



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 2012

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**

COMPOSITION DU JURY

Le jury est composé de :

Myriem BOUZAHER, Inspectrice Générale de l'Éducation Nationale, Présidente,
Gérard VITTORI, Professeur des Universités, Université de Rennes2, vice-président,
Francesco D'ANTONIO, Maître de Conférences, Université de Strasbourg, vice-président,
Jean-Pierre PANTALACCI, Maître de Conférences, Université de Nice-Sophia Antipolis, Secrétaire général,
Cécile BERGER, Maître de Conférences, Université Toulouse 2 Le Mirail,
Nella BIANCHI, Maître de Conférences, Université Paris Ouest, UFR Langue, Nanterre
Hélène KLINGER-DOLLE, Maître de Conférences, Université Toulouse 2 Le Mirail,
latiniste
Laurent SCOTTO D'ARDINO, Maître de Conférences, Université de Grenoble,
qui ont tous participé à la rédaction du présent rapport.

OBSERVATIONS GENERALES

Le nombre d'inscrits à la session 2012 de l'Agrégation externe d'italien est supérieur à celui des années précédentes – 281 (254 en 2011, 238 en 2010) –, et le nombre de candidats présents est en légère augmentation 83 (79 en 2011). Tous les postes (12) ont été attribués. La moyenne des candidats admissibles est plus élevée – 8,91 (8,58 en 2011) –, la barre d'admissibilité est légèrement plus basse – 6,41/20 (6,82 en 2011) –, la moyenne portant sur le total général (admissibilité + admission) est à peine inférieure – 8,54/20 (8,59 en 2011) – en revanche la moyenne des candidats admis est plus élevée 10,53 (10,49/20 en 2011). Au regard de ces chiffres, on constate une certaine stabilité tant dans la présence des candidats au concours, après la turbulence provoquée par le passage à la mastérisation, que dans les résultats qui sont plus qu'honorables. Cela confirme que le vivier est là et que les professeurs recrutés sont de qualité, ce dont le jury se réjouit.

Cette année encore, le jury a été heureux de lire des copies de très haute tenue et d'écouter des prestations pleines de finesse et d'intelligence. Il a eu aussi le grand plaisir d'entendre des candidats parfaitement bilingues, ou des candidats qui avaient une très bonne maîtrise des deux langues, ce qui est, rappelons-le, la condition *sine qua non* pour prétendre à l'Agrégation d'italien. Toutefois, il a eu aussi l'occasion de corriger des copies et d'entendre des prestations de candidats qui n'étaient pas du tout préparés (la note de 0,25/20 plusieurs fois attribuée, tant à l'écrit qu'à l'oral, 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 italienne qui n'est en rien garante d'une connaissance des contenus du programme. De plus, il convient de réaffirmer ici 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 une question du programme, sur le latin, la philologie, 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.

Condition de titres ou diplômes

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

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

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

- * de fonctionnaire titulaire dans un corps de personnels enseignants ou d'éducation classé dans la catégorie A,
- * ou de maître contractuel des établissements d'enseignement privés sous contrat admis définitivement à l'échelle de rémunération des professeurs certifiés, des professeurs d'éducation physique et sportive, des professeurs de lycée professionnel et des professeurs des écoles.
- * Vous êtes dispensé de diplôme, si vous êtes mère ou père d'au moins trois enfants, ou sportif de haut niveau.

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

Inscriptions multiples

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

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

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

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

Mis à jour le 14 juin 2012

L'AGREGATION EXTERNE D'ITALIEN

Description des épreuves

ÉCRIT (Admissibilité) : 3 épreuves

*1 Composition en langue italienne : durée 7 heures /80

*2 Épreuve de traduction (thème et version) : durée 6 heures /120

*3 Composition en langue française : durée 7 heures /80

TOTAL /280

ORAL (Admission) : 5 épreuves

*1 Leçon en langue italienne (préparation : 5 heures) : durée 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) : durée 45 minutes /80

*3 Explication en langue italienne d'un texte moderne ou contemporain (préparation : 1 heure 30) : durée 45 minutes /80

*4. Épreuve en deux parties : Durée totale de l'épreuve : 1 heure 05
- Agir en fonctionnaire de l'état et de façon éthique et responsable (préparation : 10 minutes) : 20 minutes (10mn exposé, 10mn entretien) /25
- Traduction improvisée (thème et version) : durée 45 minutes /75

*5 Note de maîtrise de la langue italienne et de la langue française /60

TOTAL /420

TOTAL GÉNÉRAL /700

Données statistiques

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

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

Nombre de candidats inscrits : **281** (206 femmes ; 75 hommes).

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

Nombre de candidats présents à toutes les épreuves d'admissibilité : **83** (61 femmes ; 22 hommes).

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

Nombre de candidats admissibles : **28** (27 présents : 21 femmes ; 6 hommes).

Nombre de candidats admis : **12** (11 femmes ; 1 homme).

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

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

Moyenne des candidats admissibles : **8,91/20**

(8,58 en 2011 ; 10,06 en 2010 ; 8,61 en 2009 ; 9,00 en 2008 ; 9,33 en 2007).

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

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

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

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

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

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

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

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

Moyenne du dernier admis : **8,95/20** (8,59 en 2011 ; 8,77 en 2010 ; 9,45 en 2009 ; 7,74 en 2008 ; 9,27 en 2007 ; 9,9 en 2006)

Répartition des candidats par académies après barre :

Académies	Inscrits	présents	admissibles	présents	admis
Aix-Marseille	34	8	2	2	1
Amiens	5	1	0		
Besançon	2	1	1	1	0
Bordeaux :	2	2	0	-	-
Caen	1	0	-	-	-
Clermont-Ferrand	3	1	0	-	-
Corse	4	0	-	-	-
Dijon	6	2	0	-	-
Grenoble	21	8	2	2	0
Lille	7	1	1	1	0
Limoges	1	1	0	-	-
Lyon	22	9	6	6	5
Montpellier	6	1	0	-	-
Nancy-Metz	9	3	1	1	1
Nantes	5	2	1	1	1
Nice	26	7	1	1	1
Orléans-Tours	2	1	-	-	-
Paris-Créteil-Versailles	92	26	12	12	3
Poitiers	3	0	-		
Reims	1	0	0	-	-
Rennes	6	2	1	1	0
Rouen	1	1	0	-	-
Strasbourg	6	2	0	-	-
Toulouse	16	4	0	-	-

Notes des différentes épreuves : voir le corps du rapport.

Répartition des candidats par profession après barre :

	Inscrits	Présents	Admissibles	Présents	admis
Élèves d'une ENS	7	6	6	6	6
Étudiants	75	30	11	11	4
Artisans/commerçants	1	0	-	-	-
Professions libérales	6	3	1	1	0
Cadres secteurs privés conv coll	1	0	-	-	-
Salariés secteur tertiaire	13	1	0	-	-
Salariés secteur industriel	3	1	0	-	-
Sans emploi	37	5	2	2	1
Formateurs dans secteur privé	6	1	0	-	-
Agent admi. Membre UE (hors France)	1	0	-	-	-
Enseignant du supérieur	7	3	0	-	-
Pers. Enseignant non titulaire fonct. pub	7	1	0	-	-
Pers. Enseignant titulaire fonct. pub	7	2	1	1	0
Enseig non tit établ scol. étranger	3	0	-	-	-
Personnel fonction publique	2	1	0	-	-
Maître délégué	2	1	0	-	-
Agrégé (agrégation interne)	1	0	-	-	-
Professeurs certifiés	40	10	3	3	0
Adjoints d'enseignement	1	0	-	-	-
Ens. stagiaire 2nd degré COL/LY	5	1	0	-	-
PLP	1	0	-	-	-
Professeur des écoles	1	1	0	-	-
Vacataires du 2e degré	7	4	0	-	-
Vacataires enseignement supérieur	3	1	0	-	-
Vacataires formation continue	1	0	-	-	-
Maître auxiliaire	5	0	-	-	-
Contractuels 2nd degré	16	2	0	-	-
Assistant d'éducation	7	2	1	1	0
Contractuel enseignement supérieur	15	7	3	3	1

Titres ou diplômes requis après barre :

Titre ou diplôme requis après barre	Nb admissibles	Nb présents	Nb admis
Doctorat	6	6	2
Master	19	19	10
Enseignant titulaire	3	3	0

EPREUVES ECRITES D'ADMISSIBILITE
COMPOSITION EN LANGUE ITALIENNE

Durée : 7 heures

Coefficient : 4

Sujet :

In un'intervista a Firenze del 2 maggio 1978, egli [Dario Fo] dice: « Il **comico** nel mio teatro ha una funzione fondamentale », perché « con **l'ironia, il grottesco**, si può veramente **distruggere il potere**: se il pianto 'libera' in maniera intimistica e irrazionale, coinvolgendoti sul piano emotivo, il riso, per sua natura, implica la **partecipazione critica**. Per ridere di una cosa, insomma, occorre ragionare, pensarci, rifletterci ».

Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

Commentate e discutete questa dichiarazione di Dario Fo alla luce dell'opera teatrale di Dario Fo e Franca Rame in programma.

