italianisés en « Bruto », mais encore fallait-il l'écrire avec un seul « t » !

Cette dernière remarque nous permet d'attirer l'attention des candidats sur l'orthographe, souvent lacunaire en ce qui concerne les doubles consonnes, véritable épée de Damoclès de tout italianisant, mais également sur les terminaisons des noms et des adjectifs qui n'ont pas toujours été correctement accordées en genre et en nombre.

\*\*\*

### **Version :**

Mercoledì, addì 27 febbraio 1760

### Chiacchiera

Egli mi vien bisbigliato negli orecchi da più lati, che essend'io e il mio compagno uomini dedicati da lungo tempo in qua alle lettere, noi dovremmo piuttosto prendere qualche materia massiccia e scrivere un libro di sostanza, che intrattenerci in questo giornale. Ma noi ci siamo cotanto ostinati e stiamo sì saldi nel proposito nostro, che non solamente proseguiremo a dar fuori i fogli che abbiamo cominciato, ma crediamo di aver ragione, e siamo di parere che non si possa dettare libro né più massiccio, né di maggiore sostanza di questo. Ogni uomo che detta libri, sieno di quale argomento si voglia, fa giovamento ad alcuni pochi altri uomini, ma non ad una società intera ; ed ecco la cagione. Egli comincia a fare gli studj suoi, e secondo l'inclinazione ch'egli ha o l'educazione che riceve, si appiglia piuttosto a questo, che a quello. Quando ha eletto, legge oggi, medita domani, e tutto ripone nella memoria, la quale fa conto che sia un borsotto che di giorno in giorno si va empando di certe immaginette, chiamate idee, le quali stannosi apparecchiate al bisogno e attendono chi le desti. Intanto ecco che gli nasce in cuore una certa voglia di farsi onore, detta amore di gloria ; e questa è come un gonfiatoio da rigonfiare palloni, che, soffiando intrinsecamente, dà nella testa, mette in movimento i suoi pensieri : questi vogliono uscire ; ond'egli, presa la penna in mano, gli mette in libri e gli stampa. Ma che ne avviene per lo più ? che egli uscito poche volte di sé e di rado affacciatosi alla finestra del mondo, ha formati certi suoi pensieri e arzigogoli astratti, certe meditazioni recondite, e poi le ha scritte in un certo modo sì studiato che pochi intendono quel che dice ; onde il libro suo fa poca utilità al comune. Noi, all'incontro, non andiamo ghiribizzando in noi medesimi per comporre questo foglio, né facciamo ricolta nella memoria nostra d'intenzioni e idee limosinate qua e colà col mezzo di un lungo lungo leggere, o di un profondo meditare ; ma domandiamo a tutti di che hanno bisogno ; e quando ce l'hanno scritto in polizze, in lettere, o lasciato detto a voce, formiamo di questo la materia nostra, n'empiamo un foglio e lo pubblichiamo. Ogni uomo sa che cosa è bisogno, ed ecco che l'argomento è chiarissimo e universale. Veniamo agli esempi. Vitruvio e il Palladio scrissero di architettura : sono libri che abbisognano a que' pochi, i quali vogliono fare gli architetti : i più hanno bisogno di case da starvi dentro. I nostri fogli non insegnano le proporzioni dell'edificare, ma insegnano dov'è una casa bella e fabbricata, e fino ti dicono ove sono le chiavi se vi vuoi entrare. Il Petrarca fece

sonetti e canzoni assai per acquistarsi l'amore di una donna; se tu lo leggi in vita tua, non ne cavi un'oncia di aiuto per ammogliarti : viene un uomo che ha di bisogno di moglie, lo spiega sul nostro foglio, e fino a qui egli ha otto partiti alle mani da scegliere a modo suo.

Gaspere GOZZI, *La Gazzetta Veneta*, N. VII, Firenze, Sansoni

### **Traduction proposée :**

#### **Bavardage**

On me murmure de tous côtés aux oreilles qu'étant donné que mon collaborateur et moi nous consacrons depuis bien longtemps aux lettres, nous ferions mieux de choisir quelque matière imposante et d'écrire un livre substantiel plutôt que de nous amuser dans ce journal. Mais nous nous y sommes tellement obstinés et nous restons si fermes dans notre décision que non seulement nous continuerons à sortir les journaux que nous avons commencé à publier, mais nous sommes convaincus que nous avons raison et nous sommes d'avis que l'on ne peut écrire un livre plus solide ni de plus grande consistance que cela. Tout homme qui écrit des livres, quel qu'en soit le sujet, se rend utile à quelques rares autres hommes, mais non à une société tout entière ; et en voici la raison. Cet homme commence à faire des études et, selon son inclination ou l'éducation qu'il reçoit, s'intéresse plutôt à ceci ou à cela. Quand il a choisi, aujourd'hui il lit, demain il médite, et il range le tout dans sa mémoire, qu'il considère comme une petite bourse qui de jour en jour se remplit de quelques petites images, appelées idées, qui se tiennent prêtes en cas de besoin et attendent celui qui les éveillera. Mais voici que naît dans son cœur quelque envie de s'attirer les honneurs appelée amour de la gloire ; et cette envie est comme un gonfleur à regonfler les ballons qui, soufflant au dedans, lui monte à la tête et met ses pensées en mouvement : celles-ci veulent sortir ; de sorte que, ayant saisi sa plume, il les expose dans des livres et les imprime. Mais qu'advient-il la plupart du temps ? Il advient que cet homme, qui est fort peu sorti de lui-même et s'est rarement penché à la fenêtre du monde, a formé certaines pensées et certaines élucubrations abstraites, certaines méditations secrètes, puis il les a écrites d'une manière si élaborée que rares sont ceux qui comprennent ce qu'il dit ; d'où un livre fort peu utile au commun des mortels. Nous, au contraire, nous ne laissons pas libre cours à nos caprices pour composer cette feuille, pas plus que nous ne glanons dans notre mémoire des intentions et des idées quemandées çà et là par le biais de très longues lectures ou de profondes méditations ; mais nous demandons à tous ce dont ils ont besoin ; et quand ils nous l'ont écrit par des notes, des lettres ou nous l'ont fait savoir de vive voix, de cela nous formons notre matière, nous en emplissons un journal et nous le publions. Chacun sait ce dont l'homme a besoin, d'où des sujets parfaitement clairs et universels. Venons-en aux exemples. Vitruve et Palladio écrivirent des traités d'architecture ; ce sont là des livres dont peu de gens ont besoin, sinon ceux qui veulent devenir architectes : les autres, les plus nombreux, ont besoin de maisons où se loger. Nos journaux n'enseignent pas les proportions à respecter dans les constructions, mais ils disent où trouver une maison déjà construite, ils vous disent même où trouver les clefs si vous voulez entrer. Pétrarque fit nombre de sonnets et de chansons pour conquérir l'amour d'une femme ; vous aurez beau le lire votre vie durant, vous n'en tirerez pas une once d'aide pour vous marier : vient un homme qui a besoin d'une épouse, il l'explique dans notre journal, et jusqu'à présent il a toujours trouvé au moins huit partis parmi lesquels choisir à sa guise.

d'après Gaspere Gozzi, *La Gazzetta Veneta*

### **Commentaire des correcteurs :**

Ce sympathique texte de G. Gozzi ne présentait pas de grandes difficultés de compréhension, mais sa traduction nécessitait une bonne maîtrise du français, que n'ont pas su démontrer nombre de

candidats. Comme l'an dernier avec la page de Gelli, le texte avait beau être écrit dans une langue assez familière, il fallait éviter de basculer vers des tournures de bas étage. De même, la structure des phrases supposait un maniement aisé de la syntaxe française. Les écarts de langage ou les fautes de construction ont été fréquents. Enfin, une connaissance trop approximative des nuances, tant au niveau du lexique que de la grammaire, a conduit à des inexactitudes, à des faux-sens, des contresens, voire des non-sens.

Néanmoins, même si aucune copie n'a reçu une note très élevée, les correcteurs ont eu le plaisir de lire quelques versions élégamment écrites, démontrant que le candidat avait saisi l'humour du texte et avait tenté de le rendre avec adresse et intelligence.

Plutôt que de reproduire stérilement un échantillonnage d'erreurs, nous préférons donner ci-dessous une série d'explications et de commentaires pour lesquels nous allons suivre linéairement le texte, mentionnant à l'occasion des traductions erronées rencontrées dans les copies, mais dans un but essentiellement constructif.

– Le titre : certains ont oublié de le traduire ! Ci-dessus nous proposons tout simplement « bavardage ». Nous avons aussi accepté « causerie », ou « propos à bâtons rompus » ; mais non « causette ».

– « mi vien bisbigliato » : on me murmure... on me chuchote... : plusieurs candidats italo-phones, hésitant entre le « u » et le « ou » ont écrit « chouchoter », mêlant le verbe « chuchoter » (bisbigliare) et « chouchouter » (coccolare).

– « il mio compagno » : nous avons accepté « collaborateur », « ami », éventuellement « camarade », mais non « compagnon » ni « copain ».

– « intrattenerci » : pouvait également être traduit par « entretenir », « divertir ».

– « i fogli » : il s'agissait bien entendu des feuilles du journal.

– « proseguiremo a dar fuori i fogli che abbiamo cominciato » : traduire par « nous continuerons à sortir les feuilles que nous avons commencées », en respectant scrupuleusement l'accord du participe passé, aboutissait à une inexactitude ; cela signifiait un arrêt dès que le journal actuellement sous presse serait sorti. L'idée étant évidemment que le journal continuerait à sortir, il fallait préciser « les feuilles que nous avons commencé à publier ».

– « dettare » : si à un premier jet il n'était pas honteux d'écrire « dicter », une simple relecture du texte traduit invitait immédiatement à rectifier et à choisir « écrire », comme l'ont heureusement fait la plupart des candidats. Si, de retour chez eux, ils ont consulté le dictionnaire, ils ont pu voir que leur intuition avait été bonne : *dettare* : *lett. comporre, scrivere*, dit par exemple le dictionnaire Palazzi.

– « siano di quale argomento si voglia » : quel qu'en soit le sujet, quel que soit son sujet, de quelque argument qu'il soit, de quelque argument qu'il traite... Nombreuses ont été ici les fautes de construction (nous ne les reproduisons pas).

– « fa giovamento » : certains ont confondu « giovare » et « gioire » : d'où le contresens assez fréquent « faire plaisir à » au lieu de « être utile à ».

– « Egli comincia... » : Il était indispensable de préciser le sujet du verbe sous peine d'écrire une phrase incompréhensible ; ce sujet devait tenir compte de la traduction de « Ogni uomo » de la phrase précédente.

– « gli studi suoi » : nous avons accepté aussi bien « ses études » que « ses recherches ».

– « si appiglia piuttosto a... » : il s'attache, il s'intéresse, mais non « il s'attaque » ou « il s'agrippe ».

– « legge oggi, medita domani » : le plus simple était de traduire mot à mot ; certains candidats se sont fort éloignés du texte et cela a été dommageable.

– « tutto ripone nella memoria » : le sujet de « ripone » était le même que celui de « legge » et « medita ».

– « la quale fa conto che sia » : qu'il considère comme (attention, en français il est obligatoire d'insérer « comme », sous peine de commettre un italianisme), qu'il tient pour... Mais nous avons

aussi accepté un « fa » qui serait un impératif adressé au lecteur : que vous pouvez considérer comme (traduire avec « vous » et non « tu » !), qui peut être considérée comme...

– « un borsotto » : une petite bourse, un petit sac, une escarcelle... Traduire par « une sacoche » ou « une besace » n'était pas très heureux.

– « le quali stannosi apparecchiare al bisogno » : si d'ordinaire « apparecchiare » signifie bien « dresser la table », cette traduction était tout à fait inadaptée ici.

– « attendono che le desti » : le verbe est au subjonctif présent ; d'où, selon la tournure qu'on choisira, un subjonctif présent (attendent qu'on les éveille) ou un futur de l'indicatif (celui qui les éveillera).

– « gli nasce in cuore » : naît dans son cœur (et non « lui naît dans le cœur »).

– « come un gonfiatoio da rigonfiare i palloni » : il ne fallait pas hésiter à traduire mot à mot. L'image est amusante, il était dommage de ne pas la conserver.

– « soffiando intrinsecamente » : le mot à mot (intrinsèquement, de façon intrinsèque) était à proscrire.

– « dà nella testa » : en français nous avons l'expression « monter à la tête », qui convient parfaitement.

– « ond'egli... » : plusieurs candidats ont traduit « onde » par « d'où » qui, syntaxiquement, est incorrect, car « d'où » ne peut introduire une proposition avec verbe.

– « uscito poche volte di sé » : rarement sorti de lui-même (et non pas « de chez lui »).

– « arzigogoli », « recondite », « giribizzando » : nombre de candidats ne connaissaient pas le sens de ces termes, qui pourtant sont toujours actuels.

– « limosinate » : rares sont ceux qui ont correctement traduit, soit parce que, francophones, ils n'y ont pas associé le terme « elemosina », soit parce que, italophones, ils ignoraient le verbe « quémander ».

– « polizze » : autre terme qui n'est pourtant pas rare, et qui a donné lieu aux traductions les plus fantasques : de « message » à... « police » !

– « lasciato detto a voce » : le mot à mot donnait lieu à un véritable charabia.

– « Ogni uomo sa che cosa è bisogno » : il était inexact de traduire par « ce dont il a besoin » car l'idée était générale : ce dont on a besoin, ce dont chaque homme a besoin...

– « Veniamo agli esempi » : il est préférable, en français, d'introduire « en » : venons-en aux exemples.

– « Vitruvio e il Palladio » : les correcteurs ont été consternés de constater que bien des candidats à l'agrégation ne connaissent pas ces deux architectes et n'ont même jamais rencontré leurs noms. Vitruve est devenu « Vitruvius ». Quant à Palladio, il a été appelé Pallas, le Pallade, voire Palladium !!! De même, plus loin, certains ont traduit « il Petrarca » par « le Pétrarque » !!!

– « scrissero di architettura » : écrivirent des traités d'architecture ; ou écrivirent sur l'architecture ; ou traitèrent d'architecture. Le mot à mot, que beaucoup ont proposé, est un italianisme d'une grande maladresse.

– « a que' pochi... » : à ces quelques personnes, aux rares personnes... mais non « à ces peu » (ou pire « ces peux »).

– « fare gli architetti » : être architectes (« faire les architectes » est un italianisme).

– « case da starvi dentro » : maisons où habiter : le verbe habiter traduit à la fois « stare » et « dentro ».

– « una casa bella e fabbricata » : l'adjectif « bella » ne signifiait pas « belle », sinon dans le sens de « bel et bien », c'est-à-dire, ici, « déjà construite ».

– « ti dicono... se vuoi entrare... » : il fallait veiller à passer du « tu » au « vous », selon l'usage français. Même chose, un peu plus loin, avec « se tu lo leggi... non ne cavi... »

– « canzoni assai » : quelques candidats (peu, heureusement) ont oublié qu'« assai » ne signifie pas « assez ».

– « se tu lo leggi in vita tua » : c'était une sottise que de traduire « si vous le lisez de votre vivant », car comment pourrait-on le lire après la mort ??? ; « durant votre vie, dans votre vie », était plutôt maladroit ; le français possède l'expression adéquate : « votre vie durant ».

– « un'oncia di aiuto » : il fallait garder l'image de l'once ; mais des traductions comme « la moindre aide, la plus petite aide » ont été bien sûr acceptées.

– « viene un uomo che ha bisogno di moglie » : il était inconvenant de traduire par « un homme qui a besoin d'une femme » pour le caractère fortement équivoque du terme ; il fallait choisir « épouse » (ou éventuellement « besoin de prendre femme »).

– « e fino a qui » : mot à mot « jusqu'ici, jusque là », c'est-à-dire « jusqu'à présent » ; ou « l'expérience démontre que... »

– « egli ha ... a modo suo » : cette dernière phrase a donné lieu à des traductions qui assurément ne correspondaient pas à la pensée des candidats. Traduire par « huit partis à choisir à sa guise », comme beaucoup l'ont fait, signifie que l'homme va se choisir huit femmes !

*Autres remarques utiles (valables pour n'importe quel texte) :*

– Il est bien évident qu'il n'y a pas une seule traduction possible (cf. ci-dessus) et que chaque candidat a dû s'interroger bien des fois sur celle qu'il allait choisir. Néanmoins, il doit impérativement CHOISIR, et ne pas proposer d'autres traductions entre parenthèses, sous peine d'être pénalisé.

– Il faut respecter les alinéas du texte. Ce passage de Gozzi se composait d'un seul paragraphe. Aller à la ligne à la fin de chaque phrase ou presque, comme plusieurs candidats l'ont fait, déconstruit fatalement le texte.

– Outre les fautes de construction et les erreurs de syntaxe, les correcteurs ont souvent été effarés des considérables lacunes en orthographe de bien des candidats, qu'il s'agisse de fautes de verbes (accords, finales), de fautes d'usage ou tout simplement de fautes d'accents (accents oubliés ou distribués au hasard).

– Les conjugaisons françaises doivent être soigneusement apprises (ou révisées) : le passé simple continue à poser des problèmes aussi bien aux francophones qu'aux italophones.

– N'oubliez pas de traduire le titre du texte s'il en comporte un ; en revanche, il n'est pas indispensable de traduire le titre du livre dont il est extrait.

<b>ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION</b>
------------------------------------

**LEÇON EN ITALIEN**

Préparation : 5 heures

Durée : 45 minutes

Coefficient : 6

**Notes attribuées sur 20** : 18 (1) ; 16 (4) ; 15 (1) ; 11 (5) ; 10 (4) ; 9 (2) ; 8 (1) ; 7 (1) ; 6 (1) ; 5 (1) ; 4 (2) ; 3 (2) ; 2 (2) ; 1 (2).

**Moyenne de l'épreuve** : 8,48/20 (6,8 en 2010 ; 7,54 en 2009 ; 5,94 en 2008 ; 9,30 en 2007)

**Note maximale** : 18/20 ; **note minimale** : 1/20.

**Remarques générales**

La leçon en langue italienne, à laquelle est attribué le coefficient le plus élevé du concours, a donné cette année de meilleurs résultats que les trois années précédentes. En effet, 15 candidats sur 29 ont obtenu une note entre 10 et 18 et 4 une note entre 7 et 9. La moyenne générale de l'épreuve est malheureusement plombée par les 10 candidats qui ont obtenu une note entre 1 et 6.

Comme ceux des années précédentes, ce rapport sur cette épreuve très redoutée des candidats se veut pratique. Loin de se limiter à prodiguer des conseils généraux, il donne aussi, pour chacune des leçons proposées, un possible schéma, suivi d'un bref descriptif des prestations justifiant la note attribuée. Que l'on se soit déjà frotté ou non à cette épreuve, savoir ce que l'on aurait pu faire est utile, savoir pourquoi certaines prestations ont été jugées insatisfaisantes l'est tout autant. C'est pourquoi il est vivement recommandé aux candidats de lire et de méditer la totalité des pages qui suivent, que les questions demeurent au programme en 2012 ou qu'elles n'y figurent plus.

Rappelons d'abord qu'il n'y a pas de leçon 'piège' à l'intitulé énigmatique ou perfidement étroit qui viserait à mettre le candidat en difficulté. Si toute leçon suppose une interprétation correcte de l'intitulé, la lecture de ce dernier doit donner lieu à une problématisation. Par conséquent, il n'existe pas une seule et unique manière de traiter le sujet. On ne saurait trop insister sur le fait que le jury n'attend pas un plan préconçu et qu'il ne préfère pas une direction à une autre (les commentaires ci-après indiquent des plans possibles, non point des modèles qu'il aurait fallu 'deviner'). Le jury exige une bonne compréhension du sujet, une solide connaissance de la question correspondante, une démonstration organisée autour d'un axe pertinent et nourrie d'exemples précis ; il exige également une exploitation adéquate du corpus : ne se référer qu'à une ou deux œuvres quand la question en comporte plusieurs est méthodologiquement inacceptable. De même, une leçon ne saurait être une simple énumération d'occurrences regroupées en trois rubriques thématiques. Elle doit poser une problématique et être gouvernée par un fil conducteur constituant une vraie démonstration par étapes dynamiques. Enfin, une démonstration solide se fait à l'aide d'exemples choisis avec soin : on apprécie l'aisance du candidat à circuler dans la ou les œuvres au programme, les analyses ponctuelles qu'il propose, le ton adéquat avec lequel il lit les passages cités et examinés.

Les candidats ont à leur disposition les œuvres au programme et un dictionnaire unilingue. Ce dernier est un précieux outil de départ, ne serait-ce que pour vérifier la signification exacte des termes du sujet et ne pas se lancer dans une direction erronée. Néanmoins il est maladroit de commencer son discours en énumérant les définitions fournies par le dictionnaire, de même qu'il est souhaitable de s'éloigner de la stricte définition du Garzanti si le sujet s'en trouve de ce fait réduit à l'absurde. Cette année par exemple, il était extrêmement réducteur de traiter la leçon « *Violenza e urbanità nel Decamerone* » en s'en tenant à la seule définition d'« urbanità » comme « cortesia » sans jamais faire de lien entre violence et ville comme le suggérait le radical du terme et surtout l'intitulé de la question 1, « La ville dans le *Décaméron* ».

Les sujets peuvent être très variés, et donc être soit « attendus », soit « moins attendus ». Un sujet « attendu » est un sujet pour lequel tout candidat admissible a forcément de bonnes connaissances parce que le thème est évident et que, la plupart du temps, il a été traité en cours. C'était le cas cette année, par exemple, d'un sujet tel que « La natura nella poesia di Pascoli ». Le jury ne souhaite pas entendre, tel quel, le cours de M. X ou de Mme Y ; et d'ailleurs traiter exhaustivement un tel thème requerrait bien plus que les 45 minutes maximales imparties. Il faut donc, à partir de ce sujet (pour lequel, répétons-le, tout candidat admissible a forcément de bonnes connaissances), s'efforcer de dégager une problématique originale et la traiter de manière pertinente. Un exposé ne présentant qu'une « vulgate » et – pire – ne puisant ses exemples que dans les textes au programme de l'oral, ou encore se contentant de citer sans analyser, ne peut obtenir une bonne note.

Que les sujets soit « attendus » ou non, cette année encore le jury a eu le désagrément d'entendre des passages, voire des parties entières, qui étaient des hors sujets (et/ou des placages de morceaux de cours vaguement relatifs à la question). Nous insisterons donc sur ce point capital qu'est le 'rattachement au sujet' : quelles que soient les idées ou la série d'exemples fournis, il importe toujours de soigneusement rattacher le propos à la démonstration que l'on est en train de faire, sous peine de se perdre dans des hors sujets improductifs.

Enfin, insistons sur le fait qu'un discours oral obéit à des lois qui ne sont pas celles de l'écrit. Cette année, le jury a eu la satisfaction de constater que les remarques soulignées l'an dernier ont été lues et assimilées, puisque pour la plupart les candidats ont évité de lire un texte entièrement rédigé, ou du moins qu'ils s'en sont détachés, regardant aussi souvent que possible leur auditoire. Néanmoins, le cheminement de plusieurs leçons, dont le plan avait été clairement annoncé après l'introduction, a été difficile à suivre car le passage d'une partie à une autre a été oralement mal présenté : si à l'écrit ce passage est aisément repérable visuellement par un saut de quelques lignes, à l'oral une suspension de deux secondes (ou, pire, pas de suspension du tout) ne saurait suffire : il ne faut pas hésiter à dire clairement que l'on passe à la partie suivante ; en bref il ne faut pas avoir peur d'être, ce faisant, trop « scolaire ».

Pour toutes ces raisons, répétons que la leçon est un exercice nécessitant, comme les autres, un entraînement de toute l'année.

### **Rappel du déroulement de l'épreuve**

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

- 1- Informazione e controinformazione nel teatro di Dario Fo e Franca Rame
- 2- Matti e follia nel teatro di Dario Fo e Franca Rame
- 3- Dono e transazione nel *Decameron*
- 4- Mostri e mostruoso nell'*Orlando furioso*
- 5- Violenza e urbanità nel *Decameron*
- 6- La natura nella poesia di Pascoli
- 7- Il differimento nell'*Orlando furioso*
- 8- La memoria nella poesia di Pascoli.

Les candidats ont le droit de s'exprimer tout au long des 45 minutes qui leur sont imparties, mais il est préjudiciable de vouloir coûte que coûte « tenir » tout ce temps si l'on n'a pas suffisamment de matière pour alimenter le discours de façon pertinente. L'essentiel à retenir est qu'il faut privilégier la cohérence intellectuelle du propos tout en veillant à ne pas dépasser (au risque d'être interrompu) le temps maximal de 45 minutes.

## Observations sur chacune des leçons

### 1- Informazione e controinformazione nel teatro di Dario Fo e Franca Rame

Le terme « information » évoque l'actualité et ses moyens de diffusion (journaux, radio, télévision), une information filtrée par un canal politique, religieux, social. L'information résulte donc forcément d'une sélection ; d'où des omissions, voire des détournements. L'information nous est également apportée par notre culture, celle que nous avons reçue à l'école ou au catéchisme, celle que nous fournissent nos lectures et nos distractions. Le théâtre, qui plus est le théâtre dit « engagé », peut donc être une source d'information et de contre-information.

Il convenait de s'interroger un instant sur la conjonction « e » reliant les deux termes : opposition ou complémentarité ? Opposition si l'on considère que le théâtre de Fo apporte une contre-information contredisant l'information diffusée par les médias ou l'école ; complémentarité si l'on considère que le théâtre de Fo analyse et approfondit l'information diffusée par les médias et les institutions ; dans ce cas ce théâtre apporte une surenchère d'information, dont l'effet est celui d'une contre-information destinée à éveiller des réactions. Dans tous les cas, contre-informer, c'est aussi informer.

Dans une première partie, on pouvait expliquer en quoi le théâtre de Fo/Rame est un théâtre de contre-information, en commençant par souligner qu'il s'agit d'un théâtre à thèse dont le but est de « spalancare il cervello » et dont le texte, « mobile », évolue avec la chronique. Une rapide parabole de la carrière du couple (théâtre « borghese », théâtre populaire, puis « tout public ») permettait de souligner que chaque tournant est précisément lié à une volonté d'information. Dans un premier temps on pouvait rappeler, exemples à l'appui, que Fo/Rame ont toujours traité, de façon légère ou lourde, des problèmes de société liés au système politique, économique et social international, dénonçant les dérives et les dessous de la réalité. Puis qu'ils se sont souvent opposés aux informations officielles diffusées par les médias, présentant délibérément un démenti de l'actualité : l'exemple le plus éclatant étant *Morte accidentale*. Enfin, que leur théâtre a souvent contesté les informations transmises par l'école ou le catéchisme, voulant montrer que l'histoire sainte telle qu'elle est enseignée a été fabriquée par les classes dirigeantes (*Mistero buffo*), soulignant le côté obscur des grandes figures historiques de la culture officielle (*Isabella, Johan Padan*), proclamant une volonté de redonner au peuple une culture qui lui a été dérobée (*Mistero buffo, Fabulazzo osceno*).

Dans une deuxième partie on pouvait préciser comment Dario Fo et Franca Rame font passer cette contre-information, quels moyens sont les leurs afin que le discours obtienne l'effet attendu. Le procédé le plus évident est l'usage d'un personnage marginal, en dehors de la société normalisée, et pour cela plus clairvoyant que les autres : essentiellement le fou (*Morte accidentale*) et le « giullare ». Un autre procédé récurrent est le miroir déformant, façonné par le biais d'expédients tels que l'accumulation, l'accélération, le rêve, le théâtre dans le théâtre... Et enfin le travestissement : les histoires incroyables, l'usage du passé (historique ou mythique), le déguisement du présent sous des couleurs historiques, le cirque. Le tout gouverné par le rire, le grotesque. Souvent, la clef de lecture est d'ailleurs donnée dès le prologue.

La troisième partie pouvait se pencher sur les risques et les limites du théâtre d'information/contre-information, toute caricature supposant une réduction ou un grossissement des traits. On pouvait d'abord mentionner les représailles subies (articles de journaux, censure, expulsions, violences). Puis admettre que le théâtre de Fo/Rame offre une vision schématique, de l'histoire, de la culture, de la société, une thématique monotone sous la variété de la production : tout, du Moyen Âge à nos jours, est vu selon la clef de lecture de la lutte des classes ; les classes populaires sont systématiquement perçues sous l'angle des parties basses ; le passé est systématiquement utilisé selon le point de vue du présent. Enfin on pouvait exprimer la crainte que ce type de théâtre soit destiné à vieillir vite, car trop lié à l'occasion qui l'a fait naître : cf. le théâtre militant de la fin des années 60 / début des années 70 (à l'exception de *Mistero buffo* et de *Morte*

*accidentale*) ; cf. sans doute, dans un futur proche, *L'anomalo bicefalo*. Certes, le théâtre de contre-information peut avoir une valeur universelle, comme le démontre le succès constant de pièces comme *Non si paga !...* ou *Morte accidentale* ; mais on ne peut en dire autant de bien d'autres. C'est pourquoi le théâtre de Franca Rame, moins lié à la chronique, vieillira sans doute moins vite.

En conclusion, on pouvait souligner l'immense foi du couple dans le caractère de nécessité absolue d'un théâtre en lien avec l'actualité : le prologue de *L'anomalo bicefalo* est en cela très éclairant, le théâtre y est présenté comme lieu de bataille contre les dérives du pouvoir. Une bataille non seulement contre les partis au pouvoir mais aussi contre les partis d'opposition et contre la population elle-même (le public) que Dario Fo, souvent, malmène.

La première candidate, après avoir examiné le sujet et s'être judicieusement interrogée sur le rapport de complémentarité ou d'antithèse existant entre les deux termes a, dans une première partie, exposé en quoi le théâtre de Fo/Rame réalisait un processus de contre-information, soulignant la *pars destruens* de ce théâtre ; la deuxième partie a été axée sur la *pars contruens*, sur le message transmis ; la troisième partie a traité du destinataire. La candidate a démontré une excellente connaissance du théâtre de Fo/Rame, multipliant les exemples ; le jury a apprécié qu'elle ne se limite pas aux pièces du volume Einaudi et qu'elle aille au-delà de ce « best of », mentionnant avec à propos par exemple *L'operaio conosce...* ou *Storia della tigre*. Malheureusement le plan a été très déséquilibré et mal organisé : une première partie énorme, une deuxième partie extrêmement mince, une troisième partie dont le contenu aurait été bien mieux placé en début d'exposé. C'est pourquoi lui a été attribuée la note de 11/20.

La deuxième candidate, après avoir à son tour examiné le sujet et posé le problème, a, dans une première partie, montré que contre-informer signifie démystifier l'information officielle ; dans une deuxième partie elle a souligné que contre-informer signifie faire émerger la vérité que le pouvoir veut cacher, et que, ce faisant, Fo passait de la contre-information à l'information. La troisième partie a été axée sur le fait que le but de Fo/Rame est d'inoculer le doute et donc d'inciter les spectateurs à se méfier des vérités officielles. L'exposé a démontré une bonne connaissance de la carrière et du théâtre du couple, les exemples ont été variés. Mais le plan proposé manquait cruellement de dynamisme et de progression, les trois parties exposant plus ou moins les mêmes choses. C'est pourquoi a été attribuée la note de 8/20.

Le dernier candidat, après avoir intelligemment signalé que le théâtre et l'information avaient comme point commun la parole, s'est interrogé sur la place de la production artistique dans la dialectique information/contre-information, dans la « controversia di cronaca ». Il a consacré la première partie au théâtre lié à la chronique quotidienne, la deuxième partie au théâtre portant sur la scène des événements de l'histoire passée véhiculés par l'école, la religion, la culture. Dans la troisième partie il a souligné la différence entre théâtre et journalisme et, rappelant la fameuse phrase du prologue de *Mistero buffo* où Fo déclare que le théâtre était autrefois « il giornale parlato delle classi popolari », il s'est penché sur les « strumenti poetici di un teatro della presa di coscienza », axant son propos sur le « matto », le rire, l'ouverture du quatrième mur, etc. Cet exposé clair, fort bien organisé, étayé d'exemples nombreux et judicieusement choisis, a obtenu la note de 16/20.

## 2- Matti e follia nel teatro di Dario Fo e Franca Rame

En introduction il était aisé de déclarer que fous et folie sont à la base de tout le théâtre de Fo (ou presque), un théâtre fondé sur le grotesque, les absurdités, les situations paradoxales. Il était bon aussi de préciser que la frontière séparant le « matto » du « giullare » était mince et poreuse, d'où le risque de déraiser vers le hors sujet (ce que, fort heureusement, aucun candidat n'a fait).

On pouvait consacrer la première partie à un état des lieux, et donc à un parcours à travers la carrière du couple en l'axant sur le thème du paradoxe et de la folie. En préambule il n'était pas hors de propos de signaler deux faits liés au contexte : la « biografia falsa vera » que Fo se plaît à

divulguer où il signale l'abondance de conteurs et le taux élevé de malades mentaux dans sa région natale ; et la loi Basaglia qui mit quelque temps les malades mentaux et les hôpitaux psychiatriques au centre de l'actualité. Il convenait ensuite de remarquer l'abondance de « matti » dans le théâtre de Fo/Rame, qui se déclinent sous différentes formes : le « balordo », le « matto », l'excentrique, l'excédé qui « pète les plombs » ; mais aussi la présence de l'hôpital psychiatrique comme espace de l'action. Enfin, il fallait mentionner les innombrables situations folles, paradoxales, absurdes (cf. notamment *Claxon* ou *L'anomalo bicefalo*). Tout cela dans un triple but : véhiculer un message, faire rire, provoquer une réaction chez le public.

La deuxième partie pouvait traiter le thème de la folie comme caricature offrant au spectateur une vision de la société à travers un miroir déformant de façon à mettre en relief anomalies et scandales : la folie permettant en somme d'effectuer une dénonciation à travers des situations paradoxales, folles. Les illustrations ne manquaient pas, par exemple : *Gli arcangeli*, histoire de fous (grâce à l'expédient du rêve) qui se termine par la victoire du « balordo » ; *Settimo* où, dans l'espace de l'hôpital psychiatrique, sont dénoncés les scandales et la corruption de la société, mais où est également violemment critiquée la situation internationale, par le biais de micro-scènes ; *Lo santo jullàre* où le giullare « fou », Francesco, dénonce, accuse, renverse les situations ; évidemment, le « Matto » protagoniste de *Morte accidentale* ; et bien d'autres...

La troisième partie pouvait centrer son propos sur le fou porteur de vérité, voix de la raison. L'exemple le plus évident était celui du protagoniste de *Morte accidentale*, un fou « eversivo » qui dérange mais rétablit la vérité, le fou vecteur d'une contre-information opposée à l'information officielle. Mais un fou qui dérange doit être neutralisé et donc soit mis hors d'état de nuire, soit déclaré non crédible car fou : tel est le traitement qu'ont subi les « italioti » par la chanson desquels se conclut *Settimo* ; dans *Morte accidentale*, le Matto est considéré comme voix de la raison jusqu'à ce qu'il soit reconnu comme fou. D'une manière générale, chaque fois que quelqu'un approche de la vérité ou la proclame, il est déclaré fou et enfermé : cf. *Settimo*, la fin de *Una giornata qualunque*, la fin de *Claxon*, *La mamma frichettona*... Mais le fou est également un personnage clairvoyant qui prévoit l'avenir : cf. le Matto de *Mistero buffo*. En somme le « matto » est le personnage doué de raison et de lucidité qui voit la folie du monde. D'où, dans le théâtre de Fo/Rame, la vision renversée d'un monde à l'envers : un monde de folie où les quelques personnes lucides sont considérées comme folles, la lucidité consistant à vouloir ramener justice et égalité, dans la ligne de la vision du monde anarchiste gauchisante de Fo.

En conclusion, on pouvait élargir le concept de « fou » à Fo lui-même, « giullare », « rigoletto dei poveri », « matto eversivo » : d'où les revers que Franca Rame et lui eurent à subir. Mais au final, leur folie a triomphé.

La première candidate, après avoir longuement examiné le terme et le concept de « fou », a, dans une première partie, étudié l'évolution de la figure du « matto » dans le théâtre de Fo/Rame, précisant la portée du personnage et le contre-pouvoir qu'il peut incarner. Dans une deuxième partie elle a développé le thème du « matto » comme expression d'une désobéissance. La troisième partie a centré son propos sur la forme de sagesse défendue par les fous. Malheureusement cette leçon n'a jamais fait mention de l'hôpital psychiatrique, pourtant important dans une pièce comme *Settimo* (et plusieurs autres comédies ne figurant pas dans le volume Einaudi), ni des situations follement absurdes, si fréquentes dans le théâtre du couple. La deuxième partie a souvent frôlé le hors sujet, et diverses remarques, dans l'ensemble de l'exposé, n'ont pas toujours été très pertinentes. Ces lacunes ont pu toutefois être en partie compensées par une excellente connaissance de l'ensemble de l'œuvre. D'où, au final, la note de 10/20.

Le deuxième candidat a très bien cerné, dès l'introduction, la centralité et la portée de la figure du fou dans le théâtre de Fo/Rame et n'a pas omis d'en souligner la fonction dramaturgique. Dans une première partie, il a analysé le personnage du fou comme figure de contrepoint et d'opposition. Dans une deuxième partie le fou a été étudié comme moteur satirique et grotesque, portant à un renversement carnavalesque de l'ordre. La troisième partie a été centrée sur le fou comme porteur de vérité au service d'un engagement politique et idéologique. Les qualités de cette

leçon ont résidé dans la clarté du propos et la bonne organisation de la démonstration, tout à fait convaincante. Le gros point négatif a été que les exemples, pour bien choisis qu'ils aient été, se sont limités à *Settimo* et à *Morte accidentale*. Même le Matto de *Mistero buffo* n'est arrivé qu'en conclusion ! D'où la note de 11/20.

La troisième candidate a elle aussi fort bien examiné le sujet, reliant le personnage du « matto », qu'elle a reconduit à l'étymologie latine d'« ubriaco », à la capacité de « rovesciare il mondo » et à Dario Fo lui-même. Dans une première partie, elle a montré que fous et folie pénètrent l'ensemble de la production théâtrale de Fo/Rame, une évolution liée à la radicalisation politique du théâtre du couple, une folie qui envahit tous les lieux (manicomio, maisons, lieux de pouvoir), et qui se manifeste aussi dans la dimension « pazzesca » des textes. Dans une deuxième partie elle a analysé le pouvoir comique du fou qui se fond avec le personnage du « giullare », les deux présentant bien des caractéristiques communes. La troisième partie a été ciblée sur le rôle du fou – dévoiler la folie du monde – les fous étant les instruments d'une prise de conscience chez le public, puisque le fou est celui qui ouvre et fait ouvrir les yeux sur la folie de la société. Cette leçon, très complète, bien organisée, nourrie de nombreux exemples judicieusement choisis, a obtenu la note de 16/20.

### **3- Dono e transazione nel mondo urbano del *Decameron***

Le sujet proposé invitait à s'interroger sur l'usage des richesses dans le *Décameron* – dans ses implications culturelles, éthiques, romanesques. On attendait tout d'abord des candidats un bref recensement des enjeux du sujet. Don et transaction sont dans le *Décameron* des modalités de la circulation des richesses, dans un monde urbain caractérisé par la concentration des biens et des personnes, et la densité des échanges. Au-delà de leur fonction économique, ces deux pratiques sont affectées de valeurs symboliques différentes, définissent des types sociaux et des comportements a priori distincts – on pouvait rappeler à cet égard que l'usage de l'argent est, chez Boccace, un critère essentiel du jugement moral porté sur les individus. Enfin dans leur opposition, comme dans leurs compromis et leurs combinatoires, le don et la transaction sont parmi les ressorts romanesques les plus puissants du *Décameron*. Sur ces bases, on pouvait proposer par exemple :

#### *1- Don et transaction : deux pratiques antagonistes ?*

Au niveau symbolique, le don et la transaction renvoient à deux univers socio-culturels ou pour mieux dire, à deux plans de l'imaginaire social de Boccace. D'un côté, le monde aristocratique et féodal, surdéterminé par la culture et la rêverie de l'auteur, et idéalement manifesté à travers la libéralité, c'est-à-dire la pratique du don comme démesure courtoise (incarnée dans la V, 9 par Federigo degli Alberighi, et par les personnages de la dixième journée). De l'autre le monde "marchand", sa culture comptable et son pragmatisme gestionnaire, exprimés dans les nouvelles sous des formes et avec des enjeux variés. Dans ce cadre, la distinction entre don et transaction est indissociablement technique et éthique. Contrairement à la transaction, le don n'obéit pas à une logique comptable de proportionnalité ou d'équivalence entre service et récompense, don et contre-don. Idéalement, la récompense excède le service rendu, le contre-don excède le don : la dépense courtoise célébrée dans le *Décameron* est (en principe) une dépense à fonds perdus. La nouvelle X, 1 offre à cet égard une véritable méditation sur ce thème : le roi d'Espagne tout d'abord "sous-paie" le service de Ruggieri de' Figiovanni, et enfin le "sur-paie" pour bien lui faire comprendre, précisément, la nature non-comptable de sa munificence. Le don, d'autre part, place les relations économiques sur un terrain non contractuel : c'est pourquoi le salaire d'un homme de cour tel que Bergamino dans la I, 7 (voir aussi le préambule de la I, 8) relève idéalement non de la transaction, mais du don. C'est aussi que ce dernier a pour horizon l'amitié entre donataire et bénéficiaire (Cisti et Geri Spina ; Torello et Saladin, etc.) et non pas, comme la transaction, le seul intérêt économique de deux contractants. Si la transaction équitable satisfait simplement aux exigences de la raison comptable, le don est une gratification économique qui s'accompagne d'un bénéfice affectif et moral : c'est ce double critère qui le qualifie comme tel.

## 2- Don et transaction à l'épreuve de la complexité urbaine.

Dans la mise en œuvre romanesque du *Décameron*, Boccace tour à tour dramatise l'opposition entre don et transaction, ou bien la tempère au gré d'une casuistique complexe. La thématique amoureuse, par exemple, radicalise l'antagonisme entre ces deux pratiques : l'adultère est légitime s'il est don gratuit de la dame à l'amant, argumente Madonna Filippa dans la VI, 7, condamnable s'il fait l'objet d'une transaction financière comme dans la VIII, 1. Pour autant, les rapports contractuels dans le *Décameron* ne sont pas dépourvus d'enjeux éthiques et affectifs et peuvent, tout comme le don, cimenter une amitié : ainsi dans la I, 2, la loyauté en affaires et la rectitude comptable des deux marchands est au fondement de leur estime mutuelle, par delà leur différence confessionnelle. Dans le cadre de la complexité urbaine, don et transaction sont parfois joués à contre-emploi, ou mis en équation dans des combinaisons variées. Ainsi Boccace attribue le geste princier du don à des figures "bourgeoises" (Cisti, Torello...) dont il brouille ou efface les conditionnements professionnels, et se plaît à renverser la hiérarchie sociale entre donataire et bénéficiaire (Cisti et Geri Spina). A l'inverse, de grands seigneurs riches sont dévoyés par la culture comptable (Erminio l'avare dans la I, 8, Francesco Vergellesi qui dans la III, 5 engage sa femme contre un destrier...). Enfin dans la X, 5 les contrats de départ entre les différents protagonistes sont dénoncés, chacun renonçant à sa contrepartie, dans une surenchère de libéralité où la transaction est sublimée dans le don.

## 3- Don et transaction comme modèles opératoires.

Don et transaction peuvent être resémantisés hors de la sphère économique, et modéliser différents phénomènes et comportements. La transaction commerciale offre en effet un modèle de rationalité transposable dans le domaine juridique, mais aussi érotique : ainsi Madonna Filippa dans la VI, 7 justifie son adultère par la logique comptable (que faire, une fois son mari satisfait, du surplus de ses désirs ?) à la fois intelligible et réjouissante pour son auditoire bourgeois. La puissance explicative de ce modèle est telle qu'elle permet de renverser la situation et de changer la loi. Le schéma de la transaction inspire en effet certaines formes comiques de "rationalité érotique". Ainsi dans la VIII, 8 qui met en scène deux marchands siennois, l'adultère de l'un avec l'épouse de l'autre appelle, sur le modèle arithmétique de la transaction, non pas une vengeance mais une exacte contrepartie, c'est-à-dire un adultère symétrique, qui satisfait à la fois l'honneur et la raison comptable. Ecole de rationalité, le modèle comptable appliqué à l'érotique possède un potentiel comique magistralement exploité par Boccace. Quant au modèle du don, il est opératoire dans la genèse même du *Décameron* : il assure une fonction méta-littéraire essentielle, dont dépend l'intelligibilité de l'œuvre. Dans le *Proemio* en effet, Boccace place le don (plus exactement, le contre-don) au fondement du projet auctorial, et modélise le rapport entre auteur et destinataire comme rapport entre donataire et bénéficiaire. Par ce geste inaugural, le *Proemio* et la X<sup>e</sup> journée s'éclairant réciproquement font surgir la cohérence morale du livre, tandis que la figure auctoriale vient prendre place idéalement parmi les figures romanesques de la munificence célébrées dans les nouvelles. Plus encore qu'un thème romanesque, le don est, à cet égard, une clef de lecture du projet "*Décameron*".

Une candidate a obtenu 10/20 car elle a su identifier les principaux enjeux du sujet et formuler quelques remarques intéressantes. Le jury a apprécié en particulier l'idée fort juste selon laquelle, dans le *Décameron*, la pratique du don est indissociable de la mise en scène du don. Ont été sanctionnés cependant un plan maladroit car en partie redondant, et, dans le développement, le plaquage de propos digressifs, étrangers au sujet, sur Amour et Fortune. Cette leçon honorable a donc un peu souffert d'une mise en œuvre malhabile et de la tendance, irrépressible même chez de bons candidats, à recycler des morceaux de leur cours, sans rapport direct avec le sujet.

La note de 04/20 a été attribuée pour une leçon qui présentait une méconnaissance regrettable de certaines notions-clés du *Décameron*, telles que la libéralité. La candidate a cru en effet qu'il s'agissait d'un vice dénoncé par Boccace : ce contresens de base compromettrait beaucoup le traitement du sujet, et la compréhension des notions en jeu. Le jury a également pénalisé des contresens grossiers sur les nouvelles évoquées : ainsi la candidate a fort mal compris la nature des

relations entre Cisti et Geri Spina et leur position respective dans la nouvelle VI, 2 qui est pourtant parmi les plus célèbres et les plus étudiées du *Décameron*.

Enfin un candidat a obtenu la note de 02/20 pour une leçon essentiellement hors-sujet, et pour de très nombreux contresens sur les nouvelles. Le jury a déploré l'absence de toute réflexion personnelle sur la question posée dont les enjeux n'ont été évoqués que de façon confuse et évasive, ainsi que le plaquage de généralités et de remarques disparates dans le développement. Le rattachement au sujet a été tenté quelques minutes avant la fin de la leçon, dans une conclusion qui réduisait le rapport entre don et transaction à un antagonisme entre noblesse et bourgeoisie, et méconnaissait la complexité de la question.

#### 4- Mostri e mostruoso nell'*Orlando furioso*

Remarque liminaire : Les deux sujets sur le *Roland furieux* proposés lors de cette session où l'Arioste « tombait » pour la première fois ont été pensés de façon à ne pas désarçonner les candidats en leur soumettant des questions trop « pointues ». De fait, leur traitement a été plutôt satisfaisant, voire excellent, notamment pour le deuxième sujet.

Parmi les épisodes qui marquent le plus la mémoire du lecteur du *Roland furieux*, ceux qui relèvent de la catégorie du monstrueux ont un relief particulier. En première approche, nous entendons ici « monstre » et « monstrueux » au sens courant du terme : toute créature ou manifestation qui s'écarte de la norme (et de la normalité), en suscitant la stupeur, l'effroi, la terreur. On peut aisément illustrer la prédilection de l'Arioste pour tout ce qui relève de cette catégorie. A commencer par les monstres en tant que tels (et définis ainsi : on compte en effet plusieurs dizaines d'occurrences du substantif), souvent repris d'une longue tradition qu'il réinvente avec brio, comme les animaux marins et la baleine sur laquelle Alcine fait aborder Astolphe et ses compagnons sur l'île où elle entend les retenir (VI 35 sq.), l'Orque de l'Île des pleurs qui doit dévorer Angélique, puis Olympie (chants VIII-XI), l'Ogre de la « nouvelle » de Norandin (XVII 29 sq.), ou encore la Jalousie qui assaille Renaud dans la forêt des Ardennes au chant XLII ; ou, pour le monstrueux en tant qu'indice d'altération morale (que l'Arioste ne désigne toutefois pas expressément comme tel par le biais de l'adjectif), nous pensons bien sûr d'abord à l'effrayante dégradation de Roland en bête sauvage au chant XXIV (12-13). Ce qui nous permet de souligner alors que non seulement les monstres parcourent l'ensemble du poème, mais que le monstrueux est, au sens strict, au cœur même du « roman ». Signalons pour clore ce préambule qu'un ouvrage a été publié tout récemment, consacré entièrement à cette question (cf. Cristina Lardo, *I mostri dell'Orlando furioso, specchi della natura umana*, Firenze, Le Lettere, 2010).

Plusieurs questions se posent dès lors :

- Que vise l'Arioste lorsqu'il figure des monstres, quelles intentions précises président à la représentation ? Y a-t-il quelque chose au-delà ou derrière le jeu de la représentation et de ses fonctions dans la narration, derrière la virtuosité de l'écrivain et le plaisir de la lecture ?
- Et lorsqu'il y a dégradation monstrueuse de l'humain, quelle en est l'étiologie ? Selon quelles modalités advient-elle ? Peut-on repérer des constantes, des traits communs ?
- Les deux modalités de la monstruosité s'articulent-elles entre elles ? Si oui, comment ?
- Tout cela nous révèle-t-il quelque chose de la « philosophie » de l'Arioste, notamment quant à son « anthropologie » ?
- N'y aurait-il pas enfin, en toile de fond du *Roland furieux*, une sorte de fantasme larvé du monstrueux comme figure du texte ? Autrement dit, le poème de l'Arioste n'est-il pas lui-même un monstre en puissance, dont il s'agirait alors de conjurer la force maléfique, destructrice ?

1/ Si, en toute rigueur, l'hippogriffe est une créature, quoique « naturelle » (IV 18), monstrueuse puisque fruit d'un accouplement contre nature, il n'est jamais défini comme tel par l'Arioste, qui en fait un « adjuvant » nécessaire, le plus important même, puisqu'il permettra de récupérer la raison

de Roland. Les monstres qu'il nous présente explicitement sous cette appellation sont en réalité inquiétants, annonceurs de dangereux sortilèges (la baleine d'Alcine), et, le plus souvent, ils constituent de redoutables dangers (comme par exemple les géants Caligorant ou Orrile), qui font obstacle à la progression des personnages en menaçant leur vie et donnent du même coup à ces derniers l'occasion de faire étalage de leurs dons hors du commun. Il en va ainsi pour Roger à l'approche de la cité d'Alcine (cf. le tableau à la Bosch de VI 60-67).

À côté de ces géants, de ces Orques et de ces Ogres, de ces « *frotte* » et « *torme* », fruits d'une contamination entre traditions « populaires » puisant dans un imaginaire pluriséculaire et allusions savantes, les monstres du *Roland furieux* sont aussi et surtout le fruit de l'imagination allégorisante de l'Arioste – mise en abyme dans l'ekphrasis de la « *bestia orrenda* » représentant l'avarice partout idolâtrée, dans les reliefs de la fontaine de Merlin au chant XXVI (31-33, 40-47). Jouant avec ses lecteurs pour leur demander, malgré les effets de distanciation ironique, de croire à ses monstres le temps d'un frisson d'épouvante, il donne vie à la Discorde, aux Harpyes, qui incarnent la voracité effrénée (XXXIII-XXXIV), et à la Jalousie déjà citée (rencontrée fugitivement une première fois au moment où Rodomont apprend que Doralice le trompe) : ces illustrations les plus évidentes de la veine allégorique de l'Arioste servent à celui-ci pour dépeindre sous un jour à la fois effrayant et ludique les passions et les vices qui agitent les hommes, comme les désastres qui jalonnent l'histoire humaine jusqu'à son temps. Elles sont toujours associées à la « bestialité (« bestiale », « bestia », « fera » sont des termes qui accompagnent très régulièrement les apparitions monstrueuses)

2/ Mais c'est à cela aussi que renvoient d'autres modalités du monstrueux, plus « obliques ». Non seulement à travers certains portraits caricaturaux, où la laideur difforme est la marque extérieure de la méchanceté perverse (cf. Gabrine, par exemple), non seulement à travers le choix fait dans la nouvelle de Jocond de représenter sous les traits d'un nain difforme (et désigné comme « monstre ») l'objet du désir de la femme du roi Astolphe, de son intempérance libidineuse (XXVIII 34-35), mais en dévoilant l'envers de dehors trop attrayants, dans ce grand jeu des apparences trompeuses qu'est le *Roland furieux* : ainsi de l'inquiétante féminité séductrice d'Alcine, notamment, qui cache en réalité une horrible, monstrueuse vieille décrépite (VII 72-73). En effet, la surface des choses recèle souvent de bien sombres noirceurs.

Et il y a plus inquiétant encore. Il s'agit des métamorphoses monstrueuses de la figure humaine. L'exemple paradigmatique est bien sûr celui du héros éponyme du roman. La dégradation, qui va en progressant du chant XXIII au chant XXIX, en passant par les strophes du chant XXIV citées en préambule et où Roland s'animalise, cette dégradation culmine dans les strophes où, après qu'Angélique disparaît (définitivement) de la scène de façon burlesque, le fou furieux s'éloigne en traînant derrière lui la jument, d'abord boiteuse, puis morte, de la Sarrasine (XXIX 67-73). Voilà à quoi aboutit la jalousie, lorsque la folie qu'elle provoque atteint son paroxysme. On relèvera que dans ce chant, Roland se trouve associé avec le héros négatif par excellence, celui qui, égal à lui-même de bout en bout, déploie sans trêve sa violence bestiale, en une totale incapacité de raisonner et de réfréner ses pulsions (nous faisons allusion à l'épisode de la décapitation d'Isabelle par Rodomont aux strophes 25-26).

Tout se passe alors comme si le rapport entre figures allégoriques de monstres et dégradation monstrueuse des personnages relevait d'une dialectique de la représentation de la force destructrice des passions, l'objectivation figurative de ces dernières (ce qui survient à l'intérieur de l'âme tourmentée se donnant à voir sous la forme objectivée d'une attaque venant de l'extérieur) alternant avec l'extériorisation de ces mêmes altérations dans la manifestation concrète de leurs effets destructeurs et autodestructeurs.

3/ Un développement spécifique était donc attendu sur la folie, vue comme fondement et centre de gravité de l'anthropologie ariostéenne (c'est là l'un des passages obligés de la réception critique d'aujourd'hui : la folie inhérente à la nature humaine, ce qu'il y a de monstrueux, au moins à l'état latent, en elle). Ainsi que, le cas échéant, sur cette autre figure de la déraison qu'est la haine, elle aussi tantôt allégorisée, tantôt montrée à travers ses effets ravageurs, en particulier la guerre – la « monstrueuse » prise de Paris, mais aussi les champs de bataille qui remplissent de bruit et de

fureur l'histoire contemporaine. Bref, sur le pessimisme de l'Arioste. De tels développements pouvaient alors légitimement se prolonger sur des considérations relatives à la portée critique (pensons à la flèche anticuriale délivrée à travers le personnage d'Eriphile, VI 78-79 et VII 3-7), voire cathartique du poème (comme « purgation des passions »), mais aussi sur sa possible visée éthique : l'étymologie de « monstre » renvoie en effet à l'idée de « montrer », autrement dit à la manifestation visible d'une instance transcendante, aux signes d'un vouloir divin, cherchant à admonester, mettre garde, punir « visiblement » une faute ou un péché (une trace de cette conception traditionnelle du monstre dans le champ de l'histoire : les « atrocissimi tiranni e mostri » du prologue du chant XVII, envoyés par « il giusto Dio » pour châtier nos péchés). Mais le monstre comme signe d'une intervention divine n'est en réalité guère présent dans le *Roland furieux* ; le monstrueux y est en quelque sorte immanent (au monde du poème) contribuant dès lors à dessiner en creux une norme éthique toute laïque, en l'occurrence celle de l'*aurea mediocritas* (dont le meilleur exemple, sans doute, nous est fourni par le Renaud assagi de la nouvelle de la coupe enchantée). Telle pourrait être aussi, par delà le propos encomiastique, la signification de la victoire ultime de Roger sur ce monstre humain qu'est Rodomont...

Une dernière partie, ou une forte conclusion, pouvait s'attacher à montrer comment le *Roland furieux*, dont l'auteur-narrateur souligne à plusieurs reprises combien sa condition amoureuse le rapproche de son malheureux héros (cf. par exemple la dernière strophe du chant XXIX ou XXXV 1), le menaçant lui-même à son tour de folie, peut être vu comme un monstre virtuel. Le procès même de l'écriture est mis en péril, l'entropie guette : dès la deuxième strophe, le danger est pointé, et il fait l'objet de rappels réguliers (pour nous en tenir au chant que nous avons déjà beaucoup sollicité, v. XXIX 50). On pouvait alors rappeler également que le *Roland furieux* fut perçu comme une sorte de monstre par plusieurs de ses contemporains, jusqu'à la célèbre querelle qui devait se nouer autour de la question générique du roman et de l'épopée, de l'Arioste et du Tasse. Et que le poème de l'Arioste, hybride à certains égards dérangeant, devait rester une sorte d'*hapax* dans l'histoire de la littérature. Mais là est aussi le point de contact avec le deuxième sujet, auquel nous renvoyons pour d'autres précisions.

La première leçon a reçu l'excellente note de 16/20. Partant de l'idée que le monstre (depuis l'Antiquité) a valeur normative, la problématisation proposée a tourné autour d'une interrogation sur la portée anthropologique et éthique de la phénoménologie du monstrueux dans le *Roland furieux*. Après avoir consacré un premier temps aux monstres hérités de la tradition « romanesque » (très bien connue du candidat) et visant d'abord le divertissement, l'exposé s'est attaché ensuite aux monstres allégoriques, pour mettre en relief cette dimension et souligner la valeur cathartique de la représentation du monstrueux. Une troisième partie s'est attachée au rapport entre le monstrueux et la « conscience contemporaine » (tout en revenant dans un deuxième temps à la question anthropologique de l'aliénation, sans que l'articulation entre les deux moments ait été aisément perçue). L'exposé dans l'ensemble clair (malgré quelques passages moins assurés) et surtout très nourri (aussi bien de références nombreuses et précises à l'œuvre que d'éléments judicieux de contextualisation, tant sur le plan de l'histoire littéraire que sur celui du contexte historique de production de l'œuvre), véritable leçon, a toutefois laissé un regret : la question de la folie n'a été en fin de compte qu'effleurée, alors que, comme on l'a dit plus haut, cet aspect central était attendu.

La deuxième leçon a été jugée bien pauvre (3/20). La problématisation, laborieuse, a tenté de nouer la question posée à celle de l'étymologie du terme. Mais les développements ont été peu convaincants, d'abord par manque de clarté. Le jury a eu du mal à saisir ce que la candidate a voulu démontrer dans sa deuxième partie, centrée sur l'idée qu'il n'y a pas toujours « adéquation entre monstre et monstruosité » : il lui a semblé comprendre que ce qui relevait du surnaturel (ou de l'anormal, comme l'« anachronique » arquebuse) rentrait dans la catégorie du monstrueux, sans pour autant mettre en jeu des monstres – mais le fil du raisonnement n'a pas été bien saisi. Quant à la dernière partie, consacrée au monstrueux en tant qu'il est ce qui doit être montré (étymologie), elle a passé en revue des exemples qui ont semblé bien hétérogènes (du nain de la nouvelle de

Jocond à Renaud et la Jalousie, en passant par la folie de Roland). Bref, le sujet n'a pas paru traité comme une argumentation rigoureusement conduite et ordonnée autour d'une idée directrice.

La troisième prestation a été encore plus décevante (1/20). Une longue introduction n'a pas permis d'aboutir à un questionnement clair et net. La première partie a consisté d'abord en un catalogue non hiérarchisé de figure monstrueuses, où se mêlaient les monstres proprement dits, les magiciennes et magiciens et les humains ordinaires dès lors qu'ils ne se comportent pas comme ils devraient, pour envisager ensuite, toujours sous forme de passage en revue, des « monstres positifs » (à ce titre, Angélique et Médor ont été définis « mostri di bellezza » !). Puis, le jury a eu du mal à saisir le sens d'une deuxième partie consacrée, au prix du reste d'une confusion avec la catégorie du « merveilleux », aux « moments monstrueux » (objets magiques, charmes, etc., jusqu'à certaines « atmosphères »), portés par des figures rhétoriques dont on déduit qu'elles sont elles aussi monstrueuses. La troisième partie et la conclusion ont été enfin si confuses qu'il est pratiquement impossible au rapporteur d'en rendre compte.