Notes attribuées (sur 20) : 14,5 (1) ; 12,5 (1) ; 12 (1) ; 11,5 (1) ; 11 (2), 10 (2) ; 9,5 (2) ; 9 (3) ; 8,5 (1) ; 8 (5) ; 7,5 (4) ; 7 (2) ; 6,5 (4) ; 6 (6) ; 5,5 (3) ; 5 (2) ; 4,5 (3) ; 4 (4) ; 3,5 (5) ; 3 (6) ; 2,5 (6) ; 2 (4) ; 1,5 (3) ; 1,25 (2) ; 0,5 (4) ; 0,25 (2) ; Copie blanche (1).

Note maximale : 14,5

Note minimale : 0,25

Moyenne de l'épreuve : **5,27/20** (4,12 en 2011)

Cette année le jury a corrigé 80 copies, dont 1 copie blanche. Parmi les 79 autres, 8 copies ont obtenu une note supérieure ou égale à 10/20, 30 copies une note entre 9/20 et 5/20 et 41 copies une note entre 4,25/20 et 0,25/20.

Nous présentons ici une proposition non exclusive de corrigé de la composition en langue italienne et les axes autour desquels nous développons notre réflexion ne sont qu'une possibilité parmi d'autres. Dans l'évaluation de chaque copie, les correcteurs ont tenu compte de la pertinence du propos par rapport à l'intitulé et à la cohérence de l'argumentation développée.

Introduction

La phrase de Dario Fo s'insère dans contexte particulier double : elle se situe à la fois après la phase de maturation et d'engagement politique de Fo (années 1973-1974) et quelques

jours avant le dénouement de l'affaire Moro (mai 1978). On doit donc nécessairement l'aborder à la lumière d'un bilan rétrospectif de son théâtre en tenant compte du fait que ce dernier est, à cette date, passé à la fois par le théâtre bourgeois, par les phases des collectifs (Nuova Scena et La Comune) et par le théâtre directement engagé (Palazzina Liberty).

Le comique est décrit par Dario Fo dans cette phrase-manifeste non comme une fin en soi, mais bien comme un moyen – et même comme une arme – incluant lui-même deux outils essentiels du comique que sont l'ironie et le grotesque. Grâce à de telles armes, le théâtre comique selon Fo aurait alors une véritable fonction fondée sur une participation active du public : la destruction du pouvoir. Cela correspond bien à la définition courante du théâtre de Fo comme théâtre plus que politique, militant.

Si l'on tient compte du fait que Fo précise ailleurs qu'il se distingue de ces intellectuels pessimistes qui, selon lui, critiquent sans rien proposer, alors quels sont l'enjeu et les limites de cette « destruction » proposée par son théâtre ? En détruisant, que propose-t-il ? Quelle alternative « construit »-il ? La participation active du public est-elle la garantie de la réussite de cet objectif, et par quels moyens ?

En premier lieu, il conviendra de d'évaluer dans quelle mesure le comique chez Dario Fo apparaît bien comme un outil de subversion de l'ordre établi, par le biais de l'ironie et du grotesque ; encore faudra-t-il nuancer au gré des différentes périodes, facettes et phases créatives du théâtre de Dario Fo et Franca Rame.

Ensuite, nous nous interrogerons sur les mécanismes mis en œuvre par Dario Fo pour faire en sorte que le rire soit l'un des rouages qui, s'opposant ou s'associant au tragique et aux larmes, soit apte à susciter un processus rationnel dans l'esprit du spectateur, et ce jusqu'à susciter sa « partecipazione critica ».

Enfin, si l'objectif recherché par Dario Fo est bien la « destruction » du pouvoir (« veramente »), il conviendra de s'interroger sur ce qui est « veramente » détruit par le théâtre de Dario Fo et Franca Rame, et par conséquent, sur les limites de cette destruction, ou encore sur ce que ce théâtre, en détruisant, construit...

1- Formes et évolution du comique, du grotesque et de l'ironie chez Dario Fo

Une première remarque s'impose quant à la place et la nature du comique dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame : la nature du comique et son implication évoluent au fil du temps. Il y a d'une part la farce, la « critique » du pouvoir ou la satire de problèmes de société ; en somme, d'une part un théâtre qui reste d'une certaine façon cantonné à la scène, et de l'autre un théâtre véritablement militant. Rappelons qu'il s'agit d'un parcours de « giullari della borghesia » qui deviennent « giullari del popolo ». Une réflexion doit être menée sur la dimension diachronique : Dario Fo donne cette interview le 2 mai 1978. C'est un Dario Fo de la maturité qui intervient dans un contexte socio-politique particulier comme celui de l'enlèvement d'Aldo Moro.

Les débuts sur les scènes bourgeoises (1953-1968) développent un théâtre uniquement satirique devant un public bourgeois et néanmoins déjà fortement ancré dans l'actualité et qui n'hésite pas à attaquer : *Un dito nell'occhio* (1953) par exemple revisite l'histoire de l'humanité en démontant les mécanismes imposés depuis le fascisme et par la DC : Napoléon et l'amiral Nelson y sont réduits à des enfants qui passent leur temps à se disputer, tandis que la Renaissance y est perçue par la bourgeoisie comme un saut dans le vide, métaphore visant à signifier que la DC n'a de cesse de décourager le vote à gauche... L'œuvre traque ainsi les travers de la DC, alors que 1953 est précisément une année où le gouvernement De Gasperi perd des points parallèlement à la formation, le 18 avril 1953, d'un front laïque et de gauche prêt à affronter le pouvoir catholique. Avec la fin de la parenthèse politique d'ouverture, et le

retour de Scelba au gouvernement comme président du Conseil, la censure se durcit et c'est, en 1954, *I sani da legare*, pièce à sketches encore plus acide politiquement parlant, qui montre comment l'opinion publique peut être manipulée par les journaux. La censure frappe Dario Fo et Franca Rame qui repassent alors au crible toutes leurs répliques.

Cependant la première période dite « bourgeoise » du théâtre de Dario Fo et Franca Rame demeure essentiellement orientée vers la farce et la satire. Pendant l'été 1958, qui précède la constitution de la Compagnie Fo-Rame, les pièces sont essentiellement des farces (*Ladri manichini e donne nude* se compose de pochades comme *Non tutti i ladri vengono per nuocere*, d'une farce policière telle que *I cadaveri si spediscono, le donne si spogliano*, d'une farce musicale (*L'uomo nudo e l'uomo in frak*) ou encore d'une farce avec clowns (*Gli imbianchini non hanno ricordi*). Il s'agit de comédies tissées de quiproquos proches de la comédie de boulevard. Dans *Comica finale*, également, malgré la grande efficacité comique des scènes hilarantes, l'engagement politique demeure tout de même au second plan. Et ce, même si le principal intérêt de ce premier théâtre de Dario Fo réside dans une revalorisation claire d'un théâtre où dominant les thèmes populaires et où, déjà de manière grotesque, des pantins peuvent se substituer aux acteurs qui les animent, le tout agrémenté de chansons et de musiques, évitant ainsi la tentation du théâtre naturaliste et bourgeois.

Cela dit, le grotesque à valeur efficacement critique tel qu'on le trouve dans les périodes plus militantes du théâtre de Dario Fo et Franca Rame est déjà présent dès 1959 dans certaines pièces de la Compagnie Fo-Rame. En effet, dans *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959-1960), le choix des personnages est nouveau (des sous-prolétaires, balourds), notamment la figure de Lungo, un personnage crédule et moqué qui se perd dans les méandres de la bureaucratie, subit la transformation grotesque en chien, pour finir ensuite au chenil municipal. C'est aussi la première fois qu'apparaît la figure du « giullare » mais il est celui qui subit le pouvoir néfaste et dont le métier, en grotesque figure populaire, est « di farsi sfottere » en tant que « Rigoletto dei poveri ». Fo et Rame s'attaquent déjà au pouvoir dont ils font la satire, ainsi qu'à l'actualité dès 1960 dans *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, en écho aux journées tragiques de juillet 1960 (à Catane, à Reggio Emilia, la classe ouvrière descend dans la rue contre la DC, et des morts sont à déplorer). C'est dans cette atmosphère de luttes syndicales et de grèves générales (chute du gouvernement Tambroni) que la pièce de Fo-Rame met en scène un bandit-fasciste et un prêtre démocrate chrétien, visant directement le pouvoir avec une claire intention polémique puisque journalistes, avocats etc. sont présentés comme étant tous abusés par des voleurs, ce qui soumet alors la pièce aux foudres de la censure.