Le quatrième et dernier exposé, sans être parfait, a été de bien meilleure facture (9/20). La problématisation, pertinente, a débouché sur un plan qui s'est attaché dans un premier temps à recenser les monstres en tant qu'éléments déterminants de l'économie narrative du *Roland furieux*. Une deuxième partie, plutôt confuse, a cherché à cerner les traits du monstrueux sans réussir toutefois à clairement articuler et hiérarchiser les différentes modalités de ses manifestations. Mais en prenant (à juste titre) pour point de fuite la folie de Roland, cette partie centrale a permis d'établir que le monstrueux ne reste pas confiné à une pure fonction narrative. C'est ainsi qu'une troisième et dernière partie – un peu rapide, cependant – a cherché à montrer comment, pour l'Arioste, la folie universelle concernant aussi la réalité qui lui était contemporaine, la monstruosité finit par perdre toute connotation fantastique pour devenir la clé de compréhension du monde comme il va. Le jugement mitigé du jury sur ce travail intelligent, ponctué par une conclusion plutôt intéressante (face au monstrueux comme révélateur du réel, la possibilité toujours ouverte, notamment par le biais de l'ironie, de restaurer les valeurs de l'humanité), s'explique par le caractère décousu de l'exposition.

## 5- *Violenza e urbanità nel Decameron*

Il convenait ici d'examiner la ville chez Boccace dans l'une de ses ambivalences fondamentales, à la fois comme acteur de la violence, et comme instance régulatrice et pacificatrice. On pouvait ouvrir le champ thématique en proposant une typologie – violence conjugale, familiale, institutionnelle, violence de masse, etc. Sur ces bases, existe-t-il dans le *Décameron* une violence citadine distincte, dans ses formes, ses mobiles, ses modes de représentation – de la violence des nouvelles "féodales" ? Qu'en est-il du traitement dramatique de la violence ? Celle-ci est-elle toujours tragique ? Elle se diffuse en effet bien au-delà de la IV<sup>e</sup> journée consacrée à la mort par amour. La farce n'est-elle pas le visage comique de la violence dans le *Décameron* ? On pouvait ressaisir ce questionnement de la façon suivante :

### 1- *La ville comme source de la violence.*

Il convenait tout d'abord de distinguer, dans le *Décameron*, la violence privée de type féodal exercée par des monarques sur leurs sujets (Tancredi à Salerne, Frédéric II à Palerme...), de la violence des cités-états (Florence, Sienne, Venise, Arezzo, Prato...), entités politiques dotées de pouvoirs régaliens et possédant à ce titre, à travers l'exercice de la justice et de la police, le monopole de la violence. On pouvait alors s'interroger sur l'exploitation romanesque de ces données dans les nouvelles de la IV<sup>e</sup> journée, et en particulier sur la représentation de la puissance publique comme acteur tragique dans la IV, 6 et la IV, 7. D'autre part la ville, et plus précisément la place, lieu des liturgies municipales comme des désordres publics, est le théâtre de déchaînements collectifs (I, 1 ; II, 1 ; IV, 2), d'une violence de masse avec laquelle d'ailleurs la violence institutionnelle entretient des rapports ambivalents, la régulant mais parfois la secondant – comme dans la II, 1. Dans le *Décameron* cependant, la ville n'est jamais plus dangereuse que lorsqu'elle

perd le monopole de la violence, dans l'effondrement de ses institutions : c'est alors que dans Florence pestiférée la violence se libère et s'exprime sans entraves chez les survivants ensauvagés (voir le discours fondateur de Pampinea dans I, *Introduction*).

### 2- La ville comme instance de régulation.

Dans le *Décameron* la violence extrême et impulsive est presque toujours un phénomène extra-urbain, associé à un contexte féodal ou monarchique dans lequel le meurtre serait plus aisément praticable, et psychologiquement intelligible. En milieu urbain, la démesure individuelle est encadrée par les lois, réprimée par la justice, inhibée par le regard d'autrui. Elle n'en demeure pas moins une virtualité, d'où l'hésitation, la tension dans certaines nouvelles, entre les deux options de la violence privée et de la violence légale. Ainsi dans la VI, 7, le mari de Madonna Filippa, l'ayant surprise avec son amant, est tenté de les tuer sur le champ, puis se ravise et (contrairement à l'impulsif Bernabò dans la II, 9) délègue sa vengeance conjugale aux institutions de Prato. D'autre part, la surveillance constante des uns par les autres en milieu urbain et le contrôle réciproque des actions induisent des formes de violence plus tortueuses, et méditées. Ainsi la géniale planification de la vengeance dans la nouvelle de l'écolier bafoué (VIII, 7) ou dans celle de Ciacco et Biondello (IX, 8). En milieu urbain, l'exercice de la vengeance privée requiert donc intelligence et savoir-faire – à rebours de la fureur irréfléchie des "anti-héros" de la IV, 3. Enfin par opposition aux codes rigides d'une féodalité rêvée dont les héros, corsetés dans leur cohérence psychologique, n'ont d'autre option que de verser le sang (IV, 4 ; IV, 9), la culture marchande de la transaction et du compromis invente dans le *Décameron* des alternatives à la violence, riches de potentialités comiques. On pouvait mentionner à cet égard la gestion de l'adultère à travers un pragmatique "ménage à quatre" dans la VIII, 8, comme alternative urbaine et "bourgeoise" à la férocité de la vengeance conjugale dans la nouvelle féodale du "cœur mangé" (IV, 9).

### 3- Cruauté urbaine et divertissement.

Au-delà de la IV<sup>e</sup> journée consacrée aux amours tragiques, la violence est présente à tous les niveaux du *Décameron*, y compris dans ses infra-structures, et entretient des rapports complexes avec la fonction du rire et du divertissement qui est au cœur du projet auctorial. D'abord l'économie du plaisir promis aux lectrices dans le *Proemio* suppose l'alternance, l'amplitude des émotions au niveau macro-structurel du livre : d'où le tableau liminaire de Florence pestiférée, vaste charnier et ville dangereuse. D'où aussi la nécessité d'une journée tragique dont les héros meurent broyés par la puissance conjugale, familiale, institutionnelle, ou celle de la Fortune. La joie promise aux lectrices, un instant suspendue, n'en sera que plus intense par la suite. Toutefois, la violence n'est pas seulement le contrepoint du divertissement, elle en est un ingrédient essentiel. On peut même dire que la violence comique, celle de la farce qui (contrairement à la tragédie) exclut toute participation émotionnelle au sort des victimes, est dans le *Décameron* la forme spécifique que revêt la cruauté urbaine, pour le plus grand plaisir des narrateurs et des lectrices. D'abord, comme dans la tradition des fabliaux, le comique de situation est rarement dissocié de la violence physique (VII, 7 ; VII, 8 ; VIII, 3 ; VIII, 9 ; IX, 4 ; IX, 5 ; IX, 8...). La VII<sup>e</sup> journée, celle des tours délectables joués par des femmes à leurs maris, est plongée dans un climat d'une rare dureté, où tous les coups sont permis, et applaudis par les narrateurs. Plus encore, la violence des époux entre eux est relayée depuis le jardin du *novellare*, par la véhémence de la narratrice Fiammetta qui, au début de la VII, 5, dénonce âprement le despotisme criminel des maris jaloux. La farce conjugale, sur laquelle souvent plane l'imminence d'une mort violente brillamment évitée par les épouses adultères, est alors une forme de guerre totale, aussi impitoyable que délectable. Enfin le personnage de Calandrino est la victime emblématique, et pour ainsi dire l'icône expiatoire, de la cruauté urbaine et spécifiquement florentine. En lui sont portées à leur paroxysme les propriétés comiques de la violence dans le *Décameron*.

La note de 11/20 a été obtenue par un candidat qui a su présenter une problématique convaincante : Florence pestiférée comme lieu de la désagrégation des codes de conduite ; comment l'urbanité élabore des comportements régulateurs de la violence ; enfin le rôle de la parole dans le contrôle de la violence. Le jury a apprécié des observations justes sur la foule comme acteur de la

violence urbaine, sur la régulation de l'agressivité verbale dans l'art du *motto*. Ce fut en somme une leçon tout à fait honorable en dépit de quelques obscurités, en particulier sur la farce évoquée de façon confuse dans son rapport avec la violence.

Une candidate a obtenu 06/20 pour une leçon dont le plan était évasif et faiblement problématique : les formes de la violence ; l'urbanité ; violence et urbanité. Le sujet n'étant traité que dans la 3<sup>e</sup> partie, la leçon était un échec du point de vue méthodologique. Tout en pénalisant ce très grave défaut, le jury a apprécié le repérage par la candidate d'enjeux importants du sujet, tels que le rôle de la violence institutionnelle et la présence romanesque de la justice dans le *Décameron*. Globalement cependant la candidate a articulé les deux notions de façon décevante, se contentant d'affirmer leur incompatibilité dans la conclusion.

La note de 04/20 a été attribuée à une leçon dont le plan et la problématique étaient confus. Surtout, à l'étonnement du jury, la candidate a annoncé vouloir inverser les termes du sujet ("urbanité et violence" ?) au motif que "urbanité" est une notion "claire" et "violence" une notion "opaque" – affirmation non démontrée, et dénuée de tout enjeu clairement identifiable. Sur quoi, urbanité et violence ont été traitées séparément dans les deux tiers de la leçon, laquelle s'est trouvée ainsi en partie hors-sujet. Même si la candidate a su formuler, ici et là, des remarques non dénuées de justesse, ces grossières erreurs méthodologiques ne pouvaient que tirer la note vers le bas.

Une leçon a obtenu 02/20, la candidate ayant totalement échoué à mettre en relation les deux termes du sujet. Après en avoir fourni une définition tirée du dictionnaire (démarche en général improductive), elle a traité les deux notions de façon étanche, proposant une "typologie de la violence" distincte d'une "typologie de l'urbanité". Outre que la seconde formule était peu intelligible, la candidate n'a tenté aucune problématisation au cours du développement. Le sujet a été effleuré dans la conclusion de façon extrêmement évasive, la candidate se contentant d'affirmer que dans le *Décameron* violence et urbanité "interagissent", ce qui bien sûr ne pouvait satisfaire le jury. Echec méthodologique et pauvreté de l'analyse expliquent cette note très basse.

## 6- La natura nella poesia di Pascoli

L'intitulé de cette leçon, parmi les plus classiques sur la poésie pascolienne, était censé ne pas déconcerter les candidats qui avaient une bonne connaissance de l'œuvre.

Il fallait d'abord s'interroger sur le terme clé de l'énoncé et envisager sa 'nature' plurielle selon qu'on l'écrit avec la minuscule (*la natura*) ou la majuscule (*la Natura*), qu'elle soit réelle, c'est-à-dire la nature entendue comme monde rural – la campagne opposée à la ville –, qu'elle se charge d'une valeur philosophique – la Nature en tant que cosmos, univers – ou qu'elle soit une entité personnifiée et donc une instance mythologique. Dans ce dernier cas, ayant été célébrée par les plus grands poètes de la poésie antique (Homère, Virgile, Hésiode, etc.) et de la poésie moderne (Leopardi), la Nature renvoie à un topos littéraire. S'inscrivant dans ce sillage culturel, Pascoli reprend ce thème et le décline en fonction de la poétique élaborée tout au long de sa vie. En effet, il a voulu être le poète des petites choses de la nature et l'exergue modulée dans les nombreux recueils – "arbusta iuvant humilesque myricae" – témoigne de la projection de la *poiesis* vers le monde extérieur, donc en dehors de la sphère repliée du sujet lyrique. Selon la fameuse phrase de Thomas Eliot, la nature devient "le corrélatif objectif" d'un état d'âme.

La nature est donc une réalité référentielle se traduisant dans les petites choses, les animaux et les végétaux qui constituent aussi bien le cadre, la toile de fond de l'autobiographie poétique pascolienne, que les sujets des poèmes. Elle devient en tout cas un lieu d'expérimentation formelle car elle prête ses voix au langage poétique.

Par ailleurs, la Nature peut se transformer en écran, en métaphore, servant à masquer des façons d'être censurées du poète. La végétalisation des traumatismes que Pascoli n'a jamais dépassés serait au service des troubles insurmontables, et donc cachés, de sa personnalité.

La Nature, dans son acception philosophique, est à mettre en relation avec l'Humanité. Elle peut être la Mère-Nature ou la Nature marâtre selon le modèle de Leopardi et devenir la clé de

lecture d'une vision du monde. La Nature appelle aussi des concepts opposés, ceux de la civilisation, de la Culture et de l'Histoire. On peut alors s'interroger sur la manière dont l'homme se situe entre ces concepts et sur la façon dont le poète articule la relation tantôt positive et apaisante tantôt hostile entre les deux espaces culturels. On peut aussi s'interroger sur la fonction heuristique de la Nature : elle permettrait, grâce à la poésie, une médiation entre Nature et Histoire. En ce sens, elle pourrait véhiculer un projet de société dépassant la fonction primaire de topos poétique.

Toutes ces acceptions témoignent d'une présence constante de la nature dans la poésie de Pascoli. Il ne fallait pas oublier d'inscrire ce thème dans une perspective diachronique afin de faire ressortir son évolution et son articulation dans la construction du monument en vers pascolien.

Etant donné la pluralité de ces acceptions, la première partie de la leçon pouvait d'emblée étudier le niveau de base de la nature entendue comme espace où prend forme la narration poétique. La nature est d'abord la campagne où vivent de nouveaux personnages protagonistes de situations quotidiennes. De petits tableaux dessinent, en la mettant en pratique, la poétique des petites choses (*La gallina, La vite e il cavolo, Il cane, In capannello*). En ce sens les poèmes sont légion. Mais la nature ne s'arrête pas là. Elle sert aussi à véhiculer les passions, les souvenirs et les convictions les plus profondes du poète : cf. toute la section *Ricordi* de *Myricae*, la mort (*La civetta*), le secret des choses (*L'assiuolo*), le mystère (*Il nunzio*), le métadiscours du poète sur lui-même et la poésie (*Il cacciatore, Contrasto*). La nature végétale et animale se charge de sens cachés que seul le poète-enfant perçoit (*Il miracolo*).

Dans sa prose *Il Fanciullino*, Pascoli a fait sienne cette poétique des petites choses, des humbles tamaris qui renversent la tradition des nobles lieux : il suffit de se référer aux préfaces de *Myricae* et *Primi Poemetti*. Elles regorgent d'allusions directes à la fonction apaisante et consolatrice de la nature et à la voix que le poète lui confie. La poésie et la nature constituent déjà une seule dimension : oiseaux, arbres, cloches sont les protagonistes d'une symphonie dans laquelle l'homme est en harmonie avec les autres créatures ("sono frulli d'uccelli, stormire di cipressi, lontano cantare di campane"). Le lien entre souvenir-mémoire et nature est établi dès *Myricae* : la nature console le poète de la mort des siens, contribue même au monument funèbre qui perpétuera leur mémoire. De la nature de *Myricae* on passe ensuite, dans les *Primi Poemetti*, à la conceptualisation d'une nature entendue comme espace de vie sociale régulée : la campagne cohabite avec la nature et la culture. Calme, travail et entente régissent la cohabitation de l'homme et la nature (*L'alba, Nei campi, etc.*). Dans *Primi Poemetti*, la nature élargit ses fonctions : non seulement les hirondelles ont appris à l'homme "l'amore della famiglia e del nidiotto", mais elles lui ont appris aussi à "fermarsi e gli dettero il modellino della casa", le nid par excellence. Par son invitation à la nature ("vorrei invitarvi alla campagna"), Pascoli souligne à nouveau dans cette préface le lien fondateur nature / souvenir-mémoire : ("Sappiate che la dolcezza delle vostre voci [celles de la nature] nasce da non so quale risonanza che esse hanno nell'intima cavità del dolore passato"). Dans *Canti di Castevecchio* mais surtout dans *Nuovi Poemetti* et *Poemi Conviviali*, la Nature devient un espace plus large dans lequel l'homme se mesure à ses forces : la forêt et ses voix, les fontaines (*Il vecchio di Chio*), la mer, lieu des pérégrinations d'Ulysse.

Face à la variété des manifestations de la nature, il faut néanmoins rappeler que chez Pascoli elle ne fait pas l'objet d'une représentation descriptive ni naturaliste. C'est le lieu des illuminations et d'une métaphorisation des aspects cachés que l'instinct du poète-enfant parvient à faire vivre. C'est devant tous ces champs pris en compte (on pourrait y ajouter aussi la vie de la nature-cosmos avec le vertige qu'elle provoque (*La morte del Papa, La vertigine* et *Il Ciocco, Il bolide*) que la poésie crée une nouvelle langue : les êtres parlent (les grenouilles de Belaqua dans *Gloria*, les oiseaux dans *Passeri a sera*), la langue suit leur alphabet, s'adapte aux tourbillons des consonnes et de leur musicalité. La Nature devient ainsi un champ d'expérimentation d'un nouveau langage : le phonosymbolisme trouve dans la nature le lieu privilégié pour le renouveau de la langue poétique : il suffit de penser à *Dialogo, Pioggia, Il lampo, Il tuono*.

Dans la deuxième partie, il était légitime de s'interroger sur le processus de métaphorisation de la nature : derrière un écran de situations poétiques autonomes, le poète dit ses peurs, ses refus de l'amour, de la vie entendue comme limitation de la jeunesse et tension vers l'avenir: *Il Vischio*,

*Gelsomino notturno*, *Digitale Purpurea*, et tant d'autres poèmes mettent en scène la végétalisation du corps, le froissement du corps-pétale, le refus de la procréation, les obsessions concernant l'acte sexuel ou la perte du temps et du souvenir (*I gattici*). La nature devient un écran littéraire par lequel Pascoli scotomise ses pulsions troublantes par le biais du rapport intertextuel avec la tradition (*Il Vischio* 'albero tristo' di dantesca memoria, ou le renvoi-réécriture de *L'infinito* de Leopardi dans *I gattici*). Il peut ainsi se mettre à nu et parvenir à conjurer ses traumatismes.

Dans la troisième partie, on pouvait élargir l'appréhension complexe de ce thème et cerner d'autres fonctions grâce auxquelles la Nature permet à Pascoli d'agir à plusieurs niveaux : la Nature, entendue comme espace rural, devient le cadre choisi par l'homme pour mieux vivre. Il s'agit là d'un choix de vie individuelle et sociale. Le "romanzo georgico" est un véritable projet collectif chargé de valeur morale contre la perdition urbaine et la modernité industrielle. L'harmonie régit la vie entre la nature apprivoisée et l'homme-paysan qui vit de ses fruits (*L'accestire*, *La semina*, *La vendemmia*, *Il vecchio castagno*). Elle est donc Mère nourricière, mère très douce qui compense la violence des hommes (préface à *Myricae* : "Ma gli uomini amaron più le tenebre che la luce, e più il male altrui che il proprio bene. E del male volontario danno, a torto, biasimo alla natura, madre dolcissima"). Contrairement à la marâtre léopardienne, la Nature est chez Pascoli un espace immobile, car le temps cyclique ne donne l'harmonie intemporelle qu'en dehors de l'Histoire. Cette cyclicité harmonieuse est visible dans l'usage structurel de l'anadiplose entre un poème et l'autre, pour dire la continuité dans la variation et la reprise des mêmes situations (cf. *L'alba*, *Nei campi* et *Per casa*). Pascoli nie l'évolution de l'Histoire et chante la nature comme espace-temps mythique, âge d'or et paradis terrestre. Les *Poemi conviviali* opèrent cette récupération d'un espace qui participe d'une téléologie plus grande. Les jeux intertextuels avec Hésiode, Virgile, Homère témoignent d'une nature où le temps s'est arrêté. La poésie cosmique participe elle aussi d'une finalité positive : l'éternelle vie de l'univers dans lequel l'homme trouve sa place dans le perpétuel retour (*Il Ciocco*).

En dernier lieu, la Mère-Nature devient dans *Primi e Nuovi Poemetti* une Mère-Patrie qui chante les louanges de la terre italique fertile qu'elle se doit d'offrir à ses fils rappelés de leur exil lointain. Dans *Italy*, la Mère-Patrie rappelle ses fils pour leur offrir du travail sur le sol natal. Dans *Pietole* elle est définie "madre grande d'ogni messe, grande madre di eroi ! D'oro e d'incenso abbondi, nessuna terra è più di lei ferace". Cette Nature, qui reflète la vertu de la terre virgilienne, est "buona madre" car elle ne refuse pas le pain à ses enfants. L'appel final de *Pietole*, "La saturnia terra torni a chi l'ama, a chi la vanga e ara", sanctionne le glissement d'une poétique mythique à un projet politique conservateur et par conséquent nationaliste. Les débouchés sociaux et politiques de la poésie de la nature mythifiée expliqueront la récupération idéologique dans les années 1910 avec le discours de Barga sur la *grande proletaria* qui déclare la guerre dans le but d'offrir une autre terre-nature à ses fils.

En conclusion, on pouvait retracer l'évolution-involution du thème de la nature, dans la multiplicité de ses sens. Espace nouveau de la poésie, elle devient lieu d'un projet sociopolitique conservateur, étranger et hostile aux mouvements du progrès. Elle se prête à la récupération d'un discours politique actif en vue de l'affirmation d'une mère-Nature à laquelle la poésie offre une fonction cathartique. La poésie devient tout un avec l'espace-temps de la Nature.

Quatre candidats se sont penchés sur cette problématique. Les résultats n'ont pas toujours été à la hauteur des attentes, malgré les efforts de définition du mot à partir des dictionnaires.

La première candidate, en dépit de la clarté de son plan et de sa capacité pédagogique à rappeler à chaque étape sa progression, n'a pas convaincu : la nature lieu de cohabitation de vie/mort ; la nature lieu de méditation sur le sens de la vie et de la poésie même ; la nature lieu de palingénésie à travers la poésie. Le sens premier de la nature n'a point été saisi, les thèmes centraux n'ont pas été abordés. Une impression d'effilochement constant, la non-pertinence des exemples donnés, l'annonce d'une partie jamais réalisée (Pascoli-Leopardi), des contradictions évidentes dans les sous-parties proposées (ex. la coexistence de l'idée d'un monde créé par le poeta-vate et la poésie mémorielle) ont valu à cette candidate la note de 1/20.

La deuxième candidate a axé son propos sur une lecture psychologique de la nature. Le plan a eu le mérite d'être clair et constamment rappelé. La nature, espace lié à l'évocation du passé (réminiscence nostalgique ; culte de la campagne, refuge et thème du nid) ; la nature comme manifestation des inquiétudes du poète (métaphore de la mort, égarement de l'infiniment petit dans l'infiniment grand ; la nature symbole des angoisses liées à l'Eros) ; la nature comme espace maïeutique de connaissance (poétique du *Fanciullino*, sentiment de finitude de la vie). La faiblesse fondamentale de cette leçon tenait à l'absence d'une évolution/ouverture du plan et donc à la présence de points aveugles importants. En effet, les trois parties se valaient et semblaient interchangeables dans leur présentation, elles ne marquaient aucune progression dans la diachronique poétique du poète, aucune ouverture à d'autres champs importants (idéologie, politique, projet social). Les enchaînements d'une partie à l'autre n'ont jamais été rappelés. Les poèmes cités, nombreux et pertinents, n'ont jamais été rattachés au recueil dont ils étaient tirés. Ces faiblesses ont valu à la candidate la note de 9/20.

Le troisième candidat a raté l'épreuve. La méconnaissance de l'exercice de la leçon a été évidente d'emblée : aucune interrogation du terme clé, aucune problématique clairement énoncée, aucun plan. Chaque affirmation était juste en elle-même, mais elle ne s'inscrivait dans aucune construction de la pensée. Il a été difficile, voire impossible, de reconstruire le fil du discours et la logique globale de l'exposé. Il y a eu çà et là des idées justes et intelligentes. Malheureusement, elles n'ont pas été étayées par un propos d'ensemble marquant une quelconque progression. Il est vivement recommandé de lire les rapports du jury pour comprendre la logique de cet exercice parmi les plus difficiles de l'Agrégation. La note attribuée a été de 3/20.

La dernière candidate a mieux rempli le contrat. Elle a interrogé le terme de nature non pas dans l'acception générale fournie par le dictionnaire, mais eu égard à l'univers de Pascoli. Ce qui lui a permis d'emblée de problématiser le concept de nature dans sa relation avec la poésie. Le plan a été conséquent : la nature comme lieu privilégié de la poésie pascolienne pour représenter le monde ; la nature pénétrée par l'œil du poète qui trouve en elle des significations plus profondes ; la nature comme lieu idéal pour retrouver la poésie des origines, espace mythique de virginité. On a remarqué quelques faiblesses dans le maniement de concepts clés tels que précision lexicale vs "indeterminatezza" léopardienne, "réalisme", caractère "concret" de la représentation de la nature, "impressionnisme". Tout semblait être mis sur le même plan, alors qu'il fallait distinguer entre la précision technique du lexique pascolien et la représentation tout intériorisée du monde extérieur. Enfin, l'absence de rappel des enchaînements entre les trois parties a contribué à la note finale de cette leçon : 11/20.

## 7- Il differimento nell'*Orlando furioso*

N.-B. : Cf. la remarque liminaire en tête de la partie « Mostri e mostruoso... »

D'aucuns ont pu faire du narrateur du *Roland furieux* le « personnage » qui traverse l'œuvre de bout en bout, celui dont les interventions explicites, résolument assumées, en jalonnent le parcours labyrinthique, et qui, ce faisant, se pose comme le maître d'œuvre et le garant ultime de sa cohésion et de son unité.

Or, parmi les modalités multiples de ces interventions, il en est une qui revient très fréquemment : le « differimento ». Non seulement à la fin d'un chant, pour renvoyer la suite au lendemain parce que l'auditoire, qui en a assez entendu, pourrait se lasser, mais aussi et surtout au beau milieu d'un chant, pour suspendre une histoire, interrompre un fil narratif et enchaîner sur un autre.

Il y a là un procédé 'narratologique', donc. Il paraît alors légitime de s'interroger 1/ sur les modes de fonctionnement précis de cet artifice, 2/ sur la ou les *fonctions* que le « differimento » remplit dans la mécanique textuelle du poème chevaleresque. 3/ Mais on se demandera aussi s'il ne pourrait pas avoir une ou des *significations* plus profondes, s'il n'est pas l'indice, le révélateur à la

fois d'un 'tempérament d'artiste' et d'une vision du monde, ou mieux, comme nous le verrons, d'une 'anthropologie'.

1/ « Lunghe onde con le quali l'Oceano romp[e] sulla spiaggia » (Foscolo), « linee spezzate », « zigzag » (Calvino) : telles sont les métaphores les plus courantes utilisées pour caractériser la marche en avant du *Roland furieux*. Le « rompu » semble en être le chiffre. Rappelons brièvement ce qu'il en est de l'économie générale du « roman ». Autour d'un tronc épique central (mais lui-même intermittent), se nouent et s'entrelacent deux histoires principales (celles de Roland et de Roger) et une foultitude d'histoires secondaires. Le montage de ces fils narratifs donne lieu à d'incessantes interruptions et reprises, dont le narrateur premier (premier, car il y a, pour les « nouvelles », des narrateurs de deuxième niveau) revendique la maîtrise (y compris, bien sûr, lorsque, malicieusement, il nous signale que tel ou tel des ses personnages l'« appelle » pour qu'il s'occupe de nouveau de lui) : ce véritable metteur en scène doit emprunter de très nombreux sentiers (XIV 65, 1-2), mais pour en faire au bout du compte une « ordinata storia » (XXII 3, 2). L'image la plus connue est celle de la toile faite de nombreux fils qu'il faut tisser (XIII 81, 1-2) : « Di molte fila esser bisogno parme / a condur la gran tela ch'io lavoro » ; et déjà en II 30, 5-8, le narrateur nous disait ceci : « Ma perché varie fila a varie tele / uopo mi son, che tutte ordire intendo, / lascio Rinaldo e l'agitata prua, / e torno a dir di Bradamante sua. ». La grande toile est donc faite de plusieurs morceaux de dimensions inférieures, en une sorte de patchwork textuel.

L'entrelacement de tous ces fils suppose donc qu'une histoire soit momentanément laissée de côté pour en récupérer une autre précédemment laissée elle-même en suspens. Comment le narrateur nous le signale-t-il ? Il le fait en recourant à des verbes performatifs : à côté de « lasciare » (cf. les vers de II 30 cités ci-dessus, ou XIII 80, strophe qui comprend une déclaration de poétique centrée sur le plaisir du destinataire) et de son corollaire « réserver » (I 81, 8), on le voit utiliser, plus fréquemment, le verbe « différer ». On rencontre en effet de nombreuses occurrences de ce verbe et ce, dès I 21, 2. Et pas seulement, pas essentiellement, sommes-nous tenté de dire, à la fin d'un chant (comme en VI 81, 7-8, XVII 135, 7-8, ou XXIII 136, 5-8, par exemple). Après I 21 tout juste cité, un autre exemple d'un tel renvoi à plus tard au beau milieu d'un chant en XIII 42-43. Et, sur le mode réflexif, en début de chant (là où la voix du narrateur est d'ordinaire la plus puissante), v. XXXII 1-3, où trois strophes récapitulatives permettent de faire le point sur l'entrelacement de plusieurs épisodes tout en confirmant la maîtrise du metteur en scène concentré sur son effort de rassemblement des fils disjoints.

Une telle technique du retardement, ce régime de la digression permanente (pour les occurrences de « digresso », v. XXIII 38, 5-8, sous le couvert malicieux de Turpin ; XXXI 7, 6) permet, on l'a vu, de croiser un grand nombre d'histoires tendant à se développer de façon plus ou moins autonome, mais aussi à tenir en haleine le lecteur, à ménager le suspens pour maintenir l'intérêt. Une double fonction, donc : du côté du narrateur, garder en main tous les fils en les entretissant ; sur le plan de la pragmatique textuelle, produire un effet bien précis sur le lecteur, celui qui consiste à le tenir captif de la machine narrative.

2/ Mais cette technique du « cantus interruptus » (D. Javitch) ne pourrait-elle pas aussi comporter d'autres dimensions, avoir d'autres significations ?

On remarquera tout d'abord que le procédé coïncide avec les aléas de la « quête » (« inchiesta »), motif central du *Roland furieux* : c'est donc la *figure textuelle* par excellence de la *logique du désir* qui meut les personnages, du ressort qui se tend et se détend régulièrement, imprimant sa dynamique au poème. Le désir se traduit en effet par la poursuite d'objets qui ne cessent de se dérober, qui s'évanouissent ou se dissolvent – c'est une des grandes fonctions notamment de la magie et de l'enchantement (cf. l'anneau de Brunel, le château d'Atlante, etc.). D'autre part, la fonction-lecteur comme sujet désirant est incarnée en tant que telle par des personnages qui sont aussi à l'occasion les auditeurs d'histoires arrivées à d'autres qu'eux : ainsi de Bradamante en II 36, 1-4 (« Questo disir, ch'a tutti sta nel core, / de' fatti altrui sempre cercar novella, / fece a quel cavallier del suo dolore / la cagion domandar da la donzella »), ou de Renaud en XLII 72, 5-8. Mais l'attente du lecteur aussi a toutes les chances d'être frustrée avant que d'être satisfaite.

Le désir comme quête incessante de ce qui s'éloigne dès que son objet semble tout proche, est alors virtuellement sans fin et la dispersion menace. De cette entropie qui toujours se profile, le narrateur est bien conscient : il sait qu'il peut tout simplement oublier, pris qu'il est par la poursuite d'autres fils narratifs (XXXII 1) ; il est obligé de recourir auto-ironiquement à des expédients pour se débarrasser de telle ou telle histoire qui pourrait l'entraîner trop loin (XI 81, XXX 17, 1-2...) ; mais avant qu'il ne réussisse à gagner le « port » (XLVI 1, où il avoue rétrospectivement la peur qu'il a eue d'errer sans jamais y arriver), il nous a signalé aussi combien l'entreprise était rendue incertaine par sa propre « folie » (dès I 2). Les zigzags peuvent donc devenir errance – l'errance même qui est la marque des chevaliers et dont ces lignes brisées sont en quelque sorte le double mimétique sur le plan structurel.

3/ C'est toute la dialectique souvent évoquée du centrifuge et du centripète (emblématisée par les deux épisodes ayant pour point de convergence le château d'Atlante, avant nouvel éparpillement) qui se joue là. Cette œuvre qu'on a dite parfois 'ouverte', toujours prête à accueillir de nouvelles « giunte » (au risque de la contradiction interne : cf. XXIII 67, 1, ou XL 73, 5-7) se clôt par un coup de force du narrateur, une décision volontariste (« ma mi par di veder, ma veggo certo / veggo la terra, e veggo il lito aperto », XLVI 1, 7-8). Or la prolifération et l'errance dans le labyrinthe, l'impossibilité de tracer des trajectoires rectilignes, ainsi que le régime déceptif de la lecture, de tout cela le « differimento » est à la fois le symptôme et le moyen de le contenir, et c'est aussi une image du monde comme il va : les principes unificateurs sont toujours menacés d'éclatement, ce qui fait frein à l'entropie est toujours à reprendre, à reconstruire. Si à la folie peut succéder le recouvrement de la raison (mais on notera qu'il faut ici l'intervention divine, ironiquement pointée, pour que Roland soit sauvé par l'entremise du voyage miraculeux d'Astolphe), la vision ariostéenne de l'histoire humaine (et des destins singuliers) n'en est pas moins tendanciellement tragique : l'ironie – et il y a bien ironie, au sens premier de « feinte », dans la posture narrative du « differimento » – permet de tenir ce tragique à distance, mais la ruine est appelée à toujours répéter son œuvre. Et le *Roland furieux* en conserve la trace structurelle, ce qui explique sans doute, à côté des réceptions enthousiastes, les sérieuses réticences qui l'ont aussi accompagné dès le début, et sans doute pas uniquement en raison de la redécouverte de la *Poétique* d'Aristote et du culte de l'*unité* : l'Arioste « va per tutta l'opera saltando d'una cosa in un'altra intrucando tutto il poema (G.B. Pigna, 1548) et « sa narration confuse heurte violemment l'âme de son lecteur, ainsi que sa mémoire » (« lectoris animum, et memoriam confusa narratio vehementer offend[e]t », Giason de Nores, 1553). Et Montaigne encore, que ne rebutaient point pourtant les « pièces décousues », reprochera au Furieux de « voleter et sauteler de conte en conte comme de branche en branche, ne se fiant à ses aisles que pour une bien courte traverse, et prendre pied à chaque bout de champ, de peur que l'haleine et la force luy faille » (Essais, livre II, chap. X, *Des livres*).

Cette leçon a donné lieu à la meilleure série des deux semaines : les candidats ont su en effet saisir avec beaucoup d'intelligence les enjeux de la question et proposer des développements informés et convaincants.

Un premier exposé a bien compris que le « differimento » a valeur métanarrative. Correspondant à l'idéal esthétique de la *varietas* (thème développé dans la première partie de l'exposé), le « differimento » joue avec le lecteur en en décevant les attentes (la candidate a fait remarquer à juste titre que l'Arioste s'amuse même régulièrement à retarder le moment de la nomination de ses personnages), et en conférant de ce fait une importance croissante au narrateur. L'enchaînement de ce premier moment de la deuxième partie avec un deuxième temps, où la candidate cherchait à préciser, y compris à travers les procédés de mise à distance ironique, le rapport du narrateur avec une matière le menaçant d'étouffement n'a toutefois pas été clairement perçu par le jury, qui a eu l'impression ensuite que les remarques se succédaient sans lien évident entre elles. La troisième partie n'a pas non plus pleinement convaincu : la thèse proposée, selon laquelle le « differimento », ayant pour figure principale Roger, le héros dynastique, et ses noces continuellement retardées, aurait pour cible principale le Prince (un prince « bifrons », Hyppolite et

Alphonse) a paru relever d'un axe interprétatif trop exclusif et partiel. De fait, les remarques se sont enchaînées, sur le projet encomiastique, sur les reprises incessantes du grand œuvre, etc., sans que l'on perçoive toujours très bien le lien avec le sujet. Raison pour laquelle cette leçon, souvent intéressante, bien documentée, capable de proposer des pistes intéressantes, n'a obtenu que 10/20.

La deuxième leçon, notée 15/20, a été aux yeux du jury de facture nettement meilleure, malgré quelques (rares) moments manquant un peu de clarté. Ici aussi, on s'est demandé en quoi cette recherche hardie d'une complexité proliférante (au risque de la confusion), dépassant le plan purement « esthétique », pouvait être le reflet d'une vision du monde. Après avoir examiné l'art du narrateur (de l'*artifex-tisserand*) sous l'angle du « differimento », la candidate a envisagé la question du point de vue du « personnage » et de la dialectique « inchiesta-ventura » (accompagnée éventuellement des commentaires ironiques du narrateur) qui gouverne l'expérience du monde des héros de l'Arioste. Laissant de côté leur devoir pour suivre la pente de leurs désirs, ceux-ci diffèrent ce qu'ils devraient faire, quand ils ne sont pas aussi tout simplement le jouet des circonstances. Il y a, pour les personnages comme pour le narrateur, « differimento » délibéré et « differimento » subi, et ce point a donné lieu à d'intéressantes remarques. En tout état de cause (ainsi commençait la troisième partie), ce que met en jeu le « differimento », c'est la capacité de s'adapter (ou non) à un monde instable, dont l'histoire contemporaine fournissait à l'Arioste l'illustration la plus évidente. C'est aussi une modalité de l'ironie, qui permet de prendre ses distances avec une réalité hautement problématique – en quoi le *Roland furieux* anticipe le sujet post-moderne, marqué par le sentiment de la crise (cette conclusion ayant eu le mérite d'« ouvrir », de ne pas se contenter, comme trop souvent, de résumer le parcours accompli pendant l'exposé).

La meilleure prestation (qui a valu à son auteur la note exceptionnelle de 18/20), délivrée avec beaucoup de conviction et une véritable force persuasive, est partie des mêmes questions, d'une problématisation identique : en quoi cette technique narrative n'est-elle pas une fin en soi, mais exprime-t-elle une « philosophie » bien précise ? Le jury a assisté alors à un véritable effort de pensée, étayé par une excellente capacité de mise en perspective nourrie par une vaste culture toujours maîtrisée, et qui, à côté des passages obligés (et, attendus, déjà entendus), a proposé plusieurs étapes originales : une réflexion sur le temps et son contrôle, sur la nature par essence versatile du désir (et sur le poème comme mimésis de cet aspect fondamental de l'humanité), enfin – c'était là le point le plus novateur de l'exposé – sur une longue analyse de l'épisode du voyage sur la lune en termes de poétique, et de « philosophie » de cette poétique. La littérature, qui est fiction, a le pouvoir de transformer le réel, et un tel pouvoir donne sa pleine mesure dans la capacité, précisément, de dépasser les limites ordinaires de la condition humaine (la procrastination des désirs étant symbolisée par les choses perdues dans le vallon lunaire), au bénéfice d'une unité de niveau supérieur, accomplie, selon une visée téléologique, dans et par le duel entre Roger et Rodomont, qui marque la fin du « système » de l'entrelacement et du « differimento ».

Tout honorable qu'elle ait été, la dernière leçon a été moins riche et convaincante (10/20). Elle est partie d'une problématisation similaire (« differimento » = pur expédient littéraire vs outil de connaissance et arme critique), pour parcourir les étapes suivantes, manifestement appuyées sur une bonne connaissance aussi bien du *Roland furieux* que d'importantes contributions critiques. Après un examen des interventions métanarratives du narrateur et des modalités concrètes de mise en œuvre du « differimento » sur le plan diégétique (emblématisé, selon la suggestion de Calvino, par le château d'Atlante), la prise en compte d'un « differimento »-retardement voulu par les personnages eux-mêmes (le meilleur exemple étant celui de Roger) a débouché sur la constatation que cet expédient a partie étroitement liée à la question de l'errance (première partie). Dès lors, il convenait, selon la candidate, de s'interroger sur le désir comme cause première de la dialectique du centrifuge et du centripète – et, sur le plan générique, de l'épique et du romanesque. Quelques passages du raisonnement alors suivis ont semblé s'éloigner du sujet proprement dit. Mais c'est surtout la troisième et dernière partie qui a suscité perplexité et absence de conviction chez les membres du jury : le lien avec la question a semblé se distendre progressivement, au profit de la thèse du *Roland furieux* comme reflet critique d'une époque de crise, dû à un auteur réticent à adopter purement et simplement la visée encomiastique qui constitue le prétexte 'officiel' de

l'œuvre. La « victime » première du procédé serait le Prince lui-même. Sans que l'on perçoive très bien en quoi le « differimento » en serait l'indice par excellence – thèse qu'il aurait certainement été possible de soutenir en l'argumentant plus finement.

## 8- La memoria nella poesia di Giovanni Pascoli

Il était utile de placer cette leçon sous le signe de la double interrogation : *de quoi* y a-t-il souvenir, *de qui* est la mémoire ?

Si la première question place l'attention sur la valeur 'objectable' de la mémoire, elle n'est pas disjointe du *qui* dont la fonction égologique liée au processus mnémonique est au cœur du problème. Le "je" lyrique est la passerelle entre le référentiel et le langage. Chez Pascoli les deux points de vue ne peuvent être dissociés : les objets de sa mémoire existent grâce au sujet lyrique qui les ramène à la vie. La place importante du "je" exclut-elle une possible ouverture du processus mémoriel de la sphère privée à la dimension collective ? Ou, pour mieux dire, son processus de remémoration et les objets auxquels il renvoie peuvent-ils concerner d'autres individus et revêtir la fonction d'un projet littéraire au sens large ?

Il y a au départ des objets, des situations et des états d'âme du passé et ensuite le travail de leur représentation à travers des images et des mots. La référentialité des objets du dire fait partie intégrante du discours poétique. Les images dont les objets, les situations advenues et les états d'âme s'enrobent, reposent sur des formes et des moyens de transmission. Il faudra aborder l'articulation entre la mémoire et l'imagination, c'est-à-dire l'action de se souvenir avec la mise en place d'un univers langagier solide fait de constituants structurels formant *in fine* un système. La mémoire et l'écriture posent ensuite un autre problème : s'agit-il d'objets extratextuels renvoyant à l'autobiographie et, en tout cas, au vécu de l'homme Pascoli ? Et quel est le degré de désincarnation subie lorsqu'ils deviennent objets de manipulation linguistique et poétique ?

On est là cœur du problème : l'enchevêtrement entre la mémoire et l'imagination. Il est sans doute utile de solliciter les concepts de l'*eikon* (image) platonicien entendu comme concrétisation de la représentation mentale du souvenir au travers d'une empreinte (*tupos*, l'objet et la pensée) et ceux d'Aristote. Selon ce dernier le souvenir brut prend (et c'est le cas chez Pascoli) les traits d'une véritable *ars memoriae* dans laquelle l'opération de remémoration (*anamnèse*) prévaut sur l'évocation simple, mécanique (*mneme*) du souvenir. Inscrite dans le temps, l'anamnèse pascolienne pose la question complexe de la ressemblance de l'image-souvenir avec l'idée première. Y a-t-il évolution des images-souvenirs ou le poète construit-il un macrosystème immobile malgré le temps qui passe ? Quelle fonction revêt l'obsession mémorielle chez Pascoli ? La poésie, lieu et moyen à travers lequel la mémoire prend forme, permet-elle de conjurer les démons du remords et les traumatismes de l'impossible *Trauerarbeit* pour en arriver à un projet sublimant le substrat autobiographique et conférant à la poésie une valeur cathartique plus large ?

Dans une première partie, après avoir rappelé d'emblée que dans la préface à *Primi Poemetti* Pascoli place sa poésie sous le signe de la célèbre affirmation : "Il ricordo è del fatto come una pittura... Il ricordo è poesia e la poesia non è se non ricordo", on pouvait dire d'emblée que la mémoire chez Pascoli a un avant et un après les deuils familiaux. Il y a un Pascoli enfant heureux, espiègle, ironique qui s'identifie aux textes de la toute première édition et qu'il redistribuera en partie dans la réorganisation de *Myricae* tout au long de sa vie. Ici, Pascoli se souvient des moments heureux de son enfance, lorsque la mémoire s'identifie à l'espoir ("ale di sogni") et que les mémoires/souvenirs ne sont pas encore "ombre di sogni" (*Speranze e memorie*, *My*). Ce Pascoli se souvient d'*Allora*, un temps "assai lunge" où "felice fui molto, non ora". Ce temps heureux est défini dans le poème éponyme *Allora* (*My*) "quell'anno... un giorno... un punto... felice, felice, quel punto". C'était un bonheur passager, éphémère, brisé par le début d'une longue série de deuils, à commencer par celui de son père le 10 août 1867. Avant de mettre en place ce qu'il appellera lui-même "la narrazione fosca", Pascoli expérimente aussi des formes qui vont avec ces souvenirs heureux : il joue avec la tradition formelle italienne et s'amuse avec des ballades (*Gloria*), des

*strambotti* (*Fides*) et surtout des madrigaux (voir la couronne de madrigaux *L'ultima passeggiata*, *My*). Néanmoins, ce passé est déjà teinté de menace, d'un mystère qui plane sur sa disparition (*Notte di vento* ou *La baia tranquilla* [*My*] qui se termine par le vers "il tuo urlo e il tuo sussurro"). Même les souvenirs heureux sont sous la menace d'un danger de mort. Sur le plan du discours métapoétique, à ce stade correspond le Pascoli-Belaqua, celui qui refuse la gloire et se réfugie dans la contemplation de la nature.

Viennent ensuite les catastrophes familiales, qui marquent un point de non retour : Pascoli intériorise l'idée d'un avant et d'un après caractérisé par la répétition des deuils qui vont inscrire sa vie et son œuvre sous le signe de la mort. Il se présente sous la forme d'un orphelin (*Abbandonato*, *Orfano*) ou hypostasie le passé (*Il passato*, *My* : "Rivedo i luoghi dove un giorno ho pianto: un sorriso mi sembra ora quel pianto. Rivedo i luoghi dove ho sorriso./ Oh! come lacrimoso quel sorriso."). Toute la section *Ricordi* (*My*) est emblématique de ce moment irrécupérable. Avant même que la troisième édition de 1894 entraîne la réorganisation de *Myrica* avec la préface (monument à ses morts et en particulier à son père) et l'introduction de la composition liminaire *Il giorno dei morti*, la section *Ricordi* cerne les modalités de la représentation des souvenirs : ceux-ci sont toujours présents dans la mémoire. "Sempre un villaggio, sempre una campagna.../ sempre mi torna al cuore il mio paese" écrit Pascoli dans *Romagna* qui ouvre la section. Le passé s'est arrêté, le présent est un passé en train de se faire par la poésie, de revivre, mieux, de vivre, grâce à la parole poétique. Le temps devient mémoriel car il crée un court-circuit entre les deux dimensions temporelles. Il suffit d'une suggestion de la nature pour que le passé resurgisse. Le souvenir mnémorique se prête ensuite au travail de mise en place de *l'ars memoriae* citée plus haut. "Per un attimo fui nel mio villaggio" (*Sogno*, *My*) : l'esprit se détache du présent pour ne vivre que dans ce passé immobilisé. La mémoire involontaire présentifie le passé. La section *Ricordi* met en place cette présence obsédante teintée une fois de plus d'éloignement et de disparition : l'évocation de son village natal se termine par l'image du cimetière ; les cavaliers de *Rio Salto* sont des ombres galopant sur la vague et le "fiorito Cavallino", le village près d'Urbino où le poète a passé des moments insoucians de son adolescence s'embellit dans sa mémoire car il symbolise le "bel tempo". Mais le passé et le souvenir qui le fait vivre sont soumis à l'œuvre du temps. C'est une constante de la remémoration initiale de Pascoli : "Non so: ché quando a te s'appressa il vano desio, per entro il cielo fuggitivo, te vedo incerta vision fluire" (*Cavallino*, *My*).

Dans la deuxième partie, on pouvait s'arrêter sur la mémoire liée à ses morts. Elle devient monothématique et vise la célébration de la famille. Le monument que représentent *Myrica* et *Canti di Castelvecchio* (lire les premières phrases des préfaces des deux recueils) met en place la poétisation du processus mémoriel. Il s'agit désormais d'une organisation réfléchie. De l'autobiographie pure, Pascoli glisse vers la création esthétique : l'opération mémorielle devient une invention qui s'inscrit dans un temps immobile. La composition rhapsodique de ses œuvres principales participe de ce projet d'arrêt du temps qui passe et de la labilité de la mémoire. Il "voit" alors le passé qui devient image par l'imagination des yeux. Il suffit que Maria dise à Rachele dans *Digitale Purpurea* (*PP*) "ricordi?" et les deux jeunes filles "vedono" et alors "sorge nell'azzurro intenso il monastero". Le "vedono" inaugure une résurgence totale du passé : parfums, voix, sensations, chants, couleurs dans une globalité synesthésique. L'épiphanie du souvenir est polyphonique, totale. En disant trop souvent "rivedo" Pascoli actualise en fait le processus de vivre en ce moment même la situation du souvenir. Et si tout semblait "dimenticato" (*Digitale Purpurea*), soudain tout renaît et la mémoire involontaire provoque la mise en place des structures fondamentales : "vedo, sento" sont les deux verbes clés de l'anamnèse pascolienne qui actualisent la poétique du *Fanciullino* selon laquelle le poète doit seulement "vedere e udire". La mémoire va de pair avec le rappel visuel des anniversaires (ceux de la naissance du poète et, par conséquent, de la mort de sa mère) et revit comme l'enfant d'alors les mêmes sensations, la même fusion avec sa mère ("e sempre a gli occhi sento che mi viene/ quella che ti bagnò nell'agonia/ non terminata lagrima le ciglia").

La mémoire des morts : elle est objective et subjective. Pascoli se souvient des morts, les morts demandent à se souvenir des vivants dans un dialogue souvent douloureux (*La tovaglia*). Le

mot “dialogo” (et la mise en scène “théâtrale” qui s’ensuit) revient comme un titre structurel surtout pour la tentative de dialogue avec la mère morte. Il s’agit là de l’obsession centrale de la mémoire et elle parcourt les recueils principaux : *Myricae* avec *Il bacio del morto*, mais aussi *Canti di Castelvechio* avec *Casa mia*, *Mia madre* et *Commiato*. La mémoire est donc inséparable d’un temps immobilisé, éternel et toujours présent. Dans cette présentification constante, le glissement vers la métaphore, l’allégorie et l’universalisation est simple. Le poète la fait sortir de la sphère autobiographique pour que son expérience de douleur puisse avoir la même valeur poétique que les souffrances d’amour de Pétrarque : le souvenir participe de la “belle autobiographie” pascolienne. D’où *X Agosto*, texte hors du temps et de l’espace. Douleur absolue et intemporelle : “son vent’anni: un giorno” écrit Pascoli dans l’*Anniversario* du 31 décembre 1889. Mais comme “il viso già mi si scolera e... più non ti so”, l’action du temps doit être dépassée par la poésie, le chant éternel au-delà de la vie du poète lui-même.

Dans la troisième partie, on pouvait justement passer au stade supérieur dans lequel la poésie devient le lieu de cette éternité de la parole, apaisant ses propres douleurs. Mais elle peut devenir le lieu d’une mémoire supra-individuelle en raison du projet culturel dont Pascoli la charge. Cette opération, éminemment littéraire, a comme présumé la forte littérarité du processus d’écriture du poète de Barga. Imprégnée de la culture européenne, de l’antiquité gréco-latine à la littérature italienne depuis Dante jusqu’à son propre temps, ainsi que de la culture européenne des derniers siècles, la poésie pascolienne est le lieu par excellence de l’intertextualité et donc de l’allusion *inter pares*. La mémoire est dans les vers : Belaqua-Pascoli, “l’albero tristo” de *Il Vischio*, la tempête de vent qui entraîne Saffo dans le chant de *Solon* rappelle Paolo et Francesca dans la tourmente infernale, Leopardi toujours présent ou avec ses “rose e viole” et *L’infinito*, ou par la tension à la connaissance et à la détresse lucide. Virgile, Hésiode, Homère sont des *alter ego* de Pascoli par endroits.

La mémoire est dans les vers, dans les formes poétiques. La mémoire du chant est constamment présente : hendécasyllabes, novénaires, décasyllabes agencés dans les sonnets revitalisés de l’intérieur (*I gattici*), dans les madrigaux rivalisant avec ceux de Pétrarque (*Ida Amaci*), dans les vers blancs de la tradition épique (les *Poemi conviviali*).

La mémoire est aussi dans la métrique, le rythme : allant plus loin que la métrique barbare de Carducci, Pascoli, grand latiniste, crée le rythme double, “riflesso”. Sous une métrique latine fondée sur l’articulation entre dactyles, trochées, anapestes et jambes, Pascoli glisse la métrique italienne parvenant à une adhésion parfaite entre accents et rythme : “San Lorenzo, io lo so perché tanto/ di stelle per l’aria tranquilla/ arde e cade” : les débuts anapestiques du décasyllabe et iambique du novenaire cachent en réalité une modulation rythmique de dactyles. De même que l’*adonio* grec devient un *quinario* italien dans la reprise de la strophe saphique “stingsi e muore” (*Germoglio, My*).

Le dernier niveau de cette poésie réservoir de la mémoire occidentale est représenté par la mythologie, les héros, les lieux fondateurs de la pensée et de l’imaginaire culturel de l’Occident. Tout y est repris, mais pour être adapté à l’inquiétude pascolienne et à l’angoisse de l’homme contemporain. À la mémoire littéraire fait écho la mémoire historique dans les *Poemi italici*, les *Poemi del Risorgimento*.

Entre mémoire individuelle et mémoire collective, Pascoli a donc créé un monument aussi bien à sa famille qu’à la patrie entendue dans sa double acception culturelle et historique.

La première candidate a assez bien posé les termes du questionnement et agencé sa problématique sur la question de savoir comment la mémoire sert l’inspiration et le projet poétiques de Pascoli. La présentation du plan n’a pas été aisée : la mémoire a été étudiée en relation à l’enfance, à la mort pour en arriver au stade final dans lequel la candidate a présenté une vision plus globale de la mémoire. La lecture de la mémoire a été thématique, les exemples choisis n’ont pas toujours été pertinents ni lus dans le sens approprié (le thème des enfants par exemple ou de la mort). Même l’idée de l’influence de la mémoire littéraire dans la poésie pascolienne devait/pouvait sans doute être renversée. La note finale a été de 7/20.

La deuxième candidate, après une trop courte introduction, a agencé sa leçon sur trois axes dont l'évolution n'a pas été très pertinente : la mémoire du souvenir contre l'oubli ; la recherche du petit-enfant oublié ; la mémoire du passé comme prise de conscience. Si la première partie thématique se rattachait à la matière autobiographique, les deux autres ont été quasiment des hors sujets. Les exemples cités, bien que pertinents, n'ont été expliqués qu'en partie. La note attribuée a été de 5/20.

La troisième candidate a bien posé les termes du questionnement et agencé sa réflexion ainsi : les diverses formes de la mémoire autobiographique, du bonheur de l'enfance à la souffrance des deuils familiaux ; la mémoire personnelle vers la mémoire littéraire ; le processus mémoriel n'est pas involontaire mais vise une finalité précise. Les exemples pertinents et les analyses intelligentes ont valu à cette leçon la note de 11/20.

La dernière candidate s'est interrogée sur la présence obsédante de la mémoire chez Pascoli en la déclinant sous ses diverses formes. Puis elle a étudié ses fonctions et s'est interrogée sur leur réalisation ou non. En dernier lieu elle a questionné la dimension consolatrice de la mémoire quant à sa fonction de justice dans la vie de Pascoli. Un développement intelligent et l'analyse très fine des exemples cités ont valu à cette candidate la note de 16/20.

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

Préparation : 1h 30  
Durée de l'épreuve : 45 mn  
Coefficient : 4

**Notes attribuées (sur 20) :** 12 (1) ; 10,5 (1) ; 9,37 (1) ; 8,25 (1) ; 8,12 (1) ; 8 (2) ; 7,87 (1) ; 7,75 (1) ; 7,37 (1) ; 6,25 (4) ; 5,37 (2) ; 5,25 (2) ; 5 (1) ; 4,75 (1) ; 4,62 (1) ; 4 (2) ; 3,87 (1) ; 3,75 (1) ; 3,5 (1) ; 2,75 (1) ; 2,12 (1) ; 2 (1).

**Moyenne de l'épreuve :** 6/20 (2010 : 7,25 ; 2009 : 7,98 ; 2008 : 4,83 ; 2007 : 6,2 ; 2006 : 7,58).

### Les textes proposés

Les passages proposés en italien comme en latin sont choisis par le jury dans la liste des textes publiés au BO pour les épreuves orales. La première semaine de cette session 2011, trois des quatre groupes n'étaient composés que de trois candidats : dans ce cas, tous les candidats se voyaient proposer, après tirage au sort entre un extrait du *Décameron* et un autre du *Roland furieux*, un seul et même passage, afin que chacune des prestations puisse faire l'objet d'une comparaison. En revanche, pour le groupe de quatre de la première semaine comme pour l'ensemble des groupes de la deuxième semaine, le schéma en vigueur lors des précédentes sessions était reproduit : chaque matin, un passage médiéval et un passage de la Renaissance ont été soumis (deux fois chacun) aux candidats, après tirage au sort de l'ordre entre extraits des deux périodes.

N.-B. L'une ou l'autre des deux questions apparaissant nécessairement pour la seconde fois, certains passages peuvent être repris, en tout ou en partie, d'une année sur l'autre.

La lecture, la traduction, l'explication littéraire et le questionnaire philologique ont porté sur les extraits suivants des textes au programme de l'oral pour la 1<sup>re</sup> et la 2<sup>e</sup> questions (les passages sont indiqués dans l'ordre progressif qui est le leur dans chacune des deux œuvres, non pas dans l'ordre aléatoire de leur tirage par les candidats) :

- **Boccace**, *Decameron* : I, 8 (« E colui è piú caro avuto... "Fateci dipignere la Cortesia" ») ; II, 5 (« Andreuccio, udendo questa favola... un poco d'onore ») ; II 9 (« E fatta la obligagione... avanti il termine preso ») ; IV, 7 (« Era in quella parte del giardino... lei domandò come stato era ») ; VI, 2 (« Dico adunque che, Bonifazio papa... n'avrebbe fatta venir voglia a' morti ») ; IX, 5 (« Ora tra l'altre volte... nol ti potrei dire »).

- **L'Arioste**, *Roland furieux* : I 33-35 ; VI 27-29 ; XI 7-9 ; XVI 23-25 ; XXIII 129-131 ; XXVIII 37-39; XLII 46-48.

### Remarques liminaires

La moyenne de cette année, très sensiblement inférieure à celle de la session 2010 (1,25 point de moins), est la deuxième plus faible de ces six dernières années. Malgré les conseils répétés au fil des précédents rapports, il apparaît que ces deux volets de l'épreuve ont été souvent bien mal

préparés. Rappelons que si l'explication d'un texte ancien, couplée au latin, ne souffre ni impréparation ni improvisation, elle peut s'avérer gratifiante à tous points de vue pourvu qu'elle soit prise au sérieux et préparée méthodiquement, dans tous ses volets.

Cette épreuve prévoit la lecture d'un texte italien, la traduction de ce dernier, son explication littéraire, le questionnaire philologique, la traduction d'un extrait en latin, l'explication d'un ou plusieurs points de grammaire choisis dans cet extrait par le candidat. La lecture et la traduction du texte italien ne portent pas nécessairement sur l'intégralité du passage proposé.

La lecture doit être expressive, non seulement parce que son appréciation entre dans la note globale de maîtrise de la langue, mais parce qu'elle témoigne déjà de la bonne compréhension du texte. Cette année, le *Roland furieux* a donné lieu à deux (mais deux seulement) lectures de très haute tenue, dont l'une, proprement remarquable, a été récompensée par un « bonus » lors de l'attribution de la note globale. Le caractère plutôt terne des autres prestations semble aller de pair avec des analyses bien pauvres de la versification. Notons que les dièses n'ont en général pas été respectées (« Religión », « diurna », « diaboliche »), ce qui a donné naissance à des vers hypométriques, mais que « palpèbre » à la rime (l'attention sur l'accentuation étymologisante était attirée par une des questions de phonétique) est devenu proparoxyton chez un candidat italophone.

Quant à l'ordre dans lequel le candidat doit traiter chacun des volets de l'épreuve, il est laissé à son appréciation. Répétons néanmoins ce qui a été suggéré les années précédentes : il semble plus logique de situer la lecture après l'introduction et avant la traduction, et de la faire suivre du questionnaire philologique : autant de 'pièces' qui s'agencent en vue de l'explication.

Très technique et minutée, l'épreuve d'explication ancienne vise à vérifier des connaissances, mais aussi et surtout la capacité des candidats à les mobiliser rapidement dans le temps de préparation imparti, en veillant à ne pas « traîner » inutilement sur un exercice aux dépens des autres. En explication littéraire, par exemple, il faut savoir aller à l'essentiel et renoncer à tout dire : la prolixité et le verbiage, toujours à proscrire, deviennent ici rédhibitoires. D'autre part, dans tous les exercices proposés, le jury évalue la rigueur et la clarté de l'exposition, ainsi que la correction de la langue française.