La période 1967-69 constitue néanmoins le pivot satirico-politique de la création Fo-Rame, avec une accentuation de l'engagement politique, de la satire et du renversement grotesque déjà anticipé avec *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963), *Settimo : ruba un po' meno* (1964), *La colpa è sempre del diavolo* (1965) et *La signora è da buttare* (1967, dernière œuvre de la Compagnie Fo-Rame sur les scènes bourgeoises), quatre pièces qui unissent la satire à l'engagement politique montrant un Dario Fo déjà bien orienté vers une phase créatrice plus largement conforme au contenu de sa déclaration de 1978. À partir de 1967-1969, le spectateur sera désormais appelé à s'engager dans cette « participation active » dont parle Fo en 1978, puis à être progressivement juge des événements et interlocuteur du discours scénique. Avec l'expérience alternative de Nuova Scena (1968-1969) et surtout avec le collectif La Comune (1970), Dario Fo renforce l'idée d'impliquer l'opinion publique dans la représentation théâtrale du réel afin de la pousser vers une prise de conscience politique. Il s'agit alors de « creare un'opinione pubblica cosciente, informata » et d'apporter au public « la coscienza di essere sfruttati » (*Fabulazzo*). Mais dès lors que Fo et Rame quittent l'espace du théâtre bourgeois avec ce tout premier spectacle devant un public différent (un public de paysans) qu'est la *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* (1968), les

années de Nuova Scena (1968-1969) et de La Comune (1970-1973) et les années qui suivent, jusqu'à la date de 1978, sont véritablement les années du théâtre militant de Dario Fo. Les années 1971-1972 représentent la période la plus engagée sur le plan politique voire idéologique. *Morte accidentale di un anarchico* (1970-71) écrite à la suite des attentats de Piazza Fontana à Milan devant la Banque Nationale de l'Agriculture et *Tutti uniti, tutti insieme* sont deux spectacles construits à partir d'un véritable travail de contre-information sur des événements politiques contemporains. Pour la première fois, Dario Fo fait le choix d'un théâtre didactique sans renoncer à l'expérimentation. La *Morte accidentale di un anarchico* est une dénonciation de la corruption du pouvoir politique et, en même temps, Fo expérimente de nouvelles façons de faire du théâtre pour tenir en éveil les spectateurs.

Il est donc bien nécessaire de distinguer différentes phases dans le théâtre de Dario Fo dont la démarche véritablement révolutionnaire évolue et ne débute réellement qu'avec le collectif Nuova Scena (1968) « un collettivo di militanti che si pone al servizio delle forze rivoluzionarie non per riformare lo stato borghese con politica opportunistica, ma per favorire la crescita di un reale processo rivoluzionario che porti effettivamente al potere la classe operaia », puis un théâtre militant avec le collectif La Comune (1973-1974) et enfin le collectif La Comune de Dario Fo et Franca Rame (après 1973).

Or, même si – nous le verrons dans la troisième partie – le théâtre de Dario Fo adopte une démarche beaucoup plus activiste après les années 1970, il y a bien néanmoins dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame, dans leur démarche consistant à utiliser le comique comme arme d'attaque ou de critique du pouvoir, une véritable esthétique du grotesque permanente quelle que soit la période créative. Rappelons l'origine du mot : autour de 1480, les fouilles partielles de la *Domus Aurea* de Néron révélèrent pour la première fois la peinture murale antique et la décoration en stuc. Et comme on les découvrit sous les ruines, pour ainsi dire dans des grottes, on appela « grotesques » ces décorations.

Dans la dramaturgie de Dario Fo, le grotesque est souvent lié à la dimension animale, « all'animalesco ». D'après *Manuale minimo dell'attore* (1987), et selon Dario Fo, tous les masques de la *commedia dell'arte* font référence à des animaux ou sont « zoomorphes », élément auquel il ajoute la dimension diabolique de certains masques du théâtre traditionnel populaire possédant ce « troisième œil » grotesque qui leur permet de voir (ou de faire voir) mieux que quiconque. En tous cas, dans cette définition implicite du grotesque, il y a un rapport évident au corps et à la déformation de ce dernier. Or, il est primordial de souligner l'importance du rapport entre le grotesque et le corps (cf. ses déformations gigantesques ou comiques) dans le théâtre de Dario Fo. D'ailleurs, tout le théâtre de Dario Fo est par sa nature même grotesque, car l'acteur-auteur construit ses œuvres comme un mélange de différents genres théâtraux, des œuvres protéiformes, grotesques et volontairement déstructurées. De façon générale, tout le théâtre de Fo est traversé par cette esthétique du grotesque. On le constate dès la période bourgeoise, depuis *La colpa è sempre del diavolo* (1965), qui relate l'histoire d'une jeune fille injustement accusée de sorcellerie et où figure le diable-nain Brancaleone, en passant par *La signora è da buttare* (Milan, 1967). Ce qui prévaut déjà dans *La signora è da buttare*, c'est le grotesque politique. L'ensemble est un théâtre de provocation (le sketch sur l'assassinat de Kennedy, l'adoration consumériste du frigo, le dompteur de puces, Saint-Georges figuré en nain chevauchant un dragon mécanique de trois mètres et symbole de l'impérialisme) ; la *Grande Pantomima* (1968) est également peuplée d'allégories grotesques sous forme de pantins gigantesques, et le grotesque, sous forme de parodie de l'histoire religieuse officielle, apparaît également sous les traits du « villano » né de la cuisse d'un âne dans la *Nascita del villano (Mistero Buffo)*, 1969) ainsi que dans *Fanfani rapito* (1976) ou même l'*Anomalo Bicefalo* (2003) où Berlusconi n'est plus qu'un pantin ridicule.

Le second ressort permanent du comique et de la satire chez Dario Fo est, comme il le dit en 1978, l'ironie (« l'ironia è l'ossigeno insostituibile della ragione » dit-il également dans

Dario Fo parla di Dario Fo), même si son efficacité et ses effets sont à nuancer selon l'évolution chronologique de son théâtre. L'ironie en soi repose essentiellement sur le stratagème consistant généralement à dire le contraire de ce que l'on veut signifier, à recourir à l'antiphrase, voire au langage même de celui ou ceux que l'on entend attaquer. Or, selon une définition de V. Jankélévitch (*L'ironie*) « l'ironie tend la perche à celui qu'elle égare ». U. Eco complète, dans la *Postille al Nome della Rosa* (1982) en disant : « è anche possibile non capire il gioco e prendere le cose sul serio. Che è poi la qualità (il rischio) dell'ironia. C'è sempre chi prende il discorso ironico come se fosse serio ». Par conséquent, l'ironie étant nécessairement allusive, elle est un discours risqué (cf. Dario Fo, *Il Diavolo con le zinne* (1998) : « mi raccomando però di non addormentarvi sulla poltrona... perché ci sono le allegorie e bisogna avere le orecchie lunghe ») qui pousse d'autant plus le public ou le destinataire du message à la réflexion, à l'usage de la raison. À bien des égards, la définition même de l'ironie correspond à ce que Dario Fo attend de son théâtre selon ses mots de 1978 : un théâtre faisant essentiellement appel à la raison, opposant en cela le rire à l'irrationnel que provoqueraient l'émotion et les larmes.

Nous verrons alors comment, en second lieu, ironie et grotesque sont utilisés par Dario Fo comme de véritables armes (le rire comme moyen et non pas seulement comme fin, comme cela peut être le cas isolément dans la période dite « bourgeoise » de son théâtre), armes dont nous analyserons maintenant le fonctionnement, nécessairement paradoxal pour être efficace et solliciter en effet la participation (au moins rationnelle, sinon active) du public.

2- Un comique paradoxal visant à la participation du public : les mécanismes

Si ironie et grotesque sont bien employés par Dario Fo en tant qu'instruments de critique du pouvoir, il convient néanmoins de s'attarder sur leur fonctionnement concret. Tout d'abord, le rire chez Dario Fo apparaît d'autant plus efficace qu'il relève du paradoxe. En effet, si d'une part les sujets traités sont souvent graves voire tragiques (attentats, actualité, condition féminine, condition ouvrière, crise économique etc.), les moyens employés pour en parler relèvent d'autre part quasi exclusivement du théâtre comique s'appuyant entre autres sur l'ironie et le grotesque. Faisant référence à Molière, Franca Rame dit, dans le prologue de *Tutta casa, letto e chiesa* (1989) « quando vai a teatro e vedi una tragedia, ti immedesimi, partecipi, piangi, piangi, piangi, poi vai a casa e dici : come ho pianto bene questa sera !, e dormi rilassato. Il discorso politico ti è passato addosso come l'acqua sul vetro. Mentre invece per ridere [...] ci vuole intelligenza, acutezza. Ti si spalanca nella risata la bocca, ma anche il cervello e, nel cervello, ti si infilano i chiodi della ragione ! ». Ainsi, tout en bannissant le tragique en tant qu'outil dramaturgique visant à produire de l'émotion et des larmes, dans le *Dialogo provocatorio con Luigi Allegri*, Dario Fo souligne néanmoins que le comique ne peut être séparé de sa correspondance tragique ou alors il devient un simple « sfottò ». Ce qu'il faut en conclure, c'est que le rire, dans le théâtre de Dario Fo, est nécessairement paradoxal, avec souvent le tragique comme sujet, et le rire comme moyen. Dans ce cadre, l'ironie et le grotesque sont alors des outils du comique d'autant plus efficaces qu'ils en deviennent tous deux paradoxaux. Et quoi de mieux que le paradoxe pour maintenir la raison en éveil ?

En quoi ce comique est-il forcément paradoxal ? Tout d'abord parce que Fo n'a pas toujours opposé si fondamentalement rire et larmes. Ainsi, un « cantore », sorte de giullare-personnage dont Dario Fo se fait porte-parole dans *Guerra di popolo in Cile* (1974), affirme : « la gente alla quale io canto ha già abbastanza lacrime e tristezza per conto suo, che vado io a mettergli pure le cipolle della malinconia negli occhi (...). No, ridere li voglio, ma non per sfogarsi e non pensarci più. No, sghignazzare per rendersi conto, pensarci meglio » (Giorgio Bertani Editore, *Guerra di popolo in Cile*, p.54, in *Archivio Franca Rame*). Nous irons même jusqu'à dire que, selon Fo, pour pouvoir faire appel à la raison, le rire doit nécessairement

être paradoxal et donc contenir du tragique : « se io mi limitassi a raccontare le angherie usando della chiave « tragica » con una posizione di retorica o di malinconia o di drama (...) muoverei solo all'indignazione e tutto, immancabilmente, scivolerebbe come acqua sulla schiena delle oche, e non rimarrebbe niente » (*Rosa fresca Aulentissima, Mistero Buffo I*, p16) ; et « perché « ridere » di cose tanto serie ? » poursuit Dario Fo. Réponse : c'est le peuple qui nous l'a enseigné. C'est donc le langage du peuple, et rire de choses sérieuses signifie, pour Fo, rendre son langage à ce même peuple.

Il nous appartient alors d'analyser les mécanismes de ce rire paradoxal qui émane du théâtre de Fo. Ce rire paradoxal est déjà présent en 1965 dans *Settimo : ruba un po' meno* où le personnage féminin, Enea, une gardienne de cimetière, se retrouve impliquée dans la spéculation immobilière qu'une grosse entreprise lance sur « son » terrain (le cimetière) et se retrouve face à une équipe de croque-morts lui mimant une manifestation de grévistes violemment réprimée. Le théâtre de Fo construit l'idée d'un public complice de l'opresseur. Un public auquel il est nécessaire de faire prendre conscience de sa complicité et de sa propre condition d'opprimé. C'est à travers le rire que Fo veut déclencher la révolte et faire naître l'indignation civile et politique, selon Chiara Valentini. Cette pièce est déjà marquée par la grande capacité de Dario Fo de mettre en scène des événements tragiques par le biais du comique provoqué par la mise à distance de la scène réelle au moyen d'une *mimesis* ironique. De même, l'asile de fous (et ses fous grotesques) apparaît dans la pièce, paradoxalement, comme le siège de la raison.

En effet, l'ironie, s'appuyant sur l'antithèse, l'antiphrase, ou la mise à distance, étant nécessairement allusive, pousse à réfléchir, et sous-entend un effort de la part du public. Par le biais de l'ironie, le public est appelé à la reconstruction du discours réel. Comme le précise Dario Fo, dans la préface de *Non si paga ! Non si paga !* en 1974, le rire, paradoxal donc ambigu, est source de doute et en appelle de fait inévitablement à la raison : « noi siamo convinti che nella risata, nel grottesco della satira è la massima espressione del dubbio, il più valido supporto alla ragione ». Ainsi, le fou de *Morte accidentale di un anarchico* (1970-1971) feint d'adhérer aux théories fallacieuses de la police dans la fameuse scène absurde de la chaussure qu'un policier aurait gardée à la main tandis que le « suicidé » (alias l'anarchiste Pinelli auquel fait directement référence la pièce) se serait retrouvé néanmoins mort sur le trottoir avec ses deux chaussures aux pieds. D'une part le public doit décrypter le message vu à travers les yeux d'un fou, et d'autre part il doit relier cette scène absurde et comique à la référence à l'attentat de Piazza Fontana et aux investigations douteuses qui s'en sont suivies. Le rabaissement de l'homme au rang d'animal, ou de l'homme au fou (cf. le fou de *Morte accidentale*) par lequel passe paradoxalement la vision plus « rationnelle » du monde est un moyen par lequel Dario Fo appelle le spectateur à une réflexion active : si un fou voit mieux la vérité que les juges ou les enquêteurs, il y a de quoi s'interroger sur la prétendue rationalité de la « réalité ».

Le grotesque est un ressort comique qui fait également appel au raisonnement du spectateur, l'incitant à réfléchir, notamment en proposant une lecture renversée de l'histoire officielle. Dans *Mistero Buffo* (1969), les *Nozze di Cana*, racontées par un ivrogne sous la forme d'un épisode où chacun veut s'enivrer, sont une façon d'opposer les puissants aux « poveri cristi » et de leur rendre, par le biais de l'ironie et du grotesque, l'intelligence de leur histoire. Citons le recours aux *pupazzi* (pantins), aux figures d'animaux déjà pour *La storia ver di Piero d'Angera, che alla crociata non c'era* (1960), ensuite dans la *Grande Pantomima* de 1968 jusqu'aux pièces de la fin des années 1990 ; au rabaissement satirique et grotesque des personnages de puissants dans *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963-1964), pièce écrite pour attaquer les intellectuels italiens de centre-gauche cherchant à jouer des coudes dans les rouages du pouvoir et s'y retrouvant piégés. Ici, Dario Fo invite le public à réfléchir sur le présent à la lumière d'un passé décrit de façon grotesque, à savoir à travers le

rabaissement d'un personnage célèbre du passé comme Christophe Colomb. Le « cacciaballe » est Christophe Colomb, et la fille d'Isabelle, Giovanna la Pazza, est utilisée ici, toujours de manière grotesque, pour énoncer des vérités dérangeantes. Dans *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* (1991-1992) les marins sont saufs en s'accrochant à la queue des cochons lors du naufrage d'un bateau de la flotte de Christophe Colomb où, fuyant l'Inquisition, ils avaient embarqué. Dario Fo colore ainsi de grotesque un sujet plus grave : l'obscurantisme. Dans *Il diavolo con le zinne*, en 1997, seul le public (défini ainsi comme seul apte à la clairvoyance rationnelle) peut voir les personnages des diables, qui demeurent invisibles aux yeux du juge et du cardinal.

Pour faire appel à la raison du spectateur, à travers le grotesque et l'ironie, Dario Fo a également recours au dialogue avec un public qui devient interlocuteur. La voix narrative de l'énonciateur qui discute avec le public détruit la structure perpétuellement dialoguée du théâtre bourgeois. Dans cette nouvelle forme théâtrale, qualifiée de théâtre-récit, le public est l'interlocuteur direct du discours scénique. Déjà dans *Isabella*, une voix raconte et commente pour entraîner le public à une vision critique. Grâce à *l'io epico*, Dario Fo, sorte de narrateur-interlocuteur sur scène, construit ainsi une nouvelle forme de théâtre, (celle du « moi épique », ainsi appelée par Soriani), avec la figure du *giullare* (*Mistero Buffo*) et le dialogue avec le public qui ne peut, donc, s'endormir dans son fauteuil. Une première ébauche de ce dialogue avec le public s'instaure avec *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* en 1968. Dans cette parabole relatant l'histoire de l'Italie depuis la Résistance jusqu'au boom économique, le recours à l'allégorie personnifiée par de grands pantins représentant l'État (qui accouche visuellement d'industriels corrompus, de généraux ou d'évêques), le Capital, la Confindustria, la Reine-Haute Finance, il Pupazzo-Re (Vittorio Emanuele III), ou le Dragon-Prolétariat, par ce gigantisme grotesque rendu visuellement concret (bien que comique), pousse à réfléchir sur la notion de rouages implacables – humains-trop humains au pouvoir décuplé – en action dans la société. Le grotesque, allégorique ici, permet en outre une sorte de dialogue implicite entre le public et les instances de l'État personnifiées, matérialisées et non plus seulement objet d'une simple satire. Ce dialogue ébauché ici avec le public trouvera évidemment sa pleine expression avec *Mistero Buffo* et la figure du « giullare ». Ce sont encore des formes théâtrales mixtes et grotesques qui accompagnaient déjà la déshumanisation grotesque et paradoxale de certains personnages tels que l'homme paralysé dans *Gli imbianchini non hanno ricordi*, 1958, réduit à n'être qu'un simple pantin, ou encore les visions à la Jérôme Bosch de *L'uomo nudo e l'uomo in frak*, où un personnage arrive sur scène presque nu, affublé d'une horloge et d'un cône en métal sur la tête.

C'est un théâtre qui redonne le pouvoir au peuple, dont il reconstruit la voix et le patrimoine culturel, quitte à désacraliser le sacré (ultime facette du grotesque). Pensons à la désacralisation de la culture à travers la réinterprétation de *Rosa fresca aulentissima* et la relecture, avec ses connotations sexuelles et grotesques, qu'en fait Dario Fo dans *Mistero buffo*, ou encore à la désacralisation de la religion à travers la *Resurrezione di Lazzaro*. Pensons à la démystification grotesque de Christophe Colomb. Elle renvoie à la démystification de l'intellectuel qui cède aux charmes du pouvoir dans *Isabella*.

L'essentiel de ce dialogue, direct ou indirect, que Dario Fo cherche, dès 1968, à établir avec le public, repose bien entendu sur la destruction définitive d'un élément caractéristique du théâtre bourgeois : la quatrième paroi (D. Fo se rapproche ainsi du théâtre de B. Brecht). En lieu et place de cette quatrième paroi s'instaure alors un dialogue avec le public appelé à être l'interlocuteur de la scène afin de ne pas « digérer » passivement le spectacle mais d'être au contraire impliqué. Pour éviter l'identification du public à ce qui se passe sur scène (cf. Brecht), le théâtre de Dario Fo a recours à divers expédients dont l'ironie et le grotesque sont les supports essentiels : chansons, incidents scéniques, perméabilité dialoguée entre scène et parterre. Il s'agit en somme de ne jamais cesser de dire la fiction en rappelant que le théâtre

n'est pas la réalité. En cela la dramaturgie de Dario Fo se rapproche de celle de Bertolt Brecht.