Enfin, l'éclatement de cette épreuve sous la forme d'exercices multiples ne signifie pas que ces derniers soient étanches, cloisonnés : il appartient aux candidats de montrer, le cas échéant, que tel point de sémantique (ou de versification quand il s'agit de poésie) éclaire l'explication littéraire, laquelle peut, à son tour, justifier un choix de traduction. Cet effort pour faire circuler le sens d'une question à l'autre dans le cadre de l'épreuve est particulièrement apprécié du jury – qui déplore par conséquent que ce n'ait pratiquement jamais été le cas.

## 1. La traduction

La liste des textes sur lesquels porte l'épreuve est publiée au BO en même temps que les programmes. Les candidats doivent donc s'entraîner méthodiquement à la traduction pendant leur préparation. Nombre d'entre eux semblent avoir assimilé ce conseil, car plusieurs traductions entendues cette année ont été correctes, bonnes, voire très bonnes.

Un tel entraînement est d'autant plus opportun qu'une explication réussie s'appuie sur une compréhension fine, la plus exacte possible du texte. Le temps de préparation très limité accordé le jour de l'épreuve ne permet pas de défaire les nœuds qui pourraient encore résister : a fortiori pour des textes difficiles, il faut s'astreindre à des traductions intégrales préalables. Celles-ci doivent être le fruit d'une confrontation personnelle et directe avec les textes ; on ne saurait donc se limiter à apprendre par cœur – lorsqu'elles existent – des traductions éditoriales qui au demeurant obéissent à des critères différents de ceux du concours universitaire. Les meilleurs outils en matière de syntaxe et de morphologie sont pour une large part ceux de la linguistique historique. Sur le plan lexicographique, la consultation systématique d'un monument comme le *Grande dizionario della lingua italiana* (S. Battaglia) est la seule façon d'avancer avec un peu de sûreté. Car les mots en apparence les plus simples, les plus immédiatement compréhensibles, n'ont bien souvent plus le

sens qu'ils avaient chez Boccace ou l'Arioste (on a recensé ainsi de très nombreux faux-sens et contresens dans la traduction, ainsi que la plupart des questions de sémantique).

Pour souligner le lien qui unit les différentes parties de l'épreuve quand on l'envisage sous l'angle de la traduction, on rappellera qu'avant que le mot latin *traductio* n'apparaisse en Italie au début du XV<sup>e</sup> siècle, on parlait le plus souvent d'*interpretatio*. Ce qui suggère d'emblée qu'il peut y avoir du 'jeu' dans la compréhension et que des marges d'incertitude (relative) peuvent apparaître au moment du passage d'une langue à l'autre, qui ne se satisfait pas toujours d'équivalences bi-univoques. Les candidats doivent cependant proposer, pour un terme polysémique ou amphibologique, ou un tour syntaxique ambigu, une solution et une seule. Mais la partie consacrée à l'explication est l'occasion d'y revenir, de rendre compte de la difficulté, voulue ou non par l'auteur, et de justifier ce faisant l'interprétation avancée. Enfin, outre l'indispensable fidélité aux textes, c'est une langue française *correcte* qui est attendue des candidats, y compris sur le plan phonétique : ce dernier aspect ne doit pas être négligé, dans la mesure où il entre dans la note globale de maîtrise de la langue attribuée au fil des différentes épreuves. D'où, encore une fois, le danger de l'improvisation : mieux vaut préparer sa traduction par écrit, en soigner la correction lexicale et syntaxique, puis veiller à la diction.

Deux remarques 'techniques', pour en finir avec les généralités sur ce volet. Les examinateurs doivent pouvoir écrire l'intégralité des traductions proposées : il appartient donc aux candidats de régler leur débit en levant la tête pour vérifier qu'ils ne vont ni trop vite ni trop lentement. Outre le fait que toute partie manquante, parce que non prise en note, vaut omission, c'est un aspect de leur aptitude à la 'communication' qui est ainsi apprécié. D'autre part, pour les textes en prose, ce n'est pas l'intégralité de l'extrait qui est à traduire, mais la partie explicitement indiquée sur la feuille remise aux candidats – *rien que* cette partie, mais *toute* cette partie ; or une fois ou deux, la fin du passage a été omise.

Voici quelques observations ponctuelles sur ce qui a été entendu cette année. Il ne s'agit nullement d'un 'bêtisier', mais d'une invitation adressée aux candidats à réfléchir sur la langue comme sur leurs pratiques 'traductives'. En dehors des problèmes de compréhension des tours syntaxiques complexes, en particulier chez Boccace, les erreurs commises témoignent souvent d'une méconnaissance de l'état du lexique à l'époque des auteurs au programme (XIV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle), mais aussi de l'univers mental qui était le leur. Avant de passer à chacun des deux auteurs séparément, une toute dernière remarque transversale : si les noms propres du *Décameron* ne devaient pas être traduits, sauf ceux des personnages historiques (le pape Boniface [VIII], par exemple), les surnoms auraient gagné à l'être : ainsi par exemple le Tordu, le Courtaud, le Pataud – à moins que pour ce dernier il ne s'agisse d'un Bourru – (Strambo, Atticiato, Malagevole), dans la nouvelle IV 7 ; ou le Bâfreur ou le Goinfre (Mangione) dans la nouvelle IX 5. Quant aux personnages du *Roland furieux*, passés à la postérité de ce côté des Alpes également, mais aussi et d'abord empruntés à une tradition cisalpine plurielle, ils devaient être systématiquement mentionnés sous leur nom français. En ce qui concerne Boccace, il est vrai qu'il sort du programme, mais l'Arioste reste une année encore et la remarque vaudra aussi pour Dante (sessions 2012 et 2013).

## Boccace

**Faux-sens et inexactitudes** : « il ne souhaitait rien lui dire » (« niuna cosa ardiva di dirle » », IX 5), « nuovo » (« étrange, bizarre ») traduit par « nouveau » (*ibid.*) ; « le sort » (« la fortuna », VI 2) ; « uscio » traduit par « boulangerie » (VI 2) ; « s'étant rapproché de » (« accontatosi con », II 9) ; « une petite jeune fille » (« una piccola fanciulla », II 9) ; « de nombreux » (« alquanti », II 9) ; « astuce » (« ingegni », II 9) ; « pressentant » (« sentendo », *ibid.*) ; « assez » pour « assai » (I 8) ; « raisonnement » (« ragionamento », IV 7) ; « sans qu'il s'en aperçoive » (« con inganno », IV 7).

**Imprecisions** : « l'endroit » (« la contrada », II 9).

**Contresens** : « Ce à quoi » (« Al quale », *i.e.* Andreuccio, II 5) ; « comme cela était nécessaire » (« per certe sue gran bisogno », VI 2), « laissa là la caisse » (« la raccomandò », II 9) ; « dans laquelle il avait allumé une lumière » (« nella quale un lume acceso avea », II 9, où « avea » signifie « il y avait » – sans compter la maladresse « une lumière allumée ») ; « gentillesse » (« gentilezza », I 8).

**Omissions** : « come che » (II 9 ; omission qui semble relever ici de la méconnaissance du sens de la conjonction adversative).

**Grammaire** : « et s'il ne m'*était* pas semblé » (« e se non fosse che... mi pareva », II 5)

**Syntaxe** : « avec très grands cadeaux » (« con premii grandissimi », I 8) ; syntaxe de la négation : « ... tant que Filippo ne l'appela... » (où il manque le « pas » – « né prima... che ella fu da Filippo... richiamata », IX 5).

**Impropriétés** : « Tu ne fais autre que souffler » (IX 5) ; « puisque » au lieu de « parce que » (« essendo il caldo grande », VI 2) ; « mais néanmoins » ; « des engagements déraisonnés » (« matta impresa », II 9) ; « la bonne *dame* » (« la buona *femina* », *ibid.*) ; « écria » pour « s'écria » (« gridò », IV 7).

**Italianismes** : « visiter quelqu'un » (pour « rendre visite à... ») ; « demander de... » (« domandare di.. », II 5).

**Barbarismes** : « fournil » (« forno », VI 2) ; « vilanies » (« abominevoli parole », I 8).

**Maladresses** : « douée d'un esprit d'à-propos au niveau du langage » (pour « ben parlante », IX 5 ; au demeurant, *traduire* n'est pas *gloser*...) ; on ne se lave pas le visage « dans un puits » (« a un pozzo », *ibid.*) ; « la campagne qui l'entourait » (« contado », VI 2).

**Non respect des registres linguistiques** : « ... fut saisi d'une pulsion sexuelle » (pour « s'imbardò », IX 5) ; « casse-croûte » (« merenda », IV 7).

## L'Arioste

En raison de la complexité de l'épreuve, il n'a pas été tenu compte, pour évaluer la traduction des passages du *Roland furieux*, du fait qu'il s'agissait de poésie et qu'idéalement, plus encore que pour la prose de Boccace, un tel exercice d'*interpretatio* devrait tenter de faire percevoir quelque chose de l'alliance singulière entre « forme et contenu » qui en est la marque. Néanmoins, comme pour la lecture (cf. remarques *supra*), des traductions attentives aux rythmes et aux sons pouvaient (en théorie, car dans les faits cela n'a pas été le cas) se voir attribuer une bonification.

**Faux-sens et (grosses) inexactitudes** : « bise » au lieu de « brise » (« aura », I 35) ; les « fibres » ou la « substance » (« medolle », VI 27) ; « offusqué » ou « offensé » (« offeso », VI 27, participe passé du verbe « offendere » qui aurait pu figurer en sémantique dans le questionnaire philologique) ; « siffle » (« stride », VI 27) ; « paroles habiles et très claires » (« mesta e flebil voce », VI 28) et « voix basse » (« flebil voce », *ibid.*) ; « svelte » (« snello », XI 8) ; « inoffensif » (« imbelle », XVI 23) ; « population humble » (« popolazzo », *ibid.*) ; « la religion » (« religìon », XVI 25 – cela frise même le contresens) ; les « yeux sereins », ou les « beaux yeux » (« sereni occhi », XVI 25) ; « l'irascibilité » (« ira », XXIII 129) ; « dédain » pour « sdegno » et « grave » pour « grave » (XXIII 131) ; « famiglia » traduit par « famille » (XXVIII 39, autre cas d'ignorance d'autant plus grave que le sens qu'a ici le mot – la « suite » – est aussi celui qu'il a à plusieurs reprises dans le *Décameron*) ; « aventureux » (« aventuroso », XLII 46, étroitement lié au concept de « ventura » et au demeurant proposé en sémantique – mais il est vrai que ce point n'a pas été traité, même lorsqu'il y a eu – dans un seul cas sur trois – tentative de réponse) ; « fier » (« fiero », XLII 47) ; « maisons », « villes » (« ville », XLII 46).

**Imprécisions** : « bois » pour « selve » (quand dans le même passage on trouvait le diminutif de « bosco », I 33-35) ; « blesser » (« aprire », I 34) ; « spacieuse » (« capace », XI 9) ; « le flambeau du jour » (« la diurna *fiamma* », XXIII 129) ; « il fit monter » (« a volo alzar fe' », XXIII 130) ; les « bûches » (« ceppi », XXIII 131) ; « rivière » pour les « onde » (quand il s'agit de

la fontaine évoquée quelques vers plus haut, XXIII 131); « l'énergie » pour la « lena » (XXIII 131); « ange » pour « cherubin » (XXVIII 39); « dangereux », « hostile » (pour « aspro », XLII 46).

**Contresens :** « pieux » (« pio », VI 28, adjectif qui aurait pu faire l'objet d'une question – tout à fait classique – de sémantique); « puisque » (pour traduire un « poi che » à valeur temporelle, VI 29); « o » conjonction traduit par l'interjection « ô » (VI 29); « pur » traduit par « cependant » (XI 7 – la question de sémantique invitait pourtant à réfléchir aux sens de « pur »); « à sa recherche » (« a cerco », *ibid.*); « puisque » (« poi che », *ibid.*); « mon chevalier élané » (« il destrier snello », XI 8); « et quand tu veux, tu peux en faire usage » (« e come vuoi mi spendi », XI 8); « la montagne contre laquelle Typhée se heurte », ou « le mont qui se brise sous Typhus (sic) » (« il monte che Tifeo sotto si frange », XVI 23); « il ne distingue... ni le juste pieux du pécheur » (« né al giusto ha più pietà ch'al peccatore », XVI 24); « ici » pour « quivi » (XVI 25 et *passim*); « Maudite soit cette grotte » (« Infelice quell'antro... », XXIII 130); « Ainsi à partir de ce jour » (« Così restâr quel dì », XXIII 130); « ne se remettra pas d'une telle colère » (« da cotanta ira fu poco sicura », XXIII 130); « jamais une peur aussi grande que celle-ci n'entra dans ses veines à [et la préposition est de surcroît impropre] d'autres occasions » (« tanta paura, quanta mai non scese / in altri forse, gli entra ne le vene », XLII 48; et l'ensemble est par ailleurs bien emprunté).

**Omissions :** « empia » (I 34); v. 7-8 de I 34; « pur » (XI 7); « la lena vinta » traduit par « la force » (XXIII 131); « che » (« a veder, ch'ella », XXVIII 38); « in capo » (XLII 47).

**Grammaire :** « un gracieux bosquet qui agite doucement une fraîche brise » (« un boschetto adorno, / che lievemente la fresca aura muove », I 35); « celle-ci » (« seco » = l'air, XI 9).

**Syntaxe :** « il se rappelait de... » (« de l'annel si ricordava », XI 7); « ils restèrent dans un tel état que ne donnèrent plus... » (« Così restâr quel dì, che... non daran più », XXIII 130); « le brigand nie [nier est également ici impropre] de venir » (« nega venire », XXVIII 38).

**Temps des verbes :** « il devient joyeux », « transforme ses pleurs en rires » (« diventò giocondo », « tornò il pianto in riso », XXVIII, 39).

**Impropriétés et (grosses) maladresses :** « se consomme » (« resta consunta », VI 27); « rougies de honte » (« di vergogna rosse », VI 29); « pour ses nécessités » (« al bisogno suo », XI 9); « est percuté » (« si percuote », XVI 25); la « source d'eau » (la « fonte » du texte, XXIII 129, pouvait-elle être d'autre chose?); « ce qu'il y avait écrit » (« lo scritto », XXIII 130); « toute tige » (« ogni stelo », XXIII 130 – « stelo » ayant ici le sens de fût », « tronc »); « dans sa tête » (« Mill'occhi in capo avea », XLII 47).

**Barbarismes :** « effroyantes » (« spaventose », I 33); « s'adombre » (pour traduire « si coruccia », VI 27).

## 2. L'explication

Contrairement à l'an passé, aucune prestation n'a pleinement convaincu le jury. Il convient de rappeler d'emblée que, sous l'intitulé de l'épreuve (« Explication... »), le jury admet que l'on puisse proposer une analyse relevant davantage de la technique du commentaire composé que de l'explication de texte telle que prévue par la tradition scolaire et universitaire française. La brièveté du temps imparti (et la relative longueur des extraits en prose) militent même plutôt pour la première solution, mieux à même de permettre aux candidats de démontrer leur intelligence du texte.

Les conseils essentiels sont toujours les mêmes. Tout d'abord, la présentation liminaire du texte, comme les renvois internes qui peuvent (doivent) enrichir l'analyse, imposent que l'on ait une connaissance très fine non seulement des morceaux sélectionnés pour cette épreuve, mais aussi des œuvres en leur entier. Comprendre un passage tiré d'un ensemble plus vaste signifie bien entendu que l'on soit capable d'en déchiffrer la lettre et de le saisir dans son autonomie (plus ou moins relative – très relative en réalité dans le cas de l'Arioste, où la mesure commune était de trois

huitains seulement, autrement dit une « vaguelette » dans les « ondes » narratives dont parle Foscolo à propos du *Roland furieux*) ; mais en appréhender la singularité, le pénétrer en profondeur pour ensuite en proposer une interprétation, exige que l'on sache aussi mettre ce passage en relation avec ce à quoi il est relié ou fait écho.

L'introduction doit à la fois situer l'extrait et annoncer les grands axes interprétatifs qui sous-tendront l'analyse. Pour situer l'extrait, le travail d'approche doit être fonctionnel : il s'agit de fournir les éléments qui permettront d'arriver rapidement et efficacement à l'explication proprement dite. A proscrire, donc, *Vita, morte e miracoli* de l'auteur, ou grands résumés de l'œuvre : seul ce qui est pertinent pour l'intelligence du passage doit être convoqué. L'évocation d'éléments du contexte (ce qui est autour du texte, les caractéristiques de la période historique dans laquelle il surgit, son environnement idéologique et culturel, ses conditions de production, le moment biographique précis, etc.) et la restitution du macro-texte dans lequel s'insère la sous-unité à analyser (l'unité textuelle d'où est extrait le passage, la séquence narrative, etc.) doivent faire l'objet d'une sélection rigoureuse, se limiter à ce qui est strictement pertinent. Mais, après l'introduction de cette partie du rapport exprimant un sentiment d'ensemble mitigé, il convient de rendre justice aux candidats de la session 2011 : ce moment initial de l'explication a souvent été bien, voire très bien négocié et le jury a su apprécier à sa juste valeur l'effort notable de mémorisation qu'appelaient les deux œuvres, et plus particulièrement le *Roland furieux* et son labyrinthe *entrelacement*.

La nécessité d'annoncer un ou des axes de lecture a été généralement respectée, au moins sur le plan formel. Toutefois, c'est après cette phase cruciale de présentation que les explications ont assez souvent commencé à être décevantes, manquant de netteté et versant dans des commentaires paraphrastiques. Il faut cerner les enjeux interprétatifs qui, repris et synthétisés, permettront au moment de la conclusion de mettre en relation le passage avec l'économie d'ensemble, les grands thèmes, les grandes options d'écriture, etc., de l'œuvre tout entière. Par ailleurs, on a eu souvent l'impression que la littérature critique sur les auteurs et les œuvres, en dehors d'une ou deux références obligées (mais parfois dépassées : par exemple Branca et l'« épopée des marchands ») reste largement ignorée.

Ces lignes de force annoncées du commentaire doivent entrer en résonance avec la caractérisation du type de texte (sa nature, son ou ses registres expressifs) et la présentation de son articulation interne (de la composition), qui ne soit pas forcément le découpage plus ou moins artificiel en parties, mais la mise en lumière de ce qui confère au texte son mouvement propre. Cette année encore, la plupart des candidats ont découpé leur texte en trois « parties » (ou « moments », ou souvent encore, de façon peu ou pas pertinente, « mouvements ») : c'est la dynamique d'un déploiement à chaque fois singulier qui en a fait les frais.

Rappelons à nouveau que les différents passages proposés étaient certes à étudier individuellement, mais nécessitaient absolument d'être mis en relation soit avec l'ensemble de l'œuvre soit avec d'autres passages du *Décameron* ou du *Roland furieux* – et bien sûr, s'agissant de Boccace, avec le thème de la ville. Répétons enfin, comme chaque année, que l'on attend des candidats qu'ils aient un vocabulaire critique approprié et un registre de langue digne du niveau de l'agrégation. La polarité du « positif » et du « négatif » ne saurait tenir lieu de clé herméneutique universelle. Seul un entraînement systématique, véritablement actif, tout au long de l'année, permettra d'assimiler et de maîtriser les outils adéquats, et d'acquérir les bons réflexes face aux textes (car la réussite est pour cette partie de l'épreuve aussi affaire de rapidité).

### Sur **Boccace** :

L'absence de netteté dans l'analyse pointée en préambule découle d'insuffisances que l'on peut décliner en deux ou trois aspects principaux, mais qui en réalité relèvent souvent d'un manque global de « maturité exégétique » face aux textes : à savoir une relative incapacité à percevoir rapidement en un temps (très) limité, avec le recul nécessaire, les enjeux de chacun des passages selon le découpage proposé ; une connaissance approximative de l'univers de référence du

*Décameron*, notamment sur le plan des codes en vigueur, des « mentalités » et des enjeux « idéologiques » (la « parodisation », ou du moins l'« ironisation » constante à laquelle sont soumises chez Boccace les traditions – et leurs médiations littéraires – n'ont été abordées, quand elles l'étaient, que de façon bien générale et allusive) ; la pauvreté enfin des outils opératoires requis par tout commentaire veillant à éviter l'imprécision (un cas limite, où l'absence de maîtrise du lexique technique aboutit à une absurdité : « les polysyndètes sont annulées par les synalèphes » ; mais on ne peut pas non plus construire toute une explication sur un repérage des hyperbates jusqu'à en voir partout, même là où elles n'étaient pas). Passons sur les quelques incongruités dénotant un manque de culture générale, comme celle qui a consisté à voir dans l'histoire de Simona et Pasquino un « amour romantique dans la tradition courtoise », ainsi qu'une sorte de « tragi-comédie ». La quasi-totalité des explications a été plate, sinon paraphrastique. L'un des indices les plus patents de cette pauvreté a été la reprise pure et simple en conclusion de ce qui avait été annoncé dans l'introduction, sans qu'aucun « gain » manifeste de l'analyse ait permis d'aller plus loin que les prémisses.

Au titre de la perception approximative du monde référentiel du *Décameron*, un ou deux exemples éclairants : au détriment d'une lecture précise du passage, des explications très superficielles de l'extrait proposé de la nouvelle VI 2, incapables de se détacher de généralités sur la ville comme espace de rencontres de classes sociales hétérogènes, mais où les barrières ne sauraient être abolies, malgré l'exaltation de l'intelligence, ont réussi le tour de force de n'évoquer ni le statut social de « Cisti fornai » ni le contexte socio-historique précis du récit, ni, en conclusion, la célèbre formule finale de la nouvelle, « e sempre poi per da molto l'ebbe per amico ». Quant à la nouvelle I 8 et à son protagoniste Guiglielmo Borsiere, s'il est exact de dire que Boccace idéalise là un passé révolu, il est pour le moins réducteur – voire faux dans le contexte de ce récit spécifique – de ne voir dans l'« uomo di corte » que celui qui « rendait agréable la vie à la cour » (il eût été opportun de mettre cette nouvelle en relation avec la IX 8 et les « uomini di corte » florentins).

Nous passerons rapidement sur des erreurs dues à un manque manifeste de préparation, une méconnaissance des textes au programme : le jardin *urbain* de la nouvelle de Simona et Pasquino n'est pas « hors les murs » (à Saint-Gall). Mais ce sont là des défauts auxquels le travail doit permettre d'apporter remède.

D'autre part, même les aspects élémentaires de la textualité propre des extraits proposés ont souvent été passés sous silence : ainsi, et pour nous en tenir à des considérations d'ordre général, l'alternance entre régime diégétique stricto sensu (ponctué d'interventions plaisantes, veinées d'une ironie subtile, du narrateur qui instaure ainsi des moments de complicité avec son auditeur-lecteur) et parties au style direct, par leur richesse et leur variété, par le soin extrême que Boccace leur accorde, qui constituent, l'un des éléments les plus novateurs du travail du style chez l'auteur, souvent mimétique de façons de parler et de faire typiquement « urbaines » (y compris dans leur coloration dialectale), à analyser donc en tant que telles (cf. notamment IX 5).

Par ailleurs, le caractère auto-référentiel de tout ce qui a trait dans le *Décameron* à l'art de la parole n'a pas été vu, ou a donné lieu à des contresens interprétatifs : ainsi des adverbes « ordinatamente » et « compostamente » (II 5), qui renvoient aux traits exigés de tout récit pour que la « favola » puisse prétendre à une quelconque efficacité pragmatique (traits qui concernent donc aussi les « nouvelles » en tant que telles, puisque dans le Proemio, l'auteur prévoit que la « favola » puisse être l'une des modalités du « novellare » et qu'elle est alors soumise aux exigences qui le gouvernent : cf. aussi bien entendu à ce sujet la « méta-nouvelle » de madonna Oretta, VI 1, où réapparaissent les termes essentiels appliqués au récit de Fiordaliso). Il y a là du reste une grande ligne de partage entre les personnages du *Décameron* (ceux qui savent parler et les autres), frontière qui tend à s'autonomiser par rapport aux jugements sur les conduites qui, hormis celles qui procèdent de certains vices bien identifiés (comme avarice, envie, jalousie), n'intéressent guère en tant que telles notre auteur.

Il faut éviter aussi de sur-interpréter, surtout si cela donne lieu à des développements spécifiques contestables : ainsi la formule narrative introductive « avvenne che » n'est pas nécessairement à chacune de ses occurrences une illustration du pouvoir de la Fortune dans toute

son étendue... Cela a même abouti à un gros contresens de lecture : la réussite d'Ambrogiuolo dans la nouvelle II 9 serait le fruit de la Fortune se mettant au service de l'intelligence (ici sous les espèces de la « prudence ») du jeune marchand. Un autre exemple d'interprétation forcée a concerné la nouvelle d'Andreuccio : il semble hasardeux, peu fondé, d'attribuer les malheurs du protagoniste essentiellement à une connaissance insuffisante des « rapports sociaux » et des « rapports de pouvoir » qui vont de pair.

### Sur l'Arioste :

Après avoir rappelé ce que nous disions plus haut, à savoir la (très) bonne connaissance par la plupart des candidats des multiples fils narratifs du *Roland furieux* et de leur « entrelacement », il nous faut redire aussi qu'à quelques exceptions notables près, les analyses ont été plutôt décevantes. A commencer par les découpages proposés, d'autant plus artificiels qu'ils ne tenaient généralement aucun compte de la façon dont l'Arioste joue de la prosodie, et qu'ils se contentaient de le calquer sur la structuration en huitains (terme à préférer à « octave », qui est dans ce cas précis un italianisme). Même lorsque l'un de ceux-ci « débordait » sur le suivant (par ex. XXIII 130-131), il n'en était tenu aucun compte.

Hormis pour quelques cas (valorisés au moment de l'évaluation), un autre aspect des capacités d'analyse insuffisantes a résidé dans le très fréquent manque d'attention portée à la 'poéticité' propre des passages examinés, au bénéfice, ici aussi, d'une tendance marquée à la paraphrase. Mais entrons un peu plus dans le détail.

Plusieurs passages témoignaient du goût de l'Arioste pour les « similitudes » (la comparaison étant parfois confondue avec la métaphore qui, même « filée », fonctionne différemment) : on attendait des candidats qu'ils essaient de les caractériser (des études importantes, souvent reprises dans les ouvrages plus généraux sur le *Roland furieux*, ont été consacrées à cette question), selon qu'elles provenaient de la tradition classique, virgilienne par exemple (cf. XVI 23), ou de l'expérience concrète (VI 27, où par ailleurs, dans un passage qui, à côté du chant III de l'*Enéide*, rappelle un épisode célèbre de l'*Enfer* [XIII, la « selva dei suicidi » et l'épisode de la rencontre avec Pier delle Vigne], pouvait être évoquée la leçon du modèle fourni par Dante en la matière ; pauvres aussi les commentaires de I 34). Une telle caractérisation, dans le cas de VI 27, se devait d'intégrer une réflexion sur la structure 6 + 2 de la strophe et ses effets sur le récepteur (et nous ferons la même remarque que ci-dessus, cette fois sur la présence constante dans les ouvrages sur l'Arioste de considérations détaillées sur les infinies variations de « l'ottava d'oro », de sa structuration interne).

Quant au jeu de la rime, un exemple, tiré toujours de l'extrait du chant VI : dans le huitain 29, dont les cinq premiers vers se terminent par des verbes (dont quatre d'action), deux phénomènes sautent au yeux du lecteur averti : les assonances, d'une part, et, de l'autre, leur caractère « âpre », qui n'est pas sans rappeler ici aussi les précédents dantesques, pouvaient (devaient) être analysés en eux-mêmes, pour leurs effets de 'signifiante'. Mais c'est justice de signaler qu'une ou deux bonnes explications ont su tirer parti d'observations avisées sur le sujet (à propos de XLII 46, par exemple). Même remarque pour le rythme : les quelques tentatives en la matière, limitées au relevé souvent arbitraire de l'alternance entre vers « a maiore » et « a minore » (mais v. ci-après à propos de la versification), se contentaient d'observations bien vagues sur régularité et irrégularité...

Si les changements de « focalisation » narrative ont souvent été correctement perçus, en revanche, pas plus que chez Boccace, le style direct n'a été analysé dans sa dimension rhétorique, pourtant constitutive au premier chef de la caractérisation des personnages (cf. VI 28, par exemple).

Guère de développements pertinents non plus sur l'importante question de l'allégorie chez l'Arioste (nous pensons ici tout particulièrement aux strophes 46-48 du chant XLII et à la célèbre représentation du combat de Renaud avec la jalousie, ultime avatar de la longue tradition des « psychomachies »). Quant à la question du « romanesque » et de l'« épique », elle n'a été évoquée que très rarement. Et « l'ironie » de l'Arioste, omniprésente dans le *Roland furieux* mais rarement évoquée (notamment pour ce qui est du rapport qu'instaure le narrateur avec les traditions multiples

auxquelles il puise et qu'il réélabore en s'en distanciant), ne peut pas être convoquée à tort et à travers, comme cela a été parfois le cas dans des explications qui donnaient l'impression qu'il fallait absolument 'caser' quelque part cet aspect de la poétique de l'auteur.

Nous avons relevé moins d'anachronismes flagrants que pour la lecture des passages tirés du *Décameron* ; il faudrait néanmoins éviter à tout prix de parler de « population civile innocente » à propos du massacre du peuple parisien par Rodomont (XVI 23-25), ou, assez naïvement, de « déséquilibre dans le rapport de couple » à propos de l'extrait de la nouvelle de Iocondo (XXVIII 37-39). Quant aux faux-sens, il ne nous semble pas que la passion éprouvée par la reine dans cette même nouvelle soit d'abord la « colère », ni que le « destin » de Roland puisse être réduit à « l'action de la Fortune » (XXIII 129). Encore moins – il s'agit ici d'un véritable contresens – peut-on parler de résignation au sujet de ce dernier, lorsqu'il s'écroule sur l'herbe à la fin du passage en question ; ou d'incapacité de Roger de « faire face à la réalité » lorsqu'Angélique lui échappe, voire de « logique consumériste » et de « colère injustifiée », toujours à propos du héros dynastique (XI 7-9). Ces derniers exemples dénotent une méconnaissance inquiétante du monde « mental » de l'Arioste et de son poème.

### 3. Le questionnaire philologique

#### Considérations générales :

Une grande liberté est laissée au candidat, qui peut choisir de répondre au questionnaire philologique avant ou après la traduction et l'explication littéraire. Il suffit de l'annoncer au jury au moment opportun.