Au comble de l'ironie, Dario Fo est même conduit à détruire ce symbole du pouvoir qu'est le théâtre lui-même (aussi bien le lieu théâtral que les unités dramaturgiques). Par exemple dans *Isabella tre caravelle...*, il met en scène la condamnation à mort d'un comédien. Le pouvoir condamne le comédien, la grâce n'arrive pas et le bourreau exécute la sentence. Cette mise à mort à la façon Grand Guignol représente une forme symbolique de destruction sur scène du moyen subversif d'expression qu'est le théâtre et en cela elle représente le comble de l'ironie.

Par tous ces moyens visant à faire appel à la participation rationnelle et critique du public, le théâtre de Dario Fo est par conséquent un théâtre collectif, bien plus qu'individuel, et davantage rationnel qu'émotionnel. Mais à ce stade de notre réflexion, il est légitime de nous interroger : ce public doit-il seulement s'indigner ou s'agit-il d'un appel à une vraie destruction, suggérée par l'adverbe « veramente » employé par Dario Fo dans la citation de 1978 ?

3- Enjeux et limites de la « destruction » : la construction d'un théâtre nouveau

Les mots de Dario Fo en 1978 (« distruggere veramente il potere ») ne peuvent manquer de rappeler sa conviction personnelle, dès les années du collectif Nuova Scena, qu'il n'était pas suffisant de critiquer, comme il le faisait au début, sur les scènes du théâtre bourgeois, mais qu'il était « necessario superare la chiave pessimistica tipica degli intellettuali, secondo cui l'arte deve solo denunciare e mai proporre ». Il est donc possible d'en déduire, en confrontant ce point de vue à ce que dit Fo en 1978, que selon lui le théâtre doit non seulement détruire (le pouvoir) mais aussi, sinon construire, du moins proposer, agir.

Les renversements grotesques correspondent dans la plupart des cas à une réalité politico-sociale dénoncée, attaquée par Dario Fo. Il s'agit d'une société où la folie et la santé mentale ont été inversées comme dans *Settimo : ruba un po' meno* (1964-1965). Le théâtre de Fo s'attaque aux différents pouvoirs et les exemples sont nombreux. Dans *Sani da legare* (1954), il est fait allusion au contexte politique du gouvernement Scelba de 1954, connu pour sa politique anti-communiste. *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* est une intrigue compliquée fondée sur une confusion entre plusieurs personnages, dont un prêtre amnésique et un dangereux gangster. La pièce fait référence aux dramatiques journées de juillet 1960 où les ouvriers protestent à Catane et à Reggio Emilia contre l'alliance entre la DC et les néo-fascistes. Elle contient aussi des références aux luttes syndicales chez Fiat, aux manifestations des ouvriers du bâtiment et des dockers du port de Gênes. *Chi ruba un piede è fortunato in amore* (1961-1962) s'attaque au mythe du miracle économique à travers le personnage d'un chauffeur de taxi qui essaie de voler une entreprise du bâtiment. L'attaque dirigée contre le pouvoir économique est approfondi avec les ouvriers exploités par le système dans *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* (1968) et devient encore plus concrète dans le tableau de la réalité du travail à domicile de *Il telaio* qui est également une critique du parti communiste à travers le personnage d'un père de famille qui croit au communisme mais qui dans la réalité reste soumis aux valeurs bourgeoises. Avec *Il funerale del padrone*, Fo met en scène les luttes ouvrières à l'intérieur des usines et les accidents du travail, notamment à travers la trouvaille de faire tuer sur scène un ouvrier dans le respect (ironique) les taux d'accidents du travail.

Mais, on l'a dit, le théâtre de Fo ne se contente pas d'attaquer le pouvoir ou d'en faire la satire, il s'en prend également à la structure du théâtre lui-même en tant qu'institution car « détruire » tout d'abord le théâtre du passé pour en construire un « nouveau », est la condition *sine qua non* qui poussera le public à une participation active réelle.

Tout d'abord, le théâtre de Fo est bien dans une certaine mesure un théâtre, sinon de la destruction, au moins de la déconstruction. En effet, dès *La signora è da buttare* (1967), l'on assiste du point de vue esthétique à une destruction du lieu théâtral habituel du théâtre bourgeois en tant que structure, puisque le spectacle a lieu sous un chapiteau de cirque, et que l'intrigue est dépourvue de toute linéarité.

Par la suite, et dans les périodes plus militantes (notamment à partir de 1968, de Nuova Scena et de La Comune), cette destructuration du lieu scénique devient même le mot d'ordre, au nom de la vitalité du théâtre de Fo et Franca Rame, si bien que l'on peut parler de théâtre ouvert dans le sens large du mot. Le fait que les pièces soient jouées dans les « Casa del Popolo », qu'il y ait un « troisième acte » après la représentation sous forme de débats, constitue la caractéristique essentielle du théâtre militant de Dario Fo. Citons à ce sujet la *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* (1968-1969), qui fut l'une des premières pièces établissant une discussion avec le public du spectacle. Quoi de plus normal si l'ambition de Dario Fo était bel et bien de réussir, non seulement à restituer son langage au peuple, mais à lui donner même la parole. Par exemple, pour *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000 : per questo lui è il padrone* (1970), l'action débute précisément dans une « Casa del Popolo » où des activistes démontent une bibliothèque, symbole de ce que Dario Fo attendait effectivement de son théâtre : le mettre au service d'un mouvement de classe. *Mistero Buffo* en 1969 est joué pour la première fois dans une « Casa del Popolo », suivi d'autres représentations à la « Camera del Lavoro » de Milan.

Rappelons qu'il s'agit néanmoins d'une tendance générale du théâtre européen, dans les années 1960 et 1970, qui s'interroge sur la fonction du théâtre comme théâtre militant. Ce mouvement avait déjà commencé dans les années 1940 avec le projet du TNP de Jean Vilar, pour un théâtre de qualité accessible à tous. Dario Fo s'inscrit dans ce mouvement tout en réalisant un théâtre laboratoire qui lui est propre. Renonçant au théâtre de l'absurde, qu'il côtoie dans les années 1950, ou au théâtre d'avant-garde, moins accessible au plus grand nombre car la forme y prévaut sur le contenu, Dario Fo n'amorce, avec cette phase des années 1970, qu'un prélude à un théâtre plus engagé encore. En 1972, Dario Fo et Franca Rame s'associent à « Soccorso Rosso » et s'impliquent dans la défense des prisonniers et détenus politiques, jusqu'à être accusés de fomenter des révoltes dans les prisons. Après 1973, Fo et Rame sont théâtralement présents partout où se manifestent des situations de lutte sur le terrain, y associant un théâtre ouvertement militant. Par exemple, au procès de Porto Marghera où, sur le banc des accusés se trouvent des ouvriers accusés d'avoir affronté la police en 1969 ; puis à Pescara où se déroule le procès de détenus accusés de mutinerie. S'y associent, de la part de Fo et Rame des spectacles improvisés où ils retrouvent un rapport direct, et sans aucune médiation, avec le public. On assiste alors à un véritable théâtre d'intervention (cf. *E il settimo giorno Dio creò i carceri*, sur les prisons italiennes, texte que Fo avait préparé dès 1972 et qu'il pensait d'abord utiliser à la reprise du collectif « La Comune »). Particulièrement emblématique est, à ce titre, l'épisode de *Guerra di popolo in Cile* (1973), devant 5000 spectateurs à Milan. Dans le contexte de l'assassinat de Salvador Allende et de la situation politique au Chili qui tient le monde en haleine, Dario Fo sent qu'il doit théâtralement intervenir. Or, l'originalité de cette œuvre réside dans le fait d'avoir eu recours à un stratagème théâtral habile, bien à l'image de ce qu'attend Fo : une participation active du public. Cette participation ira plus loin que prévu puisque, ayant fait croire au public qu'un coup d'État vient d'avoir lieu en Italie (intervention de policiers avec un mégaphone annonçant qu'une patrouille arrive suite à un coup d'État en Italie, arrêt soudain du spectacle), un spectateur (acteur) panique et se met à hurler... tandis que la nervosité gagne *réellement* cette fois, le public. Des coups de feu retentissent, un commissaire égrène les noms des représentants de la gauche italienne appelés à se rendre à la police... preuve éminente de l'efficacité d'un tel spectacle, véritable catalyseur en somme des peurs contemporaines du

public : l'expédient fonctionne si bien que lors de la représentation à Turin, un jeune homme avale les pages de son agenda qu'il juge compromettantes, et à Merano un étudiant menace de sauter par la fenêtre... Jugé trop provocateur, ce spectacle coûtera à Dario Fo – qui s'oppose alors aux forces de polices à Sassari – un emprisonnement de plusieurs jours, ce qui fera dire à Sandro Canestrini (avocat d'extrême gauche défenseur légal de « La Comune ») : « Dario Fo ormai da anni non è più solo un attore. È un politico, un uomo impegnato in una battaglia durissima contro il potere. Ed è logico che il potere usi tutte le armi, anche le più insensate, le più apertamente illegali, per tappargli la bocca ».

On le voit, le théâtre de Dario Fo, dans sa période militante, est un théâtre exhortant à l'action. En 1974, *Non si paga ! non si paga !* est un véritable appel à la désobéissance civile (cf. l'anecdote des étudiants à Berlin qui refusent « ironiquement » de payer l'entrée à *Non si paga !*) dans la lutte contre l'augmentation du coût de la vie et où l'épouse d'un ouvrier profite d'une manifestation devant un supermarché pour faire une razzia de boîtes de conserve. A l'époque du collectif « Nuova Scena », Dario Fo instaure un véritable dialogue direct avec le public d'ouvriers, qui participent aux débats et à la réécriture du spectacle. Les ouvriers étaient en effet invités aux dernières répétitions de *Non si paga ! Non si paga !* pour donner leur avis sur l'évolution concrète de la pièce au gré des représentations avec une vraie volonté de créer une communauté avec le public.

Par ailleurs, le théâtre de Dario Fo, dans sa période plus militante, est aussi un théâtre qui cherche à établir un nouveau rapport avec la ville et de là, avec le public. Dès 1968, l'association « Nuova Scena » s'installe et s'active dans le hangar (« Capannone ») de *via Collettiva* à Milan, un espace qui devient un lieu théâtral sous l'initiative et avec la participation volontaire d'étudiants et de travailleurs. Citons encore l'exemple de la « Palazzina Liberty ». En avril 1974, débute l'occupation de la « Palazzina », édifice abandonné de Milan et revendiquée par Dario Fo comme lieu théâtral. Un véritable bras de fer s'instaure alors entre Fo et la municipalité de Milan, combat soutenu par le public milanais (15000 personnes venues assister à *Mistero Buffo* le 7 avril 1974). L'occupation de la « Palazzina » s'inscrit également dans le cadre d'une politique culturelle revendiquée par Fo et Rame qui visait à constituer, suite à un colloque en juin 1974, un « fronte culturale delle forze alternative alla borghesia e al revisionismo ».

Il s'agit dès lors non plus seulement de critique du pouvoir, mais d'une véritable interpénétration du théâtre et de la politique, du théâtre et de la ville. En guise d'exemple au spectacle-intervention, citons *Il Fanfani rapito giugno* (1975), où Amintore Fanfani est incarné par une sorte de pantin grotesque (joué par Dario Fo, les jambes cachées dans une tranchée et les bras dans les pantalons du pantin ainsi constitué). Il s'agit d'un spectacle intervention dans la mesure où il fait corps avec la stricte actualité lorsque Fo le reprendra en guise de propagande électorale en 1976 à Rome (Fanfani y est présenté comme ayant été kidnappé par Andreotti lequel espère ainsi faire gagner des voix à la DC et Fanfani finit par accoucher d'un simulacre de Mussolini en fez et chemise noire qui rêve de se retrouver au Paradis entre un Christ révolutionnaire et le Père Eternel).

L'objectif du théâtre de Fo est donc certes de détruire le pouvoir, mais surtout d'apporter une nouvelle conception globale du théâtre : le premier objectif de Dario Fo étant de « casser » le théâtre traditionnel de toutes parts, pour un *un teatro aperto e quasi spalancato*, pourrait-on dire en paraphrasant le titre de l'une de ses pièces. L'ouverture est en effet l'élément récurrent de son théâtre à bien des égards, et ironie, grotesque et rire contribuent à maintenir cette ouverture, cette « déchirure » perpétuellement entretenue pour entrer dans l'esprit du spectateur et l'appeler sans cesse à la participation active en lui évitant à tout prix la passivité. Pour cela, tous les moyens sont bons : fenêtre ouverte vers le public (*Coppia aperta e quasi spalancata* en 1969), destruction de la quatrième paroi (Brecht), utilisation de la télévision et de son grand pouvoir de pénétration comme moyen d'éveiller les

consciences. À ce propos, nous pouvons rappeler les scandales provoqués en 1962 par *Canzonissima* accusée de blasphème et de « favorir la disgregazione di tutta la società italiana » ainsi que la projection d'un spectacle télévisuel permanent en 1974 pour le public de la Palazzina Liberty. Par opposition à une télévision qui montre tout, le théâtre de Dario Fo sollicite l'imagination du public, comme dans *La resurrezione di Lazzaro* où les spectateurs doivent se représenter seuls les personnages suggérés par le mime grotesque de Dario Fo qui les incarne tous. L'esprit du public est ainsi contraint à la focalisation et à l'attention accrue, par tous les moyens scéniques possibles, car il est comme une caméra (*Manuale Minimo dell'attore*, p.64). En somme, ce théâtre *aperto e quasi spalancato* consiste bien en l'abaissement de tous les murs du théâtre : débats, participation active des ouvriers à la conception de spectacles dans les Case del Popolo... Au final, le théâtre de Fo, comme il le dit en 1978, apparaît essentiellement comme un théâtre qui se veut « collectif » et essentiellement militant, visant à créer une communauté appelée à la participation concrète. D'ailleurs dans le magazine *Panorama* du 5 avril 1973, Fo affirme que « si tratta di arrivare a gestire la rabbia del popolo » avec la volonté de créer chez les gens la conscience d'être exploités et spoliés de leur culture, de leurs chants, de leur théâtre et de leur langage.

Conclusion

Le théâtre de Dario Fo incite certes le public à la participation critique par le biais de l'ironie ou du grotesque, mais par sa nature il s'intéresse d'emblée aux faits où la réalité est déjà en large partie déjà ironique : des personnages piégés dans le filet du consumérisme, éblouis par le mythe du miracle économique ; des juges complices de destruction de preuves comme dans *Morte accidentale di un anarchico*. En outre, force est de constater une réelle évolution diachronique depuis les années des scènes bourgeoises jusqu'au théâtre réellement militant de Dario Fo, c'est-à-dire un théâtre qui non seulement a fait tomber la quatrième paroi, mais a également abaissé tous les remparts de ce théâtre-là pour mieux faire appel à une participation du public qui doit ouvrir en grand son cerveau, selon la formule même de D. Fo et ce, par tous les moyens possibles (télévision, débats, participation aux manifestations sociales etc...). Certes, le théâtre de Dario Fo n'entraîne pas la révolution sur le terrain, mais il a bien atteint son objectif qui est de créer, au moins, la révolution dans les esprits. Or l'on connaît la conviction de Dario Fo : la culture (et donc l'art et le théâtre) selon lui est une arme irremplaçable dans l'éveil des consciences afin de remettre en question toutes les formes de pouvoir et d'abus de pouvoir, à l'image (éminemment emblématique) des ouvriers de la « Casa del popolo » qui découvrent le pouvoir des livres dans *L'operaio conosce 300 parole*... La ténacité de la censure à l'égard de Fo est la preuve tangible de cette capacité de son théâtre à « veramente » attaquer le pouvoir, que cela soit en 1962 avec *Canzonissima* ou à nouveau dans les années 1970 avec le cycle de reprises télévisées de nombre de ses pièces. Bien que courant aussi le risque de ne plus s'adresser qu'à un public précis (ouvriers des « Case del Popolo ») conquis à ses causes, comme seul filon d'une réflexion révolutionnaire, ou celui d'un excessif didactisme « pré-mâchant » parfois la critique pour un spectateur qui n'a plus qu'à y adhérer, le théâtre de Dario Fo possède au moins l'efficacité de détruire (en le récupérant) le langage des oppresseurs pour le rendre aux opprimés, avec la volonté de créer un théâtre nécessaire au peuple (selon l'expression de Chiara Valentini), parce qu'émanant *de* et *pour* une communauté sociale, à l'image de la déclaration des jurés de Stockholm lui attribuant le prix Nobel en 1997 pour avoir « nella tradizione dei giullari medievali, fustigato il potere e restituito la dignità agli umili ». Et Fo lui-même a estimé cette récompense à sa juste valeur lors d'une interview avec Chiara Valentini (*l'Espresso*, 23 octobre 1997) : comme le prix, enfin reconnu, de la parole sur la scène.

Observations sur les copies corrigées

La moyenne générale de la composition en langue italienne de 2012 montre une amélioration par rapport à 2011. Toutefois, si nous regardons dans le détail, nous pouvons constater que le nombre de candidats ayant obtenu des notes supérieures à 10/20 est resté stable, tandis qu'il y a eu une augmentation des notes entre 9/20 et 5/20.

Dans l'introduction les candidats ont révélé plusieurs points faibles qui méritent d'être soulignés. Tout d'abord, la définition du contexte historique de l'Italie a été souvent très approximative et parfois erronée. Pourtant une connaissance de l'histoire italienne contemporaine est un prérequis incontournable pour tout candidat à l'agrégation. Une connaissance que le candidat doit lui-même se construire par la lecture d'essais historiques et de manuels. Ici, peu de candidats ont eu le réflexe de contextualiser immédiatement la citation (ce qui devrait être la 1^{ère} chose à faire pour un sujet de ce genre). 11 copies sur 82 seulement ont fait référence à l'affaire Moro directement en relation avec la date de la citation.