Cette épreuve impose de mobiliser des connaissances précises, qui ne s'improvisent pas et ont un indéniable niveau de technicité. Toutefois, loin d'être isolée et enfermée dans une logique propre, l'épreuve de philologie permet d'avoir un autre regard et apporte un autre éclairage sur le texte. Il est tout à fait loisible, en effet, d'enrichir l'explication grâce à un point de morphologie, de syntaxe, de sémantique, ou encore de versification. Une attention particulière portée à ces différents aspects permettrait bien souvent à des candidats d'éviter de faire des contresens sur le texte. Dans le même esprit, le questionnaire peut amener également à justifier un choix de traduction. Ainsi, un lien naturel et logique s'établit entre les différentes composantes de cette épreuve, sans cloisonnement aucun. Hélas, cela échappe trop souvent aux candidats, peu soucieux de rechercher cette cohérence.

Les questions proposées, dont nous allons présenter ci-dessous le détail, peuvent être habituellement distinguées en deux grandes catégories : les unes portent sur des phénomènes uniques, aisément identifiables car simples et censés être maîtrisés, elles permettent ainsi de vérifier les connaissances les plus élémentaires ; les autres s'attachent à des phénomènes plus complexes, exigeant une réflexion et un savoir plus élaborés, elles peuvent dès lors récompenser les candidats les plus chevronnés, ayant déjà acquis une réelle familiarité avec une approche diachronique de la langue.

Le jury n'a pu que regretter cette année le niveau très peu convaincant des prestations. Même si aucun candidat n'a fait l'impasse sur l'épreuve – ce qui est heureux –, la plupart des analyses ont témoigné d'une réelle indigence, de connaissances fort imprécises ou d'une approche méthodologique maladroite. Même les prestations les plus honorables ont été sur certains points lacunaires, ou sont restées inachevées. L'éventail des notes attribuées à cette partie de l'épreuve, l'atteste explicitement : seuls quatre candidats obtiennent la moyenne des points, ou guère plus.

**Liste des questions proposées, classées par rubriques, par auteurs et par ordre alphabétique :**

Phonétique :

*Vocalisme tonique* : **Boccace** : bene ; cesto ; cielo ; cose ; crudel ; di ; gola ; ingegni ; lieto ; lingua ; luogo ; mele ; mente ; poppa ; priego ; può ; vero ; uomini – **L’Arioste** : cieco ; coda ; condotto ; degno ; fera ; gielo ; giocondo ; loco ; medolle ; mesta ; odi ; olmi ; palpèbre ; prieghi ; truova ; vulgo

*Vocalisme atone* : **Boccace** : agnolo ; amichevoli ; diletto ; diterminata ; due ; lodavano ; subito – **L’Arioste** : divora ; gittar ; medolle ; nuvoli ; sospetto

*Consonantisme* : **Boccace** : avarizia ; basci ; bere ; caccia ; chetamente ; chiaro ; donne ; giudice ; ogni ; palagio ; poscia ; soffiare ; sozio ; terzo ; uscio ; vermigli ; vizii – **L’Arioste** : ascreso ; avea ; bestemiava ; facea ; faggi ; favella ; ingiuria ; loco ; malenconia ; natio ; occhi ; offeso ; periglioso ; sasso ; scudo

*Autres phénomènes, phénomènes complexes* : **Boccace** : enfiato ; favola ; Firenze ; gengie ; giovani ; piazza ; secchia – **L’Arioste** : conte ; donna ; dritto ; istretto ; Madonna ; uscir ; vòte

Morphologie :

**Boccace** : altre ; colse ; costui ; disse ; dove ; emmi ; le grida ; medesimo ; merenda ; niuno ; ordinatamente ; orecchi ; pensossi ; pianamente ; questo ; re ; senza ; veggendo – **L’Arioste** : dirò ; frondi ; gli ; ‘l (article) ; le (pronom) ; medesimo ; mirabilmente ; re ; renduto ; spaventevol ; uscìo

Syntaxe :

**Boccace** : avendo udito lei essere ; e' non si vuol dire a persona ; non aspettando lui quello dover rispondere ; per dovergli ardere – **L’Arioste** : levosse ; più tosto involar..., ch’averlo in don ; né la innocenzia al pargoletto giova ; non stette il duca a ricercare il tutto ; se gli apparecchia ; si duol che poco l’ami il nano ; temea Rinaldo aver sempre alle spalle ; turbolle

Sémantique :

**Boccace** : aspettando ; cagioni ; contento ; ingegni ; stramba  
**L’Arioste** : avventuroso ; cortese ; malenconia ; pur ; signore ; tornò ; viaggi

Etymologie-Sémantique :

**Boccace** : ambasciatori ; pezza

Versification : I, 35, 1-2 ; VI, 29, 1-2 ; XI, 8, 1-2 ; XXIII, 130, 4 ; 131, 1 ; XXVIII, 37, 6 ; XXXIV, 73, 8 ; XLII, 46, 4

**Détails et conseils :**

Nous voulons ici relever les erreurs ou maladresses les plus fréquemment rencontrées, et répéter aux futurs candidats quelques conseils qui pourront leur permettre de mieux appréhender les exigences de cette épreuve.

En tout premier lieu, il est bon d’être attentif à la question posée. Cela semble relever de l’évidence. Il est pourtant nécessaire de le rappeler, car trop de candidats se trompent encore de rubriques et se livrent à des développements, parfois justes, mais hors sujet. Cela est particulièrement vrai en phonétique : dans la rubrique « vocalisme tonique », on s’attend légitimement à ce que soit traitée uniquement l’évolution de la voyelle tonique. Par exemple, dans « luogo », la diphtongaison du /o/ bref tonique. De même, si la question porte sur le consonantisme, seule l’évolution de la consonne doit être abordée dans l’explication. A cet égard, l’exemple de

« donna » est intéressant, car le mot a été proposé à la fois en consonantisme et en phénomènes phonétiques généraux ; dans ce second cas seulement, il était pertinent d'évoquer le traitement du /o/ bref tonique. Il appartient donc au candidat d'identifier avec la plus grande clairvoyance le métaplasme qui est l'objet de la question, et de bien circonscrire son analyse en la fondant sur les seuls aspects qui y sont liés. Dans le cas de la morphologie, la phonétique peut servir d'outil, mais elle ne doit pas constituer la seule finalité. Ainsi pour expliquer « veggendo », outre le recours nécessaire à l'évolution phonétique, il faut insister sur la règle de l'analogie qui est la clé de l'explication.

On constate souvent aussi, à regret, que l'étymon latin indiqué par le candidat est erroné. Il est difficile dès lors de bâtir une explication convaincante et aboutie. Si l'on part de *SICULAM* au lieu de *SITULAM* pour expliquer « secchia », il est évident que l'un des points importants de l'analyse ne peut être alors développé : la confusion entre /tj/ et /kj/, que l'on trouve aussi dans /vetju-/ /vekju/, qui aboutit à vecchio en partant du latin *VETULUS*. Parfois même, l'erreur dans l'étymon donne lieu à des développements et hypothèses d'évolution pour le moins fantaisistes. Pour éviter cet écueil qui compromet toute chance d'avoir une explication réussie, il est vivement conseillé aux futurs candidats de faire bon profit des outils mis à leur disposition dans la salle de préparation, le dictionnaire latin Gaffiot, les dictionnaires unilingues italien et français ; ils permettent aisément de rechercher un mot, de vérifier son origine, ou encore l'évolution des différents sens qu'il recouvre.

Comme nous l'avons déjà rappelé, la philologie commande de connaître et d'employer à bon escient une terminologie précise et adaptée, qui va permettre d'identifier la nature d'un phonème ou la réalité d'un métaplasme. Or, trop souvent, l'on entend des formulations approximatives et très maladroites, telles que « dans ce mot la consonne tombe, puis la voyelle tombe », sans autre explication, ce qui donne l'impression que le mot en question a été victime d'un véritable séisme. Dans le cas de *SITULAM*, que nous citons plus haut, si nous concentrons notre attention sur le /u/ bref, il faut alors préciser que cette voyelle subit une syncope ; dans un proparoxyton, en effet, la voyelle posttonique non finale, parce qu'elle est en position de faiblesse ou situation de dépression tonique, a vocation à s'amuir, ce qui est le cas aussi du /i/ bref dans *CALIDUM*, qui donne caldo.

A ce propos justement, et à la grande déception du jury, rares sont les candidats qui prennent la peine de citer un ou plusieurs exemples illustrant la même évolution. Il s'agit là d'un grave défaut méthodologique, qui est toujours sanctionné. En effet, les exemples cités en appui d'une démonstration montrent d'une part que le cas traité n'est pas un cas isolé, et d'autre part que le candidat lui-même possède une réelle aisance et de solides connaissances.

Pour toutes les rubriques, il convient, dans la réflexion comme dans l'exposé, de procéder soigneusement par étapes. Trop souvent, les analyses présentées sont parcellaires ou donnent l'impression d'une grande confusion. Dans le cas de la phonétique, la meilleure approche est celle qui consiste à appliquer la démarche graduelle suivante : partir de l'étymon correctement repéré, identifier le problème soulevé à l'aide d'une terminologie précise, l'expliquer c'est-à-dire en préciser les caractéristiques, le mécanisme de fonctionnement ou de déclenchement, penser enfin à l'illustrer par un ou deux autres exemples similaires. Pour la rubrique sémantique ou étymologie-sémantique, le candidat doit toujours s'interroger sur la nature des glissements opérés à partir du sens originel, et ce qui peut les justifier. Une simple relecture des dictionnaires ne saurait suffire. Quant à la versification, rares sont ceux qui la maîtrisent. Cela mérite dès lors que l'on s'y attarde pour fournir quelques précisions utiles et circonstanciées.

Ce point ne concerne évidemment que le *Roland furieux*. Le constat d'ensemble est la grande pauvreté de la préparation des candidats dans ce domaine. Rappeler que la langue poétique de l'Arioste s'impose des contraintes très précises et rigoureuses, à commencer par celles de la métrique et de la prosodie (sur ce dernier point, v. *supra* ce qui a été remarqué à propos de l'explication) relève du truisme ! Or, lorsque la question (systématiquement posée pour les extraits du *Roland furieux*) a été traitée, c'est-à-dire dans à peine plus de la moitié des cas, elle l'a été fort mal. Ce qui appauvrit du même coup les capacités d'analyse : les commentaires qui ignorent cette dimension traitent le texte comme si l'Arioste avait écrit son poème en prose (alors que l'on a de bonnes raisons de penser que celui-ci naissait en vers).

Une fois que l'on a rappelé que ces vers sont des hendécasyllabes (comme ses strophes des huitains), il ne suffit pas de savoir compter les syllabes métriques (et non les « pieds », autre impropreté parfois entendue) en tenant compte des synalèphes, dialèphes, synèrèses et dièrèses, ni de les classer à toute force en vers « a maiore » ou « a minore ». Au demeurant, sur ce dernier point, non seulement nombre de poéticiens discutent la pertinence d'une telle classification, dès lors qu'elle se veut normative, mais, dans le cas de l'Arioste, cela empêche souvent tout bonnement de voir. En effet, un très grand nombre de vers du *Roland furieux* ne sont pas réductibles à cette bipartition mécanique et c'est le rythme, si particulier et si varié, qui échappe alors à l'observation, comme il a échappé déjà souvent à l'oreille (cf. ce qui a été dit plus haut des lectures proposées).

Mais voici quelques exemples de ce qui était attendu.

- VI 29, 1-2 : lorsque deux vers successifs étaient proposés, il y avait fort à parier que l'un des moments essentiels de l'analyse devait porter sur l'enjambement (point sur lequel les candidats pouvaient se référer à plusieurs études, ou du moins aux conclusions reprises, dans ce cas aussi, dans les ouvrages plus généraux des bibliographies de base). Au rythme lent de « Al primo suon di quella voce » (ictus sur la quatrième et sur la huitième – mais on voit bien que pour des raisons syntagmatiques, malgré l'apocope de « suon », on ne peut pas voir ici un vers à proprement parler « a minore »), qui traduit le moment de suspens dû à l'étonnement de Roger, fait suite la réaction de ce dernier, caractérisée par l'accélération du rythme à partir de la fin du premier hendécasyllabe (cf. l'accent obligatoire sur la dixième qui suit celui sur la huitième) et se prolongeant dans le vers suivant ; celui-ci effectivement « a minore », pour mieux marquer la soudaineté de l'enchaînement soulignée à la fois par la suite 4-6-10 (N.B. la synalèphe à la cinquième syllabe métrique), où tout le poids du vers « se déporte à droite », et par le verbe d'action avec son pronom enclitique et sa rime « âpre ».
- XVI 24, 2 : ce vers ne peut pas non plus être analysé comme un vers « a maiore », puisque le premier ictus véritable sur la sixième syllabe ne sert pas à distinguer un premier membre long du vers, suivi d'un second plus court, mais inaugure la suite « iambique » (autrement dit « ascendante ») de la série des verbes signifiant la violence folle et aveugle de Rodomont contre ses victimes, selon une pratique de l'énumération si caractéristique de la manière ariostéenne et soutenue par cette option rythmique.
- Ce qui vient d'être dit vaut davantage encore pour le célèbre vers 1 de XXIII 131, où ce ne sont pas moins de cinq ictus de poids équivalent qui s'enchaînent selon un rythme « iambique » qui traduit à la fois l'extrême violence et rapidité des gestes fous de Roland et la (paradoxale) fixité sidérée, la circularité de la répétition sans solution.
- XLII 46, 4 : impossible ici encore de ramener ce vers à une mesure classique ; le rythme en est en quelque sorte syncopé, avec les ictus contigus en son milieu (syllabes 5-6) ; rythme qui, avec l'allitération de la bilabiale sourde /p/ (doublement « compliquée » dans sa première occurrence, *i.e.* « aspro »), « dit » bien la difficulté, le caractère heurté et erratique de la progression de Renaud.
- A propos de synalèphe remarquable en milieu de vers, v. XXIII 130, 4 : l'union étroite, indissoluble, des deux amants (et l'effet produit sur Roland) est signifiée par la fusion des trois voyelles en une seule syllabe métrique. Deux accents principaux, donc, sur « Medoro » et sur « Angelica » (4<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup>). Il y a là un exemple de ce que la tradition a parfois appelé vers « ancipite » (littéralement : « à deux têtes »), irréductible encore une fois à la grande partition ordinaire de l'hendécasyllabe.

### Conclusion :

Souhaitons que ces quelques conseils, associés à la lecture des rapports précédents, sauront profiter aux futurs candidats et les rendre confiants face à une épreuve redoutée mais qu'il n'y a pas lieu de dramatiser. Le questionnaire philologique comporte des exigences légitimes de rigueur et de précision, qui permettent d'ailleurs de juger aussi, à bon droit, des qualités pédagogiques d'un futur professeur agrégé. On ne saurait trop recommander de s'y préparer avec diligence et assiduité.

L'épreuve, en effet, qui sanctionne assurément les candidats impréparés ou négligents, sait aussi récompenser ceux qui ont pris la peine de la travailler régulièrement. Notre intention n'est certes pas d'entrer dans une logique comptable, mais l'on ne doit pas manquer de souligner combien l'on peut ici trouver l'occasion de gagner des points précieux.

#### INTERROGATION PORTANT SUR UN TEXTE LATIN.

Le texte au programme de la session 2011 était l'*Historia de duobus amantibus* de Enea Silvio Piccolomini. Le choix de ce texte correspondait à la volonté de présenter une nouvelle en prose latine, que son auteur a voulu explicitement proche de la nouvelle italienne du type de celles de Boccace. Piccolomini dans ce texte a eu le souci de créer une prose latine non rhétorique, narrative, savante par son intertextualité, mais relevant cependant d'un niveau de langue plus modeste que celui du discours oratoire.

Les passages retenus pour l'épreuve orale ont été tirés de l'édition de référence indiquée dans le programme : E. S. Piccolomini, *Œuvres érotiques*, présentation de F. Duval, Brepols, 2003. Ces passages sont les suivants, dans l'ordre du texte :

- § 10-11, de *nec potens Euriali* à *nec fama cognouerant*.
- § 11-12, de *saucia ergo graui cura* à *cum peregrino est*.
- § 24 -25, de *Quo, misera, pergis ?* à *sed furor cogit sequi peiora*.
- § 43, de *Accepi litteras tuas* à *Vale*.
- § 46, de *Ad ea me respondere oportet* à *quos epistolae breuitas referre non sinit*.
- § 46, *infra*, de *Nec ego in Teutonium reuertar* à *qui tot noctes insomnes duxi*.
- § 57-58, de *Tunc hic ades ?* à *quam Lucretia liberalior fuit*.
- § 68-69, de *Moxque repetens sermonem* à *et amoris in officium pronus ibat*.
- § 81-82, de *Iam, inquit, fructum sumamus amoris* à *abs negotio uicit*.
- § 135-137, de *Erat in fenestra Lucretia* à *unius animae duo corpora facta erant*.
- § 141-143, de *Eurialus postquam ex oculis* à *non ficti nec felicitis*.

Tous ces textes comportent une centaine de mots (de 99 à 116), et compte tenu de cette petite variation, sont équivalents en difficulté.

Sur 29 candidats présents, 9 n'ont pas fait l'exercice et n'ont donc pas eu de points, et une candidate s'est efforcée de traduire tout son texte en le réinventant totalement, ce qui a donné le même résultat. Le nombre de candidats qui ont sacrifié le latin, soit par manque de préparation, soit au cours du temps de composition le jour de l'épreuve, est donc plus important que les années précédentes, et l'ensemble des notes s'en ressent. 12 candidats ont eu l'équivalent en points d'une note comprise entre 00 et 00,5 sur 20 ; 5 entre 1 et 3 ; 2 entre 5 et 7 ; 5 entre 05,5 et 10 ; 4 entre 11 et 13 ; une seule note équivalente à 15 a été obtenue. Globalement, le niveau des candidats sur cette épreuve n'est pas bon, alors qu'on pouvait espérer qu'un texte plutôt simple, narratif et plein de charme, motiverait les candidats.

Cette constatation nous amène à répéter que la préparation à cette épreuve doit commencer dans les années qui précèdent le concours, car la dernière année seule ne permet pas d'arriver à un niveau correct pour cet exercice qu'il est impossible d'improviser. Une maîtrise de la langue permet, le jour de l'épreuve, de retrouver toutes ses connaissances dans le temps imparti. Le jury tient à répéter aussi qu'il essaie toujours de tirer le meilleur parti possible de la moindre tentative de traduction, et que, sauf rarissime exception, tout essai est forcément plus rentable qu'un renoncement complet. Par ailleurs, on ne répétera jamais assez que les points de philologie et les points de latin réunis composent une partie non négligeable du total de l'épreuve, et que tout élément manquant peut avoir de cruelles conséquences.

Il faut donc rappeler ce que le jury attend des candidats. Qu'on se souvienne dès l'abord qu'il

s'agit de l'agrégation d'italien et non de celle de lettres classiques, et que l'épreuve est liée à celle de philologie plus que de littérature. Il s'agit donc que les candidats montrent qu'ils connaissent bien le texte et qu'ils en ont travaillé la traduction sans l'apprendre par cœur. Ce défaut reste encore visible malgré les nombreuses mises en garde ; le manque de maîtrise réelle de la langue et le mélange de souvenirs de traduction plus ou moins mémorisée donne parfois des résultats aussi étranges que hasardeux. Les candidats doivent montrer qu'ils ont des connaissances grammaticales suffisantes pour savoir ce qu'ils traduisent. L'intérêt de mettre au programme des œuvres latines écrites par des auteurs dont la langue maternelle est le *volgare* est bien philologique : il s'agit de faire toucher aux candidats la complexité linguistique d'une période où les deux langues, savante et vernaculaire, parce qu'elles sont encore vivantes de manière concomitante, sont indissociables l'une de l'autre dans leur trajectoire.

L'épreuve de latin se déroule donc comme suit :

Introduction, lecture et traduction du texte :

Le jury répète qu'il n'exige pas une introduction en forme et de type littéraire, et même qu'il n'exige pas en soi une introduction : il apprécie cependant une simple phrase qui présente le passage et le situe dans l'ensemble du texte. Cette réflexion avant de commencer le texte permettrait à certains de retrouver le passage dans la narration et éviterait les malencontreuses erreurs d'attribution des dialogues (par exemple « il » au lieu de « elle » malgré des accords grammaticaux ostensiblement féminins !).

Le choix de la prononciation du latin est libre, et le jury n'a d'autre exigence que la cohérence : selon leur formation, les candidats pourront lire « à la française », dans la prononciation dite « restituée » actuellement enseignée dans les établissements scolaires, ou « à l'italienne », selon la *pronuncia scientifica* en usage, ou dans l'ancienne prononciation ecclésiastique. Le jury ne privilégie aucune lecture dans son évaluation.

La lecture demandée ne suppose pas de lire l'ensemble du texte avant de le traduire. Traduction et lecture s'abordent en même temps, par la lecture des groupes de mots, en respectant l'ordre des syntagmes latins, sans les tordre pour les plier à la structure de la phrase française qui va en sortir. La traduction demandée doit être au moins exacte ; si, en plus, elle parvient à être élégante, cela est évidemment bénéfique, mais le souci de la forme ne doit pas l'emporter sur le sens : certains bons candidats arrivent parfois à des faux-sens, voire à des contresens, dont le jury se demande s'ils proviennent d'une réelle erreur de compréhension, ou d'une mise en forme hasardeuse trop éloignée du texte.

Les points de traduction sur lequel les candidats doivent être vigilants sont les temps et les modes verbaux. Si toutes les nuances du subjonctif ne sont pas forcément traduisibles du latin au français (notamment pour les subjonctifs en relative par exemple), il faut cependant éviter de les surtraduire (il est inutile – erreur courante – de rendre par des conditionnels des subjonctifs qui sont de purs subjonctifs modaux de discours indirect, sans valeur hypothétique), ou de les négliger. De même, il ne faut pas oublier de rendre les nuances des temps verbaux (les futurs ne sont pas des présents, ni les plus-que-parfaits des imparfaits). Dans le même registre des petites confusions dommageables, la précision demande de bien distinguer les comparatifs et les superlatifs, ou les adjectifs verbaux d'obligation des gérondifs. On pourra ajouter enfin qu'une bonne reconnaissance de la valeur des démonstratifs est attendue : il est dommageable, parce qu'incohérent, de connaître une fiche sur les démonstratifs expliquant que *hic haec hoc* renvoie à la première personne, sans traduire par ailleurs dans le texte les occurrences de *his temporibus* par « de notre temps ».

*Commentaire grammatical*

Ce point a été particulièrement faible cette année. Certains candidats en sont restés à l'idée qu'un pointillisme superficiel vaut mieux qu'un examen approfondi : or, un seul point de grammaire complètement traité suffit, et il est improductif de faire une liste de remarques où l'analyse se limite à un relevé de tournures ; si cette épreuve de latin n'a aucunement l'ambition de

concurrencer celles de l'agrégation de grammaire, le jury souhaite toutefois que les candidats dépassent le stade de la constatation des faits pour celui de l'analyse grammaticale. Il faut aussi ajouter qu'utiliser la liste des emplois de *cum* tels qu'ils sont présentés dans le Gaffiot (*cum* et l'indicatif signifie.. *cum* et le subjonctif signifie...) n'est pas considéré comme le traitement d'un point de grammaire. User de ce type de facilité, voire de subterfuge, est improductif.

En outre, ce point de grammaire doit rester un point de morpho-syntaxe, non une façon de traiter un point sémantique. En latin, il n'y a pas, comme en philologie, de « question sémantique », et la manière d'exprimer la négation, par exemple, ne saurait être considérée comme un commentaire grammatical. De même, le jury répète que cet exercice n'est pas la récitation d'une fiche apprise en dehors du texte. Il faut contextualiser son commentaire, et repérer correctement les éléments grammaticaux. Il ne sert à rien de réciter une fiche sur la proposition infinitive en partant d'exemples du texte qui n'en sont pas, c'est-à-dire qui ne sont que des infinitifs sujets ou objets, comme nous l'avons entendu cette année. Si l'effort est louable en soi, il faut cependant qu'il reste intellectuellement signifiant pour un concours de ce niveau, qui ne saurait se réduire à un bachotage mécanique.

Le commentaire grammatical suppose donc quelques éléments de fond :

- partir du texte, c'est-à-dire relever et analyser le syntagme concerné ;
- en décrire le fonctionnement général en latin classique, ou revenir à la forme classique lorsque la forme du texte évolue déjà vers le vernaculaire ou depuis le vernaculaire ;
- prolonger la réflexion par la connaissance de l'évolution du point choisi vers le vernaculaire : il s'agit de pouvoir dire dans quelle mesure la tournure évoquée a évolué, dans quelle mesure elle s'est maintenue, éventuellement en changeant de sens ; ou de constater parfois sa disparition... Cela demande de la préparation, mais n'implique pas un esprit encyclopédique : les remarques attendues supposent simplement que le candidat y montre assez de maîtrise de la langue italienne pour connaître quelques points de son évolution. Le jury a été frappé de voir que très peu de candidats ayant en philologie une question sur une proposition participiale absolue ont été capables de la traiter correctement, en mentionnant l'origine latine de ces propositions dans l'ablatif absolu ; il va sans dire qu'une telle connaissance en philologie donne la clé d'un commentaire grammatical pour le latin, mais que l'inverse est vrai aussi.

Le texte de Piccolomini offrait toute la gamme habituelle des points de grammaire possibles, en morphologie (pronoms démonstratifs, degrés de signification de l'adjectif par exemple, évolution des futurs qui est aussi une fiche de philologie, et même gérondifs et adjectifs verbaux d'obligation, à mi-chemin entre morphologie et syntaxe, ouvrant sur une évolution sémantique dans le vernaculaire), et en syntaxe ; le texte fourmillait de toutes les propositions complexes nécessaires, notamment de propositions infinitives qui restent les préférées de beaucoup de candidats, et de propositions interrogatives indirectes, moins aimées mais qui sont tout aussi intéressantes dans leur évolution modale vers les deux vernaculaires. Cela dit, encore faut-il les contextualiser comme nous l'avons dit : savoir dire dans le texte où elles sont, quel est le sujet, quel est le verbe à quel temps et pourquoi (sans confondre les système de concordance des temps entre proposition infinitive et propositions complétives conjonctives), mais encore ne pas présenter comme régulières des infinitives qui ne le sont pas. De même, lorsqu'un candidat explique des formes du passif en signalant une forme surcomposée qui n'est rien d'autre qu'un adjectif verbal en *-urus* avec sa valeur classique de futur proche, on ne peut que le pénaliser, même si la connaissance générale du phénomène de surcomposition, par ailleurs exposée théoriquement, est juste. Globalement, cette année encore, le jury a eu à regretter le manque de précision terminologique, qui laisse supposer des notions mal maîtrisées.

Sur les points les plus classiques, les confusions les plus courantes sont malheureusement aussi les plus remarquées : elle vont de la maladresse terminologique (on parle en français de verbes de déclaration, non de « verbes de dire »), à la faute irrémédiable de confusion des comparatifs ou superlatifs. Il paraît important de répéter que la terminologie simple de grammaire normative française doit être maîtrisée par tous les candidats, ne serait-ce que parce qu'ils auront à expliquer

eux-mêmes des points de grammaire à des élèves (grammaire certes italienne, mais élèves français) une fois le concours réussi : il convient donc de se donner les outils pour le faire, aussi bien pour les candidats francophones (l'absence d'une telle terminologie génère inévitablement des doutes sur la clarté des notions exposées) que pour les candidats italianophones : la « perifrastica active » est un charabia pour des élèves comme pour le jury !

Tous les candidats n'ont pas traité la partie concernant l'évolution vers le vernaculaire, seuls de rares candidats ont su finement rattacher les exemples pris dans le texte latin à des éléments de philologie sur l'explication ancienne : même si les textes italien et latin sont couplés par le sort, la nature même de l'épreuve suppose que de tels rapprochements soient parfois possibles, et il est bienvenu de les voir. Répétons que le jury n'attend pas là un savoir encyclopédique : constater que les superlatifs de supériorité synthétiques sont toujours actifs en vernaculaire alors que les comparatifs de supériorité synthétiques ont disparu au profit de la généralisation de la tournure analytique n'est pas beaucoup demander, et on entend volontiers des rapprochements entre des adjectifs verbaux en *-ndus* avec valeur d'obligation classiques, et leur valeur atténuée de futur ou de possibilité qu'on trouve déjà dans la langue latine tardive mais qui est le moyen de la survie de cette formule en vernaculaire ; il en va de même pour les adjectifs en *-urus*, employés aussi bien avec leur valeur classique de futur proche qu'avec celle de futur simple qui mène aux adjectifs de type *vita ventura* en vernaculaire ; toutes les propositions infinitives permettent de parler de la disparition progressive de cette tournure (et de ses raisons, si possible) au profit du tour conjonctif.

En guise de conclusion, nous donnerons un exemple pour la lecture et traduction, ainsi que quelques indications de grammaire sur un texte proposé, mais qu'aucun candidat n'a traduit.

Les barres verticales dans le texte latin sont une indication de lecture ; elles correspondent à des groupements de mots pour la traduction française.

Enea Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, §§ 11 – 12.

Saucia ergo graui cura Lucrecia || et igne capta caeco iam se maritam obliuiscitur ||, uirum odit || et alens ueneneum uulnus infixos pectore tenet Euriali uultus || nec ullam membris suis quietem praebet. || Secumque « Nescio quid obstat, ait, ut amplius haerere uiro nequeam || ; nil me iuuant eius amplexus, || nil oblectant oscula, || fastidium uerba ingerunt. || Peregrini semper ante oculos est imago, || qui hodie propior erat Caesari. || Excute conceptas e casto pectore flammam, || si potes infelix. || Si possem, non essem aegra ut sum. || Noua me uis inuitam trahit. || Aliud cupido suadet, aliud mens. || Scio quid sit melius, quod deterius est sequor. || O ciuis egregia ac nobilis, || quid tibi cum peregrino est (...) ?

Lucrèce donc, blessée d'un grave souci, et prise d'un feu aveugle, oublie désormais qu'elle est mariée, hait son mari et, nourrissant cette blessure empoisonnée, elle garde fixés en son cœur les traits d'Euriale, et n'offre aucun repos à ses membres. En elle-même, elle dit : « Je ne sais quoi m'empêche d'être attachée plus longtemps à mon mari ; ses embrassements ne me plaisent en rien, ses baisers ne me font pas plaisir, ses paroles me fatiguent. Toujours devant mes yeux est l'image de cet étranger qui était aujourd'hui tout près de l'Empereur. Chasse de ton cœur chaste ces flammes commençantes, si, malheureuse, tu le peux. Si je le pouvais, je ne serais pas malade comme je le suis. Une force inconnue m'entraîne malgré moi. Le désir me persuade d'une chose, la raison d'une autre. Je sais ce qui est le mieux, je poursuis ce qui est le pire. O noble et belle citoyenne, qu'as-tu à faire avec un étranger ?

Pour la traduction, il convient d'être attentif notamment aux temps verbaux, et de faire des choix qui pourraient rejoindre le commentaire grammatical : particulièrement dans les hypothétiques, où l'on doit distinguer rigoureusement l'hypothèse à l'indicatif, *si potes*, de l'irréel du présent *si possem*.

Pour la grammaire, ce texte offrait évidemment la possibilité de traiter des interrogatives

indirectes, opposées aux relatives indéfinies (*Nescio quid obstat, Scio quid sit melius*, opposé à *quod deterius est sequor*), mais aussi des hypothèses (indicatif et irréel), de l'emploi des possessifs (*suis membris, eius amplexus*), et des degrés de significations de l'adjectif (ici *propior* avec un comparatif irrégulier de supériorité à sens intensif).

**AGIR EN FONCTIONNAIRE DE L'ETAT ET DE FAÇON ETHIQUE ET RESPONSABLE**  
+  
**TRADUCTIONS IMPROVISEES**

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

**DONNEES CHIFFREES GLOBALES**

**Note globale DES DEUX EPREUVES**

L'épreuve 'Agir en fonctionnaire de l'Etat et de façon éthique et responsable' a contribué largement à augmenter la note globale (/20) des deux épreuves (AFEER + traductions improvisées).

Voici les données chiffrées :

**Notes sur 20** : 15,56 (1) ; 15,25 (1) ; 14,31 (1) ; 13,56 (1) ; 13,25 (1) ; 12,25 (1) ; 11,25 (2) ; 11,12 (1) ; 10,87 (1) ; 9,81 (1) ; 9,56 (1) ; 9,25 (1) ; 9 (1) ; 8,62 (1) ; 8,37 (1) ; 7,62 (1) ; 7,5 (1) ; 7,25 (1) ; 7 (1) ; 6,81 (2) ; 6,18 (1) ; 6 (1) ; 5,75 (1) ; 5,06 (1) ; 4 (1) ; 3,68 (1) ; 0,6 (1).

**Note maximale : 15,56/20 ; note minimale : 0,6/20**

**Moyenne de l'épreuve : 8,26/20**

(Pour information : moyenne des années précédentes de l'épreuve de traductions improvisées /20 : 2010 : 6,43 ; 2009 : 6,21).

*1<sup>ERE</sup> SOUS-EPREUVE :*

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

Préparation : 10 minutes

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

Coefficient : 5

**Notes obtenues (sur 05) :**

5 (1) ; 4,5 (1) ; 4 (6) ; 3,5 (6) ; 3 (1) ; 2,5 (5) ; 2 (3) ; 1,5 (2) ; 1 (1) ; 0,75 (2) ; 0,5 (1).

**Moyenne de l'épreuve : 2,83/5**

Note maxi : 5/5 ; note mini : 0,5/5.

**Description du déroulement de l'épreuve :**

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

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

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

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

### **Observations sur l'épreuve :**

La moyenne de l'épreuve (2,83) est bonne, légèrement au-dessus de la moyenne arithmétique ; 14 candidats ont obtenu une note égale ou supérieure à 2,5. Autant dire que, dans l'ensemble, les candidats ont affronté avec succès une épreuve qui, malgré sa nouveauté, ne les a pas déstabilisés.

Le parcours des candidats est ici, plus que pour les autres épreuves sans doute, déterminant. Les candidats vacataires, contractuels, stagiaires ou certifiés ont une connaissance pragmatique de l'institution, même si l'on a pu constater que certaines directions leur sont étrangères (la DAREIC, par exemple). Les candidats étudiants ont reçu une formation qui, dans l'ensemble, a répondu aux attentes de l'épreuve. Enfin, pour les candidats qui ont suivi leur cursus en Italie, nous avons deux cas de figure : d'une part, il y a ceux qui, ayant été assistants de langue dans un passé plus ou moins récent, ont une connaissance bonne ou partielle du système éducatif dans lequel ils souhaitent entrer en se présentant au concours de l'agrégation ; d'autre part, il y a ceux qui n'ont qu'une vague idée du système éducatif français mais ont su (pour certains) tirer quelque parti des documents accompagnant la thématique.

### **L'évaluation :**

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

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

### **Impression d'ensemble :**

Le jury a eu une impression très favorable, quant aux connaissances des candidats, à leur capacité à se positionner en tant que futurs fonctionnaires de l'Etat, et à se situer dans une logique d'application des textes, même si la connaissance desdits textes a été parfois parcellaire. Les questions sur les thématiques avaient toujours deux volets, le premier d'ordre purement administratif (le recours aux textes officiels), le second d'ordre pédagogique (utilisation et/ou intérêt dans la classe de tel ou tel dispositif). A l'issue de cette première session, il semble possible d'envisager, pour les sessions futures, une prédominance accordée au versant administratif des thématiques.

### **Sujets proposés :**

- Le voyage scolaire en Italie
- Le Conseil d'administration
- La mobilité individuelle des élèves
- Les sections binationales : l'ESABAC
- Les TICE en langue vivante
- Les sections européennes ou de langues orientales
- La commission d'élaboration des sujets du Baccalauréat
- Le rôle de l'assistant de langue étrangère
- L'accompagnement personnalisé en langue vivante
- L'orientation des élèves

2<sup>EME</sup> SOUS-EPREUVE**TRADUCTIONS IMPROVISÉES**

Durée de l'épreuve 45 minutes

Coefficient : 5

**Notes obtenues (sur 15) :**

12,06 (1) ; 10,31 (1) ; 10,25 (1) ; 10,12 (1) ; 9,56 (1) ; 9,25 (2) ; 8,75 (2) ; 7,62 (1) ; 6,87 (1) ; 6,62 (1) ; 6,31 (1) ; 6,06 (1) ; 5,56 (1) ; 5,5 (2) ; 5,25 (1) ; 4,68 (1) ; 4,31 (1) ; 4,12 (1) ; 3,75 (1) ; 3,25 (1) ; 3 (2) ; 2,56 (1) ; 1,68 (1) ; 1,5 (1) ; 0,10 (1).

**Moyenne de l'épreuve : 6,77/15**

(Pour information, moyenne des années précédentes sur /20 : 2010 : 6,43 ; 2009 : 6,21 ; 2007 : 5,46 ; 2006 : 8,6 ; 2005 : 8,15.)

Note maximale : **12,06/15** ; note minimale : **0,10/20**.

**Description du déroulement de l'épreuve :**

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

1) de l'un des deux textes. Au bout 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 (2 fois 3 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, comme les années précédentes, l'ensemble des candidats a choisi de procéder selon la première manière. Par ailleurs, nous rappelons que c'est le jury qui gère les trois minutes, si bien que le candidat, libéré de ce souci, peut se consacrer pleinement à sa préparation.

**Recommandations :**

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

- La traduction de chaque texte est précédée de leur lecture à haute voix. En effet, la prononciation en tant que telle fait l'objet d'une évaluation et les fautes d'accent et/ou de prononciation tant en italien qu'en français sont prises en compte, **car le jury attend des candidats qu'ils manient les deux langues avec une égale aisance linguistique**. Certaines lectures, trop rapides, ont donné lieu à des fautes de prononciation ou d'accentuation, qui ont été pénalisées. Par ailleurs, un candidat a oublié de lire la version et a été pénalisé. **Les candidats ont donc tout intérêt à s'entraîner régulièrement à la lecture à haute voix, qui représentera une pratique importante dans leur futur métier d'enseignant.**

- Il nous faut rappeler à nouveau que les candidats doivent traduire le texte **sans précipitation ni temps mort. L'énonciation de la traduction doit se faire à haute et intelligible voix, au rythme de la dictée**, afin de permettre au jury d'écrire *in extenso* la traduction proposée. Le jury a été frappé de voir que, plus encore que l'an dernier, plusieurs candidats ont fait preuve d'une lenteur excessive (pour l'un d'eux au point de laisser s'écouler une seconde entre chaque mot, y compris entre l'article et le substantif, et cela aussi bien pour la version que pour le thème) ou d'une

rapidité outrancière (au point de mettre le jury dans l'impossibilité matérielle de prendre *in extenso* leurs traductions) et ont été sanctionnés.

- Autre rappel nécessaire : les candidats ont la possibilité, lorsqu'ils butent sur un passage, de 'passer' le mot qui leur pose problème ou de proposer une traduction provisoire pour y revenir à la fin du texte. Ces modifications doivent se limiter à un nombre raisonnable et doivent **IMPÉRATIVEMENT** avoir été annoncées lors de la traduction. Cette année, plusieurs candidats ont annoncé leur intention de revenir sur un ou plusieurs termes, et ont omis d'y revenir à la fin de leur travail, trop soulagés sans doute d'être arrivés à bout de la traduction. Bien entendu, ces omissions ou imprécisions ont été sanctionnées.

- Enfin, le terme proposé en remplacement – et que le jury considérera comme définitif – doit être replacé dans la phrase : le verbe doit être conjugué au mode et au temps voulus, de même qu'il faut opérer tous les accords en genre et en nombre requis. Plusieurs candidats ont perdu des points pour avoir oublié de signaler les modifications que leur correction impliquait sur l'ensemble du syntagme (par exemple : remplacer un masculin par un féminin, et oublier d'accorder au féminin les adjectifs se rapportant au mot corrigé ; ou encore se contenter de donner le verbe remplacé à l'infinitif au lieu de le conjuguer ; ou enfin, donner le substantif sans son article).

On le voit, il s'agit d'une épreuve hautement technique qui ne laisse place à aucune improvisation. **Il ne suffit pas de maîtriser la langue pour maîtriser l'épreuve.** Or, soulignons-le, ces erreurs ont été commises à plusieurs reprises. Certes, le trac peut expliquer ce genre d'attitude incontrôlée, mais le stress n'explique pas tout. Aussi est-on en droit de se demander si les candidats lisent les rapports de jury avant de se présenter aux épreuves orales. Au vu de certaines prestations de cette session, il est permis d'en douter. Pourtant, la publication sur Internet (site du ministère) devrait en faciliter l'accès, y compris aux candidats qui ne se sont préparés pas dans un centre universitaire.

### **Impressions générales sur les prestations des candidats**

Une précision importante : l'épreuve étant désormais notée sur 15 tout en gardant sa durée fixée à 45 mn, le jury a décidé de raccourcir les textes à **200 mots** (contre 220 à 260 mots environ pour les années précédentes).

Cette année étant une première (notation sur 15), il est inutile de comparer la moyenne avec celle des années précédentes. En revanche, on constate que, malgré l'évolution de l'épreuve, l'écart reste extrême entre la note la plus haute (12,06) et la note la plus basse (0,16), ce qui vient confirmer ce que le jury ne cesse de répéter, année après année : la traduction improvisée est une épreuve difficile, qui exige de solides connaissances lexicales, grammaticales et culturelles, ainsi qu'une agilité d'esprit et les réflexes nécessaires à la transposition dans une langue étrangère d'un texte dont on a pris connaissance pendant trois petites minutes. 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. Enfin, réaffirmons qu'elle exige une maîtrise sinon parfaite du moins élevée des deux langues, ce qui a été loin d'être le cas cette année, tant en italien qu'en français.

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. Cela évitera d'avoir des utilisations erronées de gérondifs ou de subjonctifs en italien, ou, pour le français, l'omission du pronom personnel sujet ou l'emploi de verbes substantivés, pour ne citer que les erreurs les plus frappantes ;

- se constituer un bagage lexical leur permettant d'affronter aussi bien le thème que la version. (Ainsi, lorsqu'une candidate italophone traduit *l'inedia* par *l'inédie* - ou *inédit*), elle démontre bien

une méconnaissance du substantif en italien, sans parler des innombrables erreurs de conjugaison (parmi lesquelles, cette année, un *il sorta* ou un *ebbe* au lieu de *ci fu*) qu'il serait fastidieux de lister ici.

Rappelons, pour finir, que les omissions sont pénalisées : le candidat doit donc être vigilant et faire en sorte de tout traduire.

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

20/06 : Antonio Tabucchi, *Notturmo indiano* ; Louis-René Des Forêts, *Le bavard*

21/06 : Dacia Maraini, *Bagheria* ; Dominique Fernandez, *Voyage en Italie*

22/06 : Sebastiano Vassalli, *Marco e Mattio* ; Maupassant, *Pierre et Jean*

23/06 : Pirandello, *L'altro figlio* ; Hector Bianciotti, *Le traité des saisons*

24/06 : Italo Svevo, *Il romanzo di Elio* ; Flaubert, *L'éducation sentimentale*

27/06 : Alberto Moravia, *Agostino* ; George Sand, *La petite Fadette*

28/06 : Andrea De Carlo, *Treno di Panna* ; André Pieyre de Mandiargues, *La marge*

29/06 : Italo Calvino, *L'avventura di una bagnante* ; Jean Giono, *Le chant du monde*

30/06 : Giuseppe Pontiggia, *Il raggio d'ombra* ; Stendhal, *San Francesco a Ripa*

01/07 : Mario Soldati, *La busta arancione* ; Joseph Joffo, *Un sac de billes*

Nous proposons, à titre d'exemple, trois versions et trois thèmes pour lesquels nous indiquerons les principales difficultés rencontrées. Celles-ci sont surlignées en gras, puis illustrées par les exemples fautifs précédés d'un astérisque. **La traduction proposée par le jury est donnée entre crochets, en italiques, et reprend le surlignage en gras des difficultés** afin d'éviter toute confusion entre exemple fautif et solution proposée (laquelle n'est pas toujours la seule possible, mais nous avons choisi de n'en citer qu'une, afin de ne pas alourdir le présent rapport). La liste des difficultés mentionnées n'est pas exhaustive. Comme on le constatera, il s'agit parfois de grosses inexactitudes qui sont autant de scories dans le texte et diminuent la note.

## VERSIONS

I)

Non era così tardi come temeva; **giunto allo stabilimento** scoprì che la madre non era ancora tornata. La spiaggia si vuotava; **pochi bagnanti indugiavano ancora**, radi e isolati nel mare che scintillava forte; la gente, **languida e accaldata**, se ne andava in fila **sotto il sole meridiano per il sentiero di tavole** che portava alla strada. Agostino sedette **sotto l'ombrellone** e aspettò. Gli pareva che la gita della madre si prolungasse fuori dell'ordinario; e dimenticando che **il giovane del patino** era arrivato molto più tardi del solito **e che non era stata la madre a volersene andar sola bensì lui a scomparire**, si diceva che quei due avevano certamente approfittato della sua assenza a quel modo che dicevano i ragazzi e il Saro. Non provava a questo pensiero alcun **senso** di gelosia bensì un fremito tutto nuovo e strano di complicità, di curiosità e di cupa e

compiaciuta approvazione. Era giusto che sua madre agisse a quel modo con il giovane, che se ne andasse ogni giorno con lui in patino e che in quel momento, lontano dagli sguardi indiscreti, tra cielo e mare, si abbandonasse tra quelle braccia ; **era giusto** e lui ormai era perfettamente in grado di rendersene conto.

Alberto Moravia, *Agostino*

Principales difficultés rencontrées (pour les versions et thèmes cités ci-dessous, nous ne signalerons que les erreurs principales, sans mentionner l'ensemble des faux-sens, impropriétés et autres inexactitudes qu'il serait fastidieux et vain de répertorier) :

- giunto allo **stabilimento** : arrivé à la **\*station balnéaire** [*arrivé à l'établissement de bains*]
- **pochi bagnanti indugiavano** ancora: **\*seulement peu de personnes continuaient à hésiter** [*peu de baigneurs s'y attardaient encore*]
- la gente, **\*languida e accaldata** : les gens, **\*portés par une langueur** – ou **\*sensuellement** – et **essoufflant** [*les gens, alanguis et en sueur*]
- sotto il sole **\*meridiano** : sous le soleil **du midi** ou **de l'après-midi** [*sous le soleil de midi*]
- **\*per il sentiero di \*tavole**: **\*à travers le cheminement des tables** [*par le chemin de planches*]
- sotto **\*l'ombrellone e aspettò**: sous la **\*grande ombrelle** ou sous le **\*paresol et attenda** [*sous le parasol et attendit*]
- **il \*giovane del patino: le jeune** – ou le **jeûne** – **avec les patins à roulettes** [*le jeune homme en pédalo, en embarcation à rame, en barque...* même si elles ne sont pas vraiment satisfaisantes, le jury a accepté toutes les propositions (pourvu qu'elles soient cohérentes), eu égard à la difficulté de traduire *patino*]
- **e che non era stata \*la madre \*a volersene andar sola bensì lui a scomparire** : et que ça n'avait pas été **\*la mère \*à vouloir s'en aller** toute seule, mais au contraire **lui \*à vouloir disparaître** [*et que ça n'avait pas été sa mère qui avait voulu s'en aller toute seule, mais lui qui avait disparu*]
- alcun **\*senso** di gelosia : aucun **\*sens** de jalousie [*aucun sentiment de jalousie*]
- **\*era giusto** : **\*il** était juste [*c'était normal, juste*]

## II)

**Si muoveva** in un mondo che non era più il suo, gremito di pericoli, di agguati, di riconoscimenti fatali. **Temeva le persone che camminavano dietro a lui e quelle che gli venivano incontro**, quelle che lo fissavano e **quelle che si volgevano altrove. E il periodo anteriore alla latitanza gli appariva irreal**e, quando poteva guardarsi intorno, cercare le persone, salutarle.

Era cresciuto in paese e una delle cose che lo avevano colpito da bambino, quando suo padre **lo portava a passeggio sotto i portici**, tenendolo per mano, **era questo continuo riconoscersi e salutarsi**. In città questo ritrovarsi con gli altri era più raro, però ricordava le sere d'estate in cui andava con un amico a una fontanella vicina all'Arena, a bere *l'acqua marcia*, dotata, pareva, di sali minerali con virtù terapeutiche : acqua pessima, che i passanti bevevano con ripugnanza fiduciosa, con quell'allegria tetra che andava scoprendo nei milanesi. Sulla spianata intanto si chiacchierava, si formavano crocchi, uomini in canottiera riempivano bottiglioni d'acqua che poi portavano ai parenti, **seduti sulle panchine**, tra le piante, a prendere il fresco. E quel relitto di rito era l'unico che gli suscitava, insieme con la nostalgia, il ricordo del paese. Antonio avanzava verso Porta Ticinese.

Giuseppe PONTIGGIA, *Il raggio d'ombra*.

Principales difficultés rencontrées :

- **Si muoveva** in un mondo : Il **\*bougeait** dans un monde [*Il évoluait dans un monde*]
- **Temeva le persone che camminavano dietro a lui e quelle che gli venivano incontro** : Il craignait **les gens** qui marchaient derrière lui et **\*celles** qui venaient **\*à son encontre** [*Il craignait les gens qui marchaient derrière lui et ceux qui venaient à sa rencontre*]

- **quelle che si volgevano altrove** : celles qui **\*s'adressaient ailleurs** [*ceux qui regardaient ailleurs* ou *ceux qui détournaient le regard*]
- E il periodo anteriore alla **latitanza** : Et la période antérieure [prononcée : **intérieure**] à sa **\*latitance** ou sa **latence** [*Et la période antérieure à sa fuite*]
- **gli appariva irreal** : lui **\*apparaissait irrèelle** [*lui semblait irrèelle*]
- **lo portava a passeggio sotto i portici** : le **\*portait promener sous les \*porches** [*l'emmenait se promener sous les arcades*]
- **era questo continuo riconoscersi e salutarsi** : **c'était ce continu \*se reconnaître et se \*saluer** [*c'était cette façon incessante de se reconnaître et de se saluer*]
- **seduti sulle panchine** : assis **\*dans** les bancs [*assis sur des bancs*].

### III)

**Da quattordici anni erano partiti anche a lei per l'America due figlioli** ; le avevano promesso di ritornare dopo quattro o cinque anni ; ma avevano fatto fortuna laggiù, **specialmente uno**, il maggiore, e si erano dimenticati della vecchia mamma. **Ogni qual volta** una nuova comitiva d'emigranti partiva da Farnia, ella si recava da Ninfarosa, perché le scrivesse una lettera, che qualcuno dei partenti doveva **per carità** consegnare nelle mani dell'uno o dell'altro di quei figlioli. **Poi seguiva** per un lungo tratto dello stradone polveroso **la comitiva**, che si recava, sovraccarica di sacchi e di fagotti, alla stazione ferroviaria della prossima città, fra le madri, le spose e le sorelle che piangevano e strillavano, disperate ; e, camminando, guardava affitto affitto gli occhi di questo o di quel giovane emigrante che simulava una romorosa allegria **per soffocare la commozione** e stordire i parenti che lo accompagnavano.

– Vecchia matta, – qualcuno le gridava. – O perché mi guardate così ? Vorreste cavarmi gli occhi ?  
 – No bello, te li invidio ! – gli rispondeva la vecchia. – Perché tu li vedrai i miei figlioli. **Di' loro come m'hai lasciata** ; che non mi ritroveranno più, se tardano ancora.

Intanto là le comari del vicinato seguitavano a fare il conto di quelli che partivano il giorno appresso.

Luigi Pirandello, « L'altro figlio », in *Novelle per un anno*.

Principales difficultés rencontrées :

- **Da quattordici anni erano partiti anche a lei per l'America due figlioli** : Deux de ses **\*enfants étaient aussi partis en Amérique** depuis quatorze ans [*Depuis quatorze ans, elle aussi avait vu partir deux de ses fils pour l'Amérique*]
- **specialmente uno** : **particulièrement \*l'un** [*surtout l'un d'eux* ou *surtout un*]
- **Ogni qual volta** : **\*de temps en temps** [*A chaque fois que*]
- **per carità** : **\*s'il vous plaît** [*charitablement*]
- **Poi seguiva [...]** **la comitiva** : Puis, **\*le groupe suivait ensuite** [*Puis elle suivait... le groupe*]
- **per soffocare la commozione** : pour **\*écraser son émoi** [*pour étouffer son émotion*]
- **Di' loro come m'hai lasciata** : **Dis-leur \*dans quelle situation tu m'as quittée** [*Dis-leur dans quel état tu m'as laissée*]

## THÈMES

### I)

Accroupis, chacun cachant sa tête dans l'épaule de l'autre, ils restent là, fragiles et lointains, et ils ne remarquent pas que la maison s'est réveillée et que **des pas précédés** de la lueur jaunâtre des **bougies se pressent** dans le couloir, et qu'autour d'eux sont déjà là, **alarmés** et inquisiteurs, la mère affligée et le père, avec sa haute stature et son sourcil terrible, qui leur crie quelque chose dont le sens est tout entier dans l'intonation et qui est à la fois accusation et ordre, procédure et loi. Quand la mère tente de le détourner de ses soupçons en lui montrant la boue sur les genoux et les coudes de Cornelia, **il admet les faits**, mais **les demi-mots qu'il marmonne** ont le même ton que

ses reproches, **comme s'il se résignait de mauvais gré** à perdre une occasion de monter sur ses grands chevaux et de sévir.

Puis la scène continue à se projeter, mais sans le son. La lumière chaude des bougies contraste avec la clarté de la lune qui partage la chambre en deux zones, et l'ombre gigantesque du père, de dos à la fenêtre, se plie contre le mur opposé.

Il n'y a plus de voix et peut-être le vent a-t-il cessé.

Hector Bianciotti, *Le traité des saisons*

Principales difficultés rencontrées :

- **des pas [...] se pressent : dei passi [...] si stanno \*accalcando** [*dei passi [...] si affrettano, ou si precipitano*]

- **alarmés : in stato di \*allarma** [*allarmati*]

- **il admet les faits : \*confessa i fatti** [*ammette i fatti*]

- les demi-mots **qu'il marmonne** : le mezza parole che **\*annona** [*le mezza parole che borbotta, bofonchia*]

- **comme s'il se résignait de mauvais gré : come se \*accettasse \*contra la sua volontà** [*come se si rassegnasse contro voglia, ou suo malgrado*]

II)

Vis-à-vis de la princesse et presque à ses pieds, sur une petite chaise de bois d'ébène garnie d'ornements d'or massif, le jeune Sénécé venait d'étaler sa personne élégante. La princesse le regardait, et depuis qu'il était entré dans cette salle, **loin de voler à sa rencontre et de se jeter dans ses bras**, elle ne lui avait pas adressé une parole. [...]

- Ainsi vous ne m'aimez plus ? dit-elle enfin d'une voix oppressée.

Un long silence suivit cette déclaration de guerre. [...]

Pendant ce long silence, le regard fixe de la jeune princesse n'avait pas quitté le joli front du jeune Français.

« Je ne le verrai plus », **se dit-elle**. Et tout à coup **elle se jeta dans ses bras** et couvrit de baisers ce front et ces yeux qui ne rougissaient plus de bonheur en la revoyant. Le chevalier se fût mésestimé, s'il n'eût pas oublié à l'instant tous ses projets de rupture ; mais sa maîtresse était trop profondément émue pour oublier sa jalousie. Peu d'instant après, Sénécé la regardait avec étonnement ; des larmes de rage tombaient rapidement sur ses joues. « Quoi ! disait-elle à demi-voix, je m'avilis jusqu'à lui parler de son changement ; je le lui reproche, moi, qui m'étais juré de ne jamais m'en apercevoir ! Et ce n'est pas assez de bassesse, il faut encore **que je cède** à la passion que m'inspire cette charmante figure ! Ah ! vile, vile, vile princesse !... **Il faut en finir**. »

Stendhal, 'San Francesco à Ripa', *Chroniques italiennes* (1839)

Principales difficultés rencontrées :

- **loin de voler à sa rencontre : \*invece di correre verso di lui** [*lungi dal corrergli o volargli incontro*]

- de se jeter dans **ses bras** : e di gettarsi nelle braccia **\*di lui** [*e di gettarsi nelle sue braccia*]

- **se dit-elle : \*si disse lei** [*disse fra sé*]

- **elle se jeta dans ses bras : si gettò \*dalle sue braccia** [*si gettò fra le ou nelle sue braccia*]

- **que je cède : che \*cedi** [*che ceda*]

- **Il faut en finir : Bisogna \*finirla** [*Bisogna farla finita*]

Le jury a accepté le « voi » ou le « lei », à condition que le choix reste le même sur tout le texte.

III)

**Bonheur ou malheur**, cette amitié-là augmentait toujours avec l'âge, et le jour où ils surent raisonner un peu, ces enfants se dirent qu'ils ne pouvaient pas s'amuser avec d'autres enfants quand un des deux ne s'y trouvait pas ; et **le père ayant essayé d'en garder un toute la journée avec lui**, tandis que l'autre restait avec la mère, tous les deux furent si tristes, si pâles et si lâches au travail, qu'on les crut malades. [...] De temps en temps, **le père Barbeau** s'inquiétait bien un peu de ce que deviendrait cette accoutumance d'être toujours ensemble quand ils seraient en âge d'homme, et se remémorant les paroles de la Sagette **il essayait de les taquiner** pour les rendre jaloux l'un de l'autre. S'ils faisaient une petite faute, il tirait les oreilles de Sylvinet, par exemple, disant à Landry : Pour cette fois, je te pardonne à toi, parce que tu es ordinairement le plus raisonnable. Mais cela **consolait** Sylvinet d'avoir chaud aux oreilles, de voir qu'on avait épargné son frère, et Landry pleurait **comme si c'était lui** qui avait reçu la correction. On tenta aussi de donner, à l'un seulement, quelque chose dont tous deux avaient envie ; mais tout aussitôt, si c'était chose bonne à manger, **ils partageaient**.

George Sand, *La petite Fadette*

Principales difficultés rencontrées :

- **Bonheur ou malheur** : \**Volente o nolente* [*Fortuna o sfortuna*]
- et le père **ayant essayé d'en garder un** [...] **avec lui** : e \**giacché* il padre aveva provato \**di tenere* uno con sé [*e avendo il padre provato a tenersene uno* ou *di tenerne uno con sé*]
- **le père Barbeau** : \**padre* Barbeau [*il vecchio* Barbeau]
- **il essayait de les taquiner** : *provava* \**di* *stuzzicar* \**loro* [*provava a stuzzicarli* ou *punzecchiarli*]
- **consolait** : \**racconsolava* [*consolava*]
- **comme si c'était lui** qui avait reçu : come se \**fosse* lui ad aver ricevuto [*come se fosse stato lui ad aver ricevuto*]
- **ils partageaient** : la \**condividavano* ou la \**dividavano* [*la dividevano*]

## EXPLICATION D'UN TEXTE MODERNE

Préparation : 1 heure 30  
Durée de l'épreuve : 45 minutes  
Coefficient : 4

### Notes attribuées (sur 20) :

19 (1) ; 17 (1) ; 14 (1) ; 12 (2) ; 11 (3) ; 9 (5) ; 8 (3) ; 7 (1) ; 6 (2) ; 5 (2) ; 4 (3) ; 3 (1) ; 2 (1) ; 0,5 (2) ; 0,25 (1).

**Moyenne des notes : 7,69/20** (7,16 en 2010 ; 6,36 en 2009 ; 6,21 en 2008 ; 8,42 en 2007 ; 7,55 en 2006 ; 8,11 en 2005).

### Modalités de l'épreuve :

Rappelons quelques informations utiles aux candidats : le coefficient est égal à quatre, le temps de préparation est d'une heure et demie, la durée de l'exposé (en langue italienne) devant le jury est au maximum de quarante-cinq minutes. Comme les années précédentes, la durée moyenne des explications a été de trente/trente-cinq minutes, avec quelques explications dont la durée a été de vingt/vingt-cinq minutes. Si une explication de quinze ou vingt minutes est fatalement trop sommaire, une explication de quarante-cinq minutes encourt le risque du délayage. Aussi n'est-il pas raisonnable qu'un candidat veuille à tout prix user de la totalité de son temps de parole s'il n'a plus rien à dire.

### Principes de l'explication orale d'un texte moderne ou contemporain à l'Agrégation

Tous les passages proposés étant tirés de la liste des « textes d'explication orale » publiés au BOEN, les candidats sont censés les avoir étudiés au cours de l'année, c'est pourquoi durant la préparation de l'épreuve, ils ne disposent pas des ouvrages du programme. A la lecture de l'extrait ou du poème tiré au sort, ils doivent être en mesure de le situer dans le contexte de l'œuvre ou dans le recueil correspondant, et d'utiliser les connaissances qu'ils ont préalablement acquises pour en proposer une interprétation pertinente.

Pour la session 2011, les pièces théâtrales de Dario Fo et Franca Rame et les poèmes de Giovanni Pascoli nécessitaient la mobilisation de connaissances et de techniques spécifiques d'analyse. On n'explique pas un poème de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle de la même façon qu'une scène de théâtre. Dans un cas comme dans l'autre, il était opportun d'user de façon appropriée des outils propres à chaque genre afin de ne pas aplatir les passages proposés en en donnant une lecture stylistique passe-partout.