La plupart des candidats ont montré qu'ils maîtrisaient mieux les questions d'écriture dramaturgique, et le rapport entre parole et geste que sous-entend nécessairement un texte de théâtre. Un effort a également été fait dans l'explication des notions-clés telles que le comique, le tragique, l'ironie, le grotesque, même si tout est loin d'être parfait. Néanmoins, nombre de copies ont eu tendance à établir un catalogue de situations ou d'exemples comiques ; or ici le comique devait être problématisé (sa rationalité, son accord paradoxal au tragique, son aspect fonctionnel et critique) et non pas seulement recensé. Par conséquent, nombre de copies médiocres ont consacré une partie au comique puis une partie entière au tragique sans montrer leur réelle articulation paradoxale ou dialectique. Il y a de façon générale une tendance généralement constatée chez les candidats à faire une confusion entre les moyens employés par le théâtre de Dario Fo (expédients théâtraux, ironie, grotesque) et ses contenus (les thématiques tragiques) : partant de là, il n'apparaît pas très pertinent de consacrer des pages entières à la présence du tragique chez Fo s'il ne s'agit, la plupart du temps, que des sujets abordés par les pièces et non des moyens employés pour en parler. Ce défaut trahit souvent chez ces candidats une difficulté à aborder la spécificité du texte théâtral comique. Rappelons que la tragédie est un genre particulier comme l'est la comédie, et qu'il utilise des ressorts dramaturgiques différents, auquel le théâtre de Fo et Rame n'a justement pas recours, utilisant (malgré des sujets certes parfois tragiques) essentiellement les ressorts du théâtre comique (dont l'ironie et le grotesque font partie, mais ils sont des « moyens » pour parler de sujets tragiques). Du coup, dès lors que l'on distingue bien moyens et contenus, sans substituer l'un à l'autre, et que l'on observe de près le théâtre de Fo, l'on s'aperçoit qu'affirmer que le théâtre de Fo et Rame a des dimensions « tragiques » n'est qu'une manière de confondre les sujets traités avec les moyens employés pour les dénoncer. D'autre part, certaines copies ne s'interrogent pas du tout sur l'articulation entre la raison et le rire et leurs mécanismes (ce qui pose tout de même problème dans la citation).

Nous avons par ailleurs valorisé les (rares) copies qui ont fait un sort aux mécanismes de destruction réelle du pouvoir par le rire, et ce, sans qu'elle soit limitée à l'espace restreint de la scène. En effet, nombre de copies, en traitant le thème de la destruction du pouvoir, omettent de s'interroger sur ce qu'entend Dario Fo par le terme de « destruction » : détruire, mais quoi, où, quand et surtout comment ? Que sur scène et dans les textes, il y ait attaque du pouvoir, c'est un fait, mais il était impossible d'éluder les moyens par lesquels le théâtre de Fo bascule concrètement dans le théâtre militant avec l'idée de démanteler le pouvoir au-delà de la scène. Globalement, les copies moyennes à médiocres se sont limitées à une analyse « de loin », du théâtre de Dario Fo, alors décrit comme s'il s'agissait d'une sorte de théâtre satirique bourgeois, un peu comme au travers de cette quatrième paroi que son théâtre fait justement tout pour abattre. Or, la citation du sujet prononce le mot de « destruction » (et non

pas seulement démystification), associé à l'adverbe « veramente ». Il sous-entend donc, par le rire, un théâtre d'action, un théâtre militant et non pas seulement satirique.

Une autre difficulté que nous avons pu relever au fil des corrections a été l'équilibre, peu souvent atteint, entre l'analyse dramaturgique et le contexte historique et théâtral dans lesquels est né et s'est développé le théâtre de Dario Fo. Un certain nombre de candidats a eu tendance à s'enfermer dans une analyse uniquement dramaturgique ou bien à prendre en considération seulement le contexte historique sans tenir compte du moyen théâtral à travers lequel ce contexte est réinterprété.

D'une manière plus globale, l'analyse du sujet a été souvent négligée par un grand nombre de candidats. Ces derniers ont prêté peu d'attention à la définition des mots-clés et se sont interrogés d'une manière trop superficielle sur l'articulation de la pensée constituant la citation. Nous tenons à souligner que seule une véritable analyse du sujet (dont nous avons plus haut souligné volontairement les termes clés afin de les mettre en valeur) peut conduire les candidats à présenter une problématique et un plan cohérent, et pas seulement descriptif ou, pire encore, factice (dilatation bavarde de points de la citation non problématisés et pris séparément, voire mépris de la citation que l'on oublie vite ou que l'on fait mine de rappeler pour faire passer tout ce que l'on sait sur l'auteur, mais sans rapport réel avec le sujet).

Les plans très souvent en trois parties ont frappé l'attention des correcteurs pour leur caractère répétitif surtout en ce qui concerne l'analyse du tragique dans l'œuvre de Dario Fo. La troisième partie était souvent la partie la plus faible qui dans certains cas consistait en une liste d'arguments juxtaposés sans véritable analyse.

Si dans le développement quelques candidats ont montré qu'ils étaient capables de mettre leurs capacités d'analyse et leur connaissance de l'œuvre de Dario Fo et Franca Rame au service d'une réflexion approfondie, cohérente et non dépourvue d'un certain esprit critique, d'autres candidats se sont révélés incapables de conceptualiser leur pensée. Ils sont restés collés aux faits d'une manière scolaire et naïve, accumulant ainsi des éléments anecdotiques qui n'apportaient rien à la réflexion.

De nombreux candidats ont fait référence à la critique (Simone Soriani, Chiara Valentini, Anna Barsotti ou Giuseppina Manin), ce qui leur a permis d'aborder l'analyse du sujet et de développer leur réflexion d'une manière plus précise.

Une mauvaise connaissance de l'œuvre théâtrale de Dario Fo et Franca Rame (signalée par l'absence d'exemples précis, remplacés par des généralités) a été considérée comme étant un élément absolument rédhibitoire et elle a été lourdement sanctionnée. Confondre *Settimo : ruba un po' meno* et *Clacson, trombette e pernacchi* est révélateur d'une mauvaise préparation qui empêche tout approfondissement. Certains candidats se sont bornés à restituer un cours mal assimilé avec très peu de références aux œuvres au programme. D'autres ont donné une liste d'œuvres mais sans aucune analyse.

Les problèmes de syntaxe, grammaire, de lexicologie et d'orthographe ont été nombreux. Le mauvais emploi des subjonctifs dans les subordinées, l'accord erroné du nom et de l'adjectif ou les doubles consonnes mal placées sont des indices révélateurs d'une langue incertaine parfois inadaptée à exprimer des idées complexes. À cela il faut ajouter des calques du français qui aboutissent à des solutions surprenantes et parfois à la limite de la compréhension comme par exemple « dipingendo ritratti di donne sommesse » ou « umore nero ».

Nous tenons enfin à signaler le danger que constituent l'accumulation et la stratification des connaissances par l'approche uniquement diachronique, erreur qui est souvent commise par les candidats italophones, lesquels au lieu d'aller directement au but, commencent par remonter dans le temps en voulant tracer un parcours historique. Cette méthode ne permet aucun approfondissement des éléments essentiels, car tout est survolé d'une manière trop rapide et superficielle.

C'est pour nous l'occasion de rappeler que la dissertation en langue italienne répond aux mêmes exigences que celle en langue française : il faut toujours préférer la suite idée/argument/exemple, restreinte à une ou deux phrases, plutôt que de déployer un paragraphe entier pour une seule phrase stratifiée, composée de multiples relatives contenant une multitude d'idées, parfois certes intéressantes, mais sans aucune argumentation ni aucun exemple.

COMPOSITION EN LANGUE FRANÇAISE

Durée de l'épreuve : 7 heures

Coefficient : 4

Sujet :

Commentez et discutez cette affirmation de Michel Janneret :

« Quel que soit son public, l'Arioste lui offre du rêve. Il l'accueille dans un espace fabuleux et, le temps de la lecture, le libère des pesanteurs de la vie ordinaire. Là réside peut-être, dans ce livre rempli de magie et de magiciens, le seul enchantement réel : le poème vous offre une échappée, il vous plonge dans un univers qui obéit à d'autres lois, ou n'en connaît aucune. »

Michel Janneret, *Imaginaire de l'Arioste, l'Arioste imaginé*,
Paris, Gurcuff Gradenigo, Musée du Louvre éditions, 2009

Notes attribuées (sur 20) : Copies blanches : 3 ; 0,00 (1) ; 0,25 (13) ; 0,50 (4) ; 1,00 (4) ; 1,50 (7) ; 2,00 (8) ; 2,50 ; 3,00 (3) ; 3,50 (2) ; 4,00 (3) ; 4,50 (3) ; 5,00 (4) ; 5,50 ; 6,00 (4) ; 6,50 (4) ; 7,00 ; 8,00 ; 8,50 (2) ; 10,00 ; 12,00 (5) ; 12,50 ; 13,50 ; 14,00 ; 17,00 ; 18,00.