Cette année, la première semaine comptant 13 candidats et la seconde 16, des sessions de trois ou de quatre candidats ont été organisées. Dans le premier cas, les trois candidats ont étudié le même texte tiré au sort par le premier de la série. Dans le second, les quatre candidats ont travaillé sur un poème de Pascoli et sur un extrait théâtral de Fo-Rame, soit deux candidats par texte. Chaque question demeurant deux ans, un même texte est susceptible d'être proposé lors des deux sessions consécutives. Il est donc vivement recommandé de ne pas faire de déductions hâtives ou de hasardeux calculs de probabilités qui aboutiraient à de dangereuses impasses. Nous invitons les candidats à prêter la plus grande attention aux recommandations suivantes.

## Conseils pratiques

Le texte étant censé – répétons-le – avoir été étudié durant l’année, la feuille sur laquelle il est photocopié ne présente aucune référence : cette année, quand il s’agissait de Pascoli, seul figurait sur la feuille le poème (ou les strophes) à étudier ; quand il s’agissait d’un passage d’une pièce de Fo-Rame le titre de l’ouvrage n’était pas indiqué. Il fallait donc commencer par identifier l’œuvre et replacer l’extrait dans le contexte de cette dernière (cette année aucun candidat ne s’est trompé).

Il s’agit de calibrer avec soin les différentes phases de l’explication afin de pouvoir commenter la totalité du texte et avoir le temps d’élaborer une conclusion. L’introduction doit comporter les précisions indispensables à une bonne compréhension du passage – qui doit donc être clairement situé au sein de l’œuvre et du contexte (au double sens du terme : situation du passage dans l’ouvrage et circonstances de la composition de ce dernier) – et exclure toute information superflue sans rapport direct avec l’extrait. Il est absurde de s’attarder quinze, voire vingt minutes sur une introduction alors que l’explication proprement dite ne doit pas excéder quarante-cinq minutes. Après une introduction d’environ cinq minutes, la majeure partie du temps doit être consacrée à l’explication du texte, à prendre à bras le corps dans ses constituants thématiques, stylistiques et conceptuels majeurs.

Il est souhaitable que la lecture suive immédiatement l’introduction (il est maladroit de proposer un découpage avant même d’avoir lu) et qu’elle soit soignée, expressive (tout professeur est appelé à lire des textes à haute voix devant un public d’élèves ou d’étudiants), en accord avec le caractère du passage et l’interprétation qui en sera proposée. La lecture est loin d’être une partie négligeable de l’épreuve, même si le président du jury interrompt généralement le candidat au bout d’une vingtaine de lignes. Rappelons que le jury n’intervient jamais pour signaler au candidat ce qu’il a pu omettre et que l’absence de lecture, comme tout autre oubli, est sanctionnée.

Après la lecture, le candidat expose succinctement la façon dont les différentes parties (ou les différents ‘moments’, ou ‘mouvements’) du texte s’articulent en fonction de la signification globale du passage et de la ligne directrice de son explication. Puis il entreprend une analyse détaillée qu’il est libre de conduire de façon linéaire, en suivant chronologiquement le texte, ou de façon thématique, procédant comme pour un commentaire composé. La plupart des candidats choisissent l’analyse linéaire, qui peut leur paraître plus aisée, plus rassurante, et, pour nombre de textes, cette méthode est adaptée. Mais lorsqu’une analyse linéaire entraîne d’incessantes redites, il ne faut pas hésiter à opter pour un examen transversal en fonction de divers axes de lecture complémentaires et pertinents.

Enfin, une conclusion de quelques minutes doit être aussi soignée que possible, offrir une bonne synthèse de l’ensemble de l’analyse et confirmer la pertinence du choix de lecture effectué en ouvrant des perspectives plus amples.

## Données statistiques sur l’épreuve

Cette année, la commission a constaté de spectaculaires écarts entre les prestations des candidats, la meilleure note s’élevant à 19 et la plus mauvaise descendant à 0,25. Dix candidats ont obtenu une note égale ou inférieure à 5 ; onze candidats une note se situant entre 6 et 9 ; huit candidats une note entre 11 et 19. Les trois meilleures notes ont été 14, 17 et 19. Le nombre important de notes inférieures à la moyenne tient généralement moins à la méconnaissance des œuvres qu’au manque de méthode des candidats. Il convient en effet pour réussir cette épreuve de ne négliger aucun des moments de l’exercice.

## Quelques remarques sur les explications des poèmes de Pascoli

Comme on l’a souligné, l’explication de texte doit toujours être précédée d’une brève introduction, le recueil dont est tiré le passage doit être replacé dans son contexte et le poème lui-

même dans la section dont il fait partie. Cette double contextualisation est nécessaire mais elle doit être concise et se limiter à l'exposition des données pertinentes, propres à mettre en lumière le passage en question. Cette année, la contextualisation des poèmes de Pascoli au sein des sections de *Myricae*, par exemple, n'a pas toujours été satisfaisante. Il s'agit là d'une défaillance notable si l'on tient compte du travail de réorganisation « monumentale » que Pascoli fait subir à l'ensemble de son œuvre au fil des ans. Enfin, une lecture juste du poème est souhaitable : elle doit tenir compte des pauses, du rythme sans toutefois verser dans l'emphase ni la théâtralité.

Les poèmes proposés cette année ont couvert tous les recueils au programme. La plupart du temps, il s'est agi de poèmes entiers afin que les candidats puissent appréhender globalement le texte. Lorsque cela n'a pas été possible, on a opté pour quelques strophes qu'il fallait situer dans le mouvement général du poème. Cette année tous les candidats ont choisi l'analyse linéaire : cette approche les a obligés à explorer le texte afin d'en dévoiler les ressources stylistiques et rhétoriques. Néanmoins, il eût été bon que l'étude linéaire fût plus souvent suivie de quelques phrases résumant les lignes de force de la strophe ou du mouvement pris en examen. En effet, les remarques partielles doivent aboutir à une vision panoramique susceptible d'offrir aux auditeurs une perception d'ensemble.

Le jury a été attentif et sensible aux remarques concernant l'organisation poétique du discours, la métrique, les sonorités, les renvois intra et intertextuels. Il a apprécié aussi la capacité des candidats à relier la problématique spécifique du poème étudié à l'esthétique plus globale de Pascoli. Il a en revanche sanctionné ceux qui se sont limités à une explication purement thématique des vers sans se soucier de leur dimension formelle. Si quelques candidats ont su analyser en profondeur la structure du poème, d'autres ont ignoré les éléments prosodiques (métrique, rythme, rimes, assonances, etc.) et rhétoriques, se bornant à mentionner çà et là telle ou telle figure de style, sans en tirer le moindre parti dans leur analyse. D'autres ont choisi une ligne de lecture somme toute cohérente mais limitative car elle les a empêchés de faire ressortir les autres plans du poème. Pour toutes ces raisons, le jury n'a pu attribuer qu'un nombre réduit de bonnes notes (un très beau 19/20, un 17, un 14, un 12 et deux 11).

Inutile de rappeler que les textes sont toujours choisis en fonction de l'intérêt qu'ils offrent et/ou de leur représentativité. Par conséquent, si dans un tout premier temps le candidat peut se sentir désarmé face à un texte qui ne l'inspire guère, la mise en œuvre des connaissances emmagasinées, le fruit des analyses personnelles pratiquées dans l'année devraient lui permettre de construire une explication pertinente. Pour la plupart des poèmes proposés lors de la session 2011, il était non seulement possible mais souhaitable de se référer à d'autres poèmes et à d'autres recueils, afin d'étoffer le commentaire et de suggérer ses prolongements possibles. Mais il va de soi que le texte ne doit pas devenir l'occasion d'une multiplication infinie de références intertextuelles, ces dernières devant toujours être subordonnées à l'analyse du passage qu'elles doivent en tout cas mieux éclairer.

Les notes très basses qui ont été attribuées (un 3 et un 5/20) ont sanctionné en général une explication purement paraphrastique et thématique ou une analyse superficielle passant sous silence tout ce qui faisait la spécificité formelle d'un poème. Bon nombre de candidats se sont limités à relever les phénomènes formels et stylistiques, sans expliquer leur fonction ni leur sens dans la structure globale du passage (cinq notes entre 6 et 9/20). Ignorer les ressources rhétoriques, les figures utilisées par le poète constitue une faute grave. Néanmoins quelques prestations ont été fort honorables puisque sur les 13 candidats qui ont dû étudier un poème de Pascoli, 6 ont obtenu une note entre 11 et 19/20.

### **Quelques remarques sur les explications du théâtre de Dario Fo et Franca Rame**

Cette année, le théâtre de Dario Fo et Franca Rame était proposé pour la première fois au programme de l'Agrégation et sa nouveauté a probablement pesé sur la qualité des explications. Parmi les 16 candidats qui ont effectué une explication de texte moderne sur un extrait théâtral de

Dario Fo et Franca Rame, deux ont obtenu (sur /20) une note entre 10 et 12, cinq ont obtenu une note entre 8 et 9, cinq entre 4 et 6 et enfin quatre candidats ont obtenu une note entre 0,25 et 2.

Il est très important que les futurs candidats gardent à l'esprit deux points fondamentaux pour l'explication d'un extrait d'une pièce de Dario Fo et Franca Rame : d'une part, il est impossible d'analyser un texte théâtral sans se donner les instruments linguistiques adéquats pour le faire. D'autre part, il s'agit d'un théâtre en prise directe avec la réalité sociopolitique italienne contemporaine et on ne peut faire abstraction de cet élément.

Malgré la présence, dans la bibliographie conseillée, d'un ouvrage consacré à l'analyse du texte de théâtre, le jury a constaté une carence dans ce domaine et une tendance à appliquer une méthodologie d'analyse propre au texte poétique ou au texte narratif. Plus particulièrement, de nombreux candidats ont eu du mal à rendre compte des articulations entre l'intrigue, le jeu de l'acteur et les mouvements scéniques pourtant évidents dans la plupart des textes proposés. Nous rappelons que les textes théâtraux de Dario Fo et Franca Rame sont surtout un témoignage d'une représentation et qu'ils ne sont écrits dans leur forme « définitive » qu'après une série de représentations. Ensuite, à chaque nouvelle représentation, le texte est réécrit pour qu'il adhère le plus possible à la réalité contemporaine avec laquelle il interagit. C'est dans ce sens que l'on peut parler de *testo mobile* pour le théâtre de Dario Fo et Franca Rame. Or, il ne suffit pas d'évoquer cet aspect, comme l'ont fait bon nombre de candidats, mais encore faut-il le démontrer en faisant ressortir les articulations de l'extrait théâtral proposé.

Quelques candidats ont essayé d'analyser le fonctionnement du mécanisme comique, mais d'une façon maladroite, approximative et fragmentée. Très rares ont été ceux qui ont pris soin de préciser s'il s'agissait de comique, de grotesque ou d'ironie et/ou s'il était question d'un comique de situation, de parole ou de gestuelle. Ensuite, bon nombre de candidats ont oublié de rappeler que le théâtre de Dario Fo et Franca Rame s'inscrit dans la grande tradition italienne de la *Commedia dell'Arte* ou du théâtre à l'impromptu et l'importance de cette tradition pour la formation au métier de comédien. Quand ils y ont fait référence, cela n'a eu aucune application pratique sur le plan de l'explication de texte. Ainsi, les candidats n'ont pas été en mesure d'identifier les mouvements actoriaux comiques, ou *lazzi comici*, qui dynamisent l'écriture dramaturgique de Dario Fo et dont la fonction est double : d'une part, ils interrompent la tension produite par l'intrigue dramaturgique, d'autre part, la forte charge grotesque de ces mêmes mouvements empêche que le spectateur s'identifie émotionnellement aux personnages représentés. Il aurait fallu souligner que, grâce à ce comique, qui est l'un des fondements de la grammaire théâtrale de Dario Fo, et au rire que ce dernier déclenche, le spectateur est amené à exercer son jugement critique envers un théâtre qui se veut dans un rapport dialectique constant avec la réalité de son époque.

Très rarement, les candidats ont identifié les mouvements scéniques pourtant facilement repérables dans les extraits grâce aux didascalies et aux dialogues qui contenaient bien souvent les rapports gestuels, les mimiques et les mouvements – à condition de savoir lire le texte théâtral. Un tel repérage aurait permis une mise en application de la notion « d'abolition du quatrième mur » avec une démonstration de l'implication du public dans l'action scénique. Au contraire, cette notion a été uniquement évoquée par quelques candidats de manière abstraite, sans aucune démonstration dans la réalité du texte qu'ils devaient expliquer.

Afin de saisir l'importance de la représentation par rapport au texte théâtral, il nous semble indispensable que les candidats puissent voir au théâtre (quand cela est possible) ou visionner en DVD quelques mises en scène des pièces au programme. Cela les aidera à mieux comprendre l'importance de l'articulation entre les éléments et à mieux analyser les extraits des textes au programme.

En tant que théâtre fortement connecté à la réalité de son époque, le théâtre de Dario Fo et Franca Rame veut surtout exercer une fonction de contre-information tout en demeurant du théâtre. Il suffit de penser au travail mené sur la presse et sur les documents juridiques pour l'élaboration de *Morte accidentale di un anarchico*. L'analyse de ces éléments dans le cadre de l'épreuve

d'explication de texte moderne suppose que les candidats aient une connaissance solide de l'histoire et de la civilisation italiennes contemporaines, qui dans certains cas a fait défaut aussi bien aux candidats francophones qu'aux italophones.

Il serait impensable d'expliquer un extrait de *Settimo ruba un po' meno* sans connaître les aspects politiques, économiques et sociaux du miracle économique italien des années 1955-1968. Il serait également difficile de pouvoir procéder à l'analyse d'un passage de *Morte accidentale di un anarchico* ou de *Claxon, trombette e pernacchi* sans connaître le terrorisme d'extrême droite, d'extrême gauche et la stratégie de la tension qui ont frappé l'Italie des années 1970-1980.

Enfin, un candidat qui analyserait un extrait d'une des pièces de Franca Rame sans connaître les faits marquants de l'histoire des femmes italiennes et les différentes réformes qui ont permis une évolution de la condition féminine (Nouvelle législation sur la famille, loi instituant le divorce, etc.), frôlerait le ridicule, tombant dans une analyse psychologisante sans fondement.

Afin d'améliorer ces connaissances, la lecture d'un des ouvrages conseillés dans la bibliographie proposée doit être un complément indispensable aux cours de préparation au théâtre de Dario Fo et Franca Rame.

### Remarques annexes

Il est recommandé aux candidats de maîtriser leur débit. Le temps de parole imparti, 45 minutes, devrait permettre à chacun de s'exprimer de manière posée sans crainte d'être interrompu ; or, cette année encore, plusieurs prestations ont été gâtées par un rythme de parole effréné qui a rendu l'écoute pénible et la prise de notes difficile. Les candidats devraient comprendre qu'une présentation faite à une cadence insoutenable pour le jury est fatalement sanctionnée. Ils sont invités à s'exprimer de façon aussi pédagogique que possible, conscients du fait qu'ils ne sont pas seulement évalués en fonction de leurs connaissances scientifiques mais aussi de leurs compétences didactiques. Or certains candidats ont donné l'impression qu'ils parlaient pour eux-mêmes sans tenir aucun compte de l'auditoire. La qualité pédagogique de l'exposition est un des critères fondamentaux de l'évaluation de cette épreuve orale. De même, on ne saurait trop insister sur l'importance de la lecture : on ne lit pas un poème comme on lit un texte de théâtre. Le rythme, la mélodie, les pauses imposées par les vers et la métrique, les sonorités, les allongements des paroles par les diérèses : tout doit être pris en compte dans la restitution du texte poétique. Le ton de la voix a aussi son importance : si un murmure mal articulé est d'emblée pénalisant, il est désagréable d'entendre quelqu'un hurler ou moduler des aigus en contradiction avec le rythme ou le sens des phrases. À cela s'ajoutent les tics du langage oral : il est pénible d'entendre sans cesse les « euh » intercalaires qui polluent l'élocution. Enfin, si quelques candidats ont manié un vocabulaire littéraire et critique riche et varié, d'autres se sont exprimés dans une langue indigente et ne semblaient pas avoir les compétences linguistiques requises. Le langage technique s'acquiert : il suffit que le candidat prenne conscience de ses lacunes et fasse l'effort de les combler.

### Textes proposés aux candidats :

Éditions utilisées :

Giovanni Pascoli, *Tutte le poesie*, a cura di Arnaldo Colasanti e Nora Nicolao, Roma, Newton & Compton editori, 2006.

Dario Fo, *Teatro*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2000.

**Série 1 :**

- FO-RAME, *Gli Arcangeli non giocano a flipper*, « BIONDA (risentita e lusingata al tempo stesso) Senti, piantamola... A uno scemo non si rifiuta mai un prestito », pp. 26-27.
- PASCOLI, *X Agosto (Myricae)*, pp. 46-47.
- PASCOLI, *I gattici (Myricae)*, pp. 65-66.
- FO-RAME, *Coppia aperta, quasi spalancata*, « ANTONIA (molto seria, con delusione e rabbia contenuta) Lo sapevo... Buio. Stacco musicale », pp. 1127-1131.
- FO-RAME, *Mistero Buffo*, « UN REY VINDRÀ PERPETUAL... Cala lentamente la luce », pp. 434-439.

**Série 2 :**

- PASCOLI, *Digitale purpurea (strophes I-II) (Primi Poemetti)*, pp. 127-128.
- FO-RAME, *Morte accidentale di un anarchico*, « COMMISSARIO BERTOZZO (tra sé) Eppure io quello lo conosco... e il migliore dei mondi: alleluia », pp. 602-604.
- PASCOLI, *Il bacio del morto (Myricae)*, p. 72.
- FO-RAME, *Settimo : ruba un po' meno*, « ENEA Operazione fresca? Ma che gli avete fatto?... Escono saltellando dalla scena mentre lentamente cade il sipario », pp. 207-210.
- PASCOLI, *Solon (v. 31-85) (Poemi conviviali)*, pp. 522-523.
- FO-RAME, *Claxon trombette e pernacchi*, « LUCIA Rosa, Rosa, sei in casa?... ma nei loro polmoni. Per sempre! », pp. 755-758.
- PASCOLI, *La vertigine (Primi Poemetti)*, pp. 217-218.
- FO-RAME, « Il risveglio », in *Tutta casa letto e chiesa*, « Calma, stiamo calme, cerchiamo di ricostruire... E la chiave? (Guarda per l'ennesima volta l'orologio) », pp. 981-984.

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

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

**Notes (sur 20) :** 15,75 (1) ; 15,5 (1) ; 15 (1) ; 14,25 (1) ; 13,87 (1) ; 13,75 (1) ; 13 (4) ; 12,87 (1) ; 12,75 (1) ; 12,5 (1) ; 12,37 (1) ; 12,25 (1) ; 12 (1) ; 11,75 (2) ; 11,5 (2) ; 11,25 (2) ; 11 (2) ; 10,75 (1) ; 10,25 (1) ; 10 (1) ; 9,5 (1) ; 8,75 (1).

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

Le jury a été heureux de constater qu'au cours des trois dernières années la moyenne des notes n'a cessé d'augmenter et que, pour cette session 2011, presque tous les candidats se placent au-dessus de la moyenne. Le nombre assez important de candidats italophones (17 pour 12 francophones) ne doit pas faire oublier que cette année a été introduite une nouvelle épreuve en langue française (AFEER) qui, du moins dans le calcul de la note de maîtrise des langues, a rétabli un équilibre entre l'italien et le français.

Rappelons que le jugement 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 italoophone. Si le jury vérifie que la langue apprise a été assimilée dans toute ses composantes, il s'attache également à mesurer la qualité de la langue maternelle du postulant, qu'il s'agisse du français ou de l'italien. Chacun est évalué dans les deux langues, même si évidemment c'est dans la langue apprise que réside la majeure partie des difficultés rencontrées. Ces difficultés concernent 1- la prononciation, 2- le lexique et 3- 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 également à considérer en tant que vecteurs de communication. C'est par ce dernier aspect que nous allons commencer.

### **Aptitude à la communication orale**

**1- Présence.** Même si, par tradition, le jury de l'Agrégation d'italien est impassible, il convient de lui présenter sa leçon ou son explication de manière vivante, agréable et, autant que faire se peut, didactique. Malgré le caractère artificiel de la situation, le candidat doit avoir la volonté de transmettre avec conviction son propos. Le regard joue un rôle important : un candidat dont on ne verrait que le sommet du crâne tout au long de l'épreuve est assuré d'être sanctionné. Communiquer, c'est avant tout regarder les personnes auxquelles on s'adresse. Quant à la voix, elle

a, elle aussi, un rôle capital. Elle doit être bien placée. Murmurer un discours qu'on semble ne tenir qu'à soi-même fait à coup sûr échouer la communication souhaitée. À l'inverse, claironner au point d'assourdir les membres du jury entrave l'écoute attentive. Il faut donc savoir contrôler son regard, et mesurer sa voix ainsi que son élocution. Parler sur un débit de mitrailleuse est par définition un non-sens pédagogique qui court à l'échec de la compréhension, donc de la communication : il ne faut ni ennuyer, ni étourdir son public. L'idéal est de parler posément, en expliquant clairement chacun des points de la démonstration, en soulignant les plus importants et en ayant recours à une rhétorique simple et efficace. Faut-il rappeler que la prise de parole en public est l'essence même du métier de professeur ?

**2- Bonne utilisation des notes.** Rappelons-le : l'oral ne saurait en aucun cas être un écrit oralisé. Pendant sa préparation, le candidat rédige des notes qu'il apporte devant le jury. Elles doivent être conçues comme un outil et non comme une fin en soi. Les notes servent de guide : il ne faut pas trop s'en évader au risque d'une improvisation incertaine ; il ne faut pas non plus en être esclave. Lire *in extenso* un texte écrit sur un ton monocorde est ce dont on doit se garder impérativement. Les meilleurs candidats savent très bien 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 : ne pas tenir ses papiers ostensiblement tel un écran face au jury ; penser à paginer ses feuilles ; n'écrire que sur le recto ; choisir un système de repérage et de signets efficace pour retrouver les citations dans les ouvrages que le candidat peut utiliser pendant la leçon ; mieux vaut recopier les citations les plus brèves ; ne rien écrire sur les livres mis à la disposition des candidats.

**3- Maîtrise du temps.** La maîtrise du temps est une donnée essentielle à tous les degrés de l'enseignement. De la même manière qu'un cours doit se dérouler de façon équilibrée au sein de l'heure qui lui correspond (en réalité cinquante/cinquante-cinq minutes), un candidat à l'agrégation doit savoir gérer les quarante-cinq minutes de l'épreuve pour laquelle il s'est préparé. Chaque partie annoncée a droit au développement qu'elle mérite, sans précipitation ni lenteur. Le fait qu'un candidat soit interrompu par le jury, alors qu'il n'a pas terminé son exposé, simplement parce que le temps imparti est écoulé, est le signe d'un défaut majeur dont il est tenu compte dans le calcul de la note de maîtrise de la langue. Par ailleurs, il n'est pas nécessaire de vouloir à tout prix « tenir » pendant quarante-cinq minutes.

## Langue française

Le concours de l'agrégation d'italien ne saurait dispenser les candidats d'une parfaite maîtrise de la langue française. Loin s'en faut ! Aussi le jury s'est-il montré, cette année encore, particulièrement attentif à la qualité de l'expression, jugée sur les deux épreuves qui se déroulent en français : l'explication d'un texte ancien et l'épreuve de traductions improvisées associée à l'épreuve AFEER.

Il s'agit d'évaluer tout à la fois la correction de la langue, d'un point de vue phonologique, lexical et grammatical, mais aussi le niveau ou registre de langue. A cet égard, les tournures familières, procédant d'une oralité relâchée, sont à proscrire ; l'expression doit être surveillée, les termes choisis avec grand soin et dans un registre soutenu, propre à servir le raisonnement avec nuance. On ne peut accepter un commentaire sur le *Roland Furieux* exprimé en ces termes : « l'état d'esprit de Roland est chamboulé ». De la même façon, le recours à des tics de langage, outre qu'il est détestable, trahit toujours l'indigence d'une pensée et les maladresses d'une analyse. On a pu déplorer ainsi qu'une candidate ponctuait systématiquement son discours par la formule bien malencontreuse « un petit peu ». Par ailleurs, qualifier un personnage (ou une situation) de « positif » ou « négatif » ne suffit pas à rendre pertinent un commentaire. Pour ce dernier exemple, le comble est atteint dans l'expression « la négativité de la valeur positive des hommes de cour »

dont le sens reste mystérieux. Au niveau d'un concours tel que l'agrégation, on est en droit d'attendre une adjectivation plus élaborée, riche et précise.

Chez beaucoup de candidats italophones, le jury a regretté une maîtrise très approximative du français. Les erreurs phonologiques les plus habituelles, les plus attendues, parfois les plus caricaturales étaient légion : confusion entre /ë/ et /e/, entre /ü/ et /u/, ou vice versa par hypercorrection. La liste des exemples serait longue. Plus condamnables encore : des erreurs lexicales (« l'examination du fait », « se relationner avec Andreuccio »... mais « la puresse » au lieu de « la pureté » est vraisemblablement celle qui a créé le plus grand émoi) ; des fautes de grammaire grossières (« les propos amicals », « milles yeux ») ; des barbarismes dans la conjugaison (« il attenda ») ; des constructions syntaxiques souvent calquées sur l'italien (« il pense de pouvoir le faire », « il vient appelé » pour « il est appelé »).

Par ailleurs, il est demandé également aux candidats de soigner leur attitude face au jury, dans le respect des bonnes convenances. Dans la majorité des cas, cette année, on a pu observer avec bonheur que les conseils prodigués à ce propos, dans les rapports précédents, avaient été entendus. Toutefois quelques écueils ou faux-pas sont à regretter. Quitter la salle d'interrogation en souhaitant « bon courage » ou encore « bonne continuation » aux membres de la commission, est mal venu. Certes, le jury sait qu'il doit mettre cela sur le compte du stress ou de l'émotion ; le candidat, dans sa prévenance, est certainement animé des meilleures intentions. Mais cela est à proscrire. Point de fioritures inutiles : en entrant comme en sortant de la salle, il convient de saluer le jury sobrement (bonjour/au revoir Madame/Mesdames, Monsieur/Messieurs), sans autre recours à des formules familières et déplacées, et encore moins à des remerciements répétés et obséquieux.

De même, lorsque l'épreuve se compose de plusieurs étapes, pour servir la clarté de l'exposé, les transitions doivent être soignées, tout en restant sobres, sans sophistication inutile : « je poursuis avec la traduction », « je lis maintenant le texte », « je choisis de répondre maintenant au questionnaire philologique », « je choisis de commencer par la version » sont les formules que le jury a le plus apprécié. En revanche, il est préférable d'éviter « si vous me le permettez », « si vous le voulez bien », « avec votre accord », formules trop empruntées, qui procèdent d'un excès de scrupules. A bannir également « je procède à la lecture » ou « je prends vision du texte », qui sont des italianismes marqués.

Il convient, sur tous ces points, d'être très vigilants, afin d'apporter à l'expression française le soin qu'elle mérite. Le jury attend légitimement que les deux langues soient maîtrisées avec une égale compétence.

## Langue italienne

Le nombre de candidats italophones admissibles, plus élevé cette année que les années précédentes (où il était à peu près équivalent à celui des francophones), a eu pour effet que l'on a eu une langue italienne correcte dans l'ensemble. Les erreurs constatées chez les francophones étant chaque année sensiblement les mêmes, nous ne fournirons pas un relevé détaillé mais des indications générales et quelques exemples. Signalons également quelques gallicismes.

Les erreurs les plus fréquentes ont concerné l'accent tonique et ont couvert l'ensemble du lexique : *formes verbales* \*esservene [esservene], \*evocano [evocano], \*rimanera [rimanere], \*cogliere [cogliere] ; *substantifs* \*elemosina [elemosina], \*appendice [appendice], \*fascino [fascino], \*episodi [episodi], \*patronimi [patronimi], \*epigoni [epigoni], \*sosia [sosia]... ; *adjectifs* \*antica [antica], \*gratuito [gratuito], \*funebre [funebre], \*paralleli [paralleli] etc. Assez fréquentes ont été également les consonnes géminées non prononcées : \*dona [donna], \*tera [terra] ; \*ametere [ammettere].

L'émotion a causé les habituelles erreurs de finales : \*con le quale [con le quali], parola \*sinonima [sinonimo], voci misteriosi [misteriose], \*nonostanto [nonostante]... ; ainsi que quelques gallicismes : \*cambiare di identità [cambiare identità], ci si aspetta \*a [di], \*tale la poetessa [come

la poetessa], si \*impara che... [si viene a sapere che], ripreso \*a Dante [da Dante]. Les barbarismes, dus eux aussi sans doute à l'émotion, ont heureusement été rares : \*crucifissione [crocifissione], \*oppressante [opprimente], \*moltiplicità [molteplicità], \*puntuazione [punteggiatura]...

Comme cela a déjà été mentionné dans les rapports relatifs aux explications de textes, si quelques candidats ont utilisé avec élégance et précision un vocabulaire analytique riche et varié, beaucoup ont fait preuve d'une grande pauvreté dans ce domaine : ainsi, ignorant les termes techniques les plus élémentaires (par exemple anafora, metafora), ils se bornent à employer des termes comme : ripetizione all'inizio del verso, positivo/negativo, comico, esagerato... ; par ailleurs, pour articuler leur exposé, le jury regrette le recours à des expressions du type : e poi... e poi... e poi... ; c'è... c'è... c'è... ; troviamo... ; abbiamo... ; l'autore dice che... ; quindi... ; ci sta....

Rappelons enfin qu'un texte versifié doit être lu comme tel, en marquant, au moins, les synalèphes et/ou les diérèses, et en respectant les enjambements, afin d'éviter de réduire et d'aplatir en prose un texte en vers. Dans l'ensemble, peu de poésies de Pascoli ont été convenablement lues. De même un texte théâtral ne se lit pas comme une simple page de prose. Là encore, on ne saurait trop recommander aux candidats de s'entraîner à ce type de lecture pendant leur année de préparation.

**TABLE DES MATIÈRES**

COMPOSITION DU JURY	1
OBSERVATIONS GÉNÉRALES	2
PRÉSENTATION DES ÉPREUVES	5
DONNÉES STATISTIQUES	6
EPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ	8
Composition en langue italienne	8
Composition en langue française	18
Traduction (Thème et Version)	24
EPREUVES ORALES D'ADMISSION	33
Leçon en italien	33
Explication d'un texte du Moyen-Âge ou de la Renaissance et d'un texte latin	56
AFEER (1 <sup>ère</sup> sous-épreuve)	73
Traductions improvisées (2 <sup>ème</sup> sous-épreuve)	75
Explication d'un texte moderne	82
Maîtrise de la langue française et de la langue italienne	88