Note maximale : 18/20 ; note minimale : 0/20

Moyenne de l'épreuve : 4,31/20 (5,74 en 2011 ; 5,31 en 2010 ; 4,85 en 2009)

Cette année le jury a corrigé 80 copies, dont 3 copies blanches. Parmi les 77 restantes, 11 copies ont obtenu une note supérieure ou égale à 10/20, 17 copies ont obtenu une note comprise entre 8,5/20 et 5/20, enfin 48 copies ont obtenu une note entre 4,25/20 et 0,25/20. Une copie a eu 0/20.

Observations générales

Le passage à commenter était tiré du catalogue de l'exposition *Imaginaire de l'Arioste, Arioste imaginé*, organisée par le musée du Louvre en mars 2009. Cette exposition portait sur l'interprétation que les peintres et sculpteurs français du XIX^e siècle, tels que Ingres, Delacroix, Barye, Fragonard, Moreau ont donné de certains épisodes de l'œuvre du poète ferrarais. Quelques candidats connaissaient d'ailleurs cette exposition et le catalogue dont est extraite la citation, ce qui leur a sans doute permis de situer l'affirmation de Michel Janneret dans sa juste perspective : celle de la réception d'un ouvrage dans le temps, à partir d'une réflexion entre l'image et le texte. Observons qu'il n'était cependant pas nécessaire de connaître l'origine de la citation pour la commenter.

La citation proposée n'exigeait pas, en effet, un effort particulier de contextualisation critique. Il était toutefois utile de rappeler, comme certains candidats ont su le faire avec à propos, la lointaine filiation avec le jugement exprimé par De Sanctis au XIX^e siècle, selon lequel le *Roland Furieux* est une œuvre de pur divertissement, un « mondo vuoto di motivi

religiosi, patriottici e morali, un monde puro dell'arte, il cui obiettivo è realizzare nel campo dell'immaginazione l'ideale della forma ».

En revanche, il était nécessaire, voire essentiel, de replacer le *Roland Furieux* dans la tradition du genre littéraire auquel il appartient, et de le rattacher à son antécédent le plus immédiat, le *Roland Amoureux* de Matteo Boiardo. Peu de candidats ont su le faire de manière convaincante, se contentant de rappeler trop hâtivement les liens que le poème ariostesque avait avec les récits issus du cycle breton et carolingien, sans plus de précisions ni d'approfondissements.

A bien y regarder, le sujet ne présentait pas de grandes difficultés d'interprétation. En insistant pesamment sur la dimension du « rêve » et de « l'enchantement » propre au poème de l'Arioste, l'affirmation de Michel Janneret ouvrait aisément un espace de discussion autour de la dimension de l'engagement ou non de l'œuvre. Mais derrière cette apparente facilité, le piège ou le danger encouru était alors de ne pas résister à la tentation de « tout dire », de « traiter de tout », voire restituer un cours, en oubliant la problématique et les règles qui président à l'exercice même de la dissertation - le sujet devenant alors prétexte à un grand déballage de connaissances, et mué en véritable lit de Procuste.

Il convenait au contraire d'isoler et de définir avec précision tous les termes du sujet et d'organiser une réflexion centrée sur ces seuls termes. Ainsi, par exemple, nombre de copies ont maladroitement oublié ou négligé d'évoquer la notion de « public », placée pourtant dans l'incipit de la citation. La référence au « public » de l'Arioste, telle que présentée par Janneret, permettait au contraire de s'interroger d'une part sur l'horizon d'attente du poète ferrarais, l'univers de la Cour, d'autre part sur la dimension de la temporalité de l'œuvre et la portée de son message au-delà des époques. Au mieux relevé parfois dans certaines introductions, cet aspect a été le plus souvent passé sous silence. Les candidats ont souvent analysé les termes clef de la citation de manière approximative, paraphrasant la citation de Michel Janneret sans véritablement l'expliquer.

D'un point de vue méthodologique, l'on a déploré trop souvent que, dans le cadre d'une introduction sommaire, la problématique ait été posée de manière confuse, suivie d'une série ou batterie de questions « plaquées », auxquelles d'ailleurs le développement de la dissertation ne prenait guère le soin de répondre ensuite. Il est de notre devoir de rappeler ici qu'une introduction doit présenter une démarche démonstrative claire et en accord avec le sujet à traiter, celui-ci doit y être circonscrit avec soin. La conclusion, il faut le rappeler aussi, n'est pas une répétition de l'introduction (les correcteurs ont dû le constater et le regretter dans certaines copies où l'introduction a été reprise mot pour mot dans la conclusion) ; elle ne doit pas affirmer non plus de manière péremptoire le bien-fondé d'une thèse qui n'a pas été démontrée ; elle doit au contraire retracer intelligemment et avec concision le mouvement du raisonnement qui a sous-tendu l'argumentation. La dissertation est un exercice qui répond à des règles structurelles précises, mais il faut veiller à ne pas la vider de son sens et à en faire un exercice abstrait ; ces règles doivent être mises au service d'une véritable réflexion et d'une véritable argumentation, qui n'oublie jamais le sujet et s'appuie sur une connaissance précise et une exploitation judicieuse de l'œuvre.

Les dissertations ont souvent été construites suivant un plan analogue divisé en 3 parties : une 1^o partie consacrée à une littérature d'évasion, développant la dimension du rêve et de la magie ; une 2^o partie consacrée à la présence du réel. Justifiée dans son principe, une telle démarche n'a pas toujours été très heureuse dans sa réalisation, car elle a souvent abouti à de longs développements en catalogues (personnages fantastiques, objets magiques...), peu appréciés. Quant à la 3^o et dernière partie, elle a été dans beaucoup de copies plus difficilement composée, et est restée de ce fait la moins convaincante, car objet de tous les

égarements ou digressions. Il importe de rappeler qu'une dissertation en trois parties n'est pas une obligation ou une règle à laquelle on ne peut déroger. Il vaut mieux un développement en deux parties cohérentes, complémentaires et bien construites, plutôt qu'un plan qui sacrifie au rythme ternaire mais qui manque d'intérêt, s'avère forcé et débouche le plus souvent sur un hors sujet. Cependant, bien que le candidat soit libre de choisir d'organiser sa dissertation en deux ou trois parties, il demeure indispensable d'annoncer une démarche et de la développer ensuite scrupuleusement. Le correcteur s'attache toujours à évaluer l'intérêt de la problématique relevée, la cohérence de la démonstration et la pertinence des exemples choisis.

Les meilleures copies ont témoigné d'une bonne connaissance du poème de l'Arioste mise au service d'une réflexion attentive aux termes du sujet, une bonne connaissance également du contexte historique et de la manière dont le poète appréhende l'histoire de son temps et la crise ouverte par les guerres d'Italie, notamment à travers les prophéties et le thème encomiastique. Les exemples ont été choisis avec pertinence, le danger d'une énumération fastidieuse et inerte a été évité. Le jury a apprécié enfin le soin porté aux transitions, véritables chevilles de la réflexion.

Les notes les plus faibles ont sanctionné des copies qui présentaient un traitement du sujet confus, parfois arbitraire, dans une langue très fautive : lexicque inapproprié, phrases excessivement longues et mal construites, fautes d'accord, de conjugaisons, d'orthographe, italianismes. Même dans les meilleures copies, on a déploré la présence de fautes d'orthographe, ce qui est inacceptable pour de futurs professeurs. Il faut aussi mettre en garde les candidats contre l'adoption d'un jargon critique mal maîtrisé et abusivement employé. Un ton feignant une aisance artificielle ne masque pas l'utilisation maladroite et impropre de notions complexes telles que « onirisme », « naturalisme », « herméneutique », « anthropologique », « rêve libérateur et cathartique », « altérité », ou d'adjectifs inappropriés comme « invraisemblable », « idyllique », « idéal », « factice », « hors du commun » ; utilisés à maintes reprises par les candidats, ils n'ont guère contribué à éclairer de manière convaincante la pensée de Michel Janneret.

Analyse du sujet – proposition de corrigé

Dans l'affirmation de Michel Janneret la référence au temps de la lecture indique que cet espace est celui du récit, celui du poème tout entier. En effet, tout le poème se déroule dans une dimension qui n'est pas celle de l'histoire ni celle d'une réalité reconnaissable, mais celle du merveilleux, dans lequel le temps et les lieux où se meuvent les personnages se situent dans un « ailleurs ». En ce sens, il est vrai que cet univers « obéit à ses propres lois, ou n'en connaît aucune ». Ces lois sont celles des valeurs chevaleresques qui agissent dans un absolu où les repères temporels ou spatiaux n'existent plus. Ces valeurs inscrites dans un univers merveilleux sont, certes, celles que le poème épique avait héritées de la tradition. Comme le remarquait De Sanctis, le public de Cour, premier destinataire de l'ouvrage, restait profondément attaché à ces valeurs qu'il aimait voir sublimées dans les paladins et leurs aventures. S'il est vrai que dans cet « ailleurs » fantastique, peuplé de fées et de magiciens, les personnages sont libérés des contingences et des contraintes de la réalité, ou mieux des aspects les plus triviaux de la réalité, il est vrai aussi que, savamment mêlés à l'intrigue, escamotés au cœur des innombrables aventures du poème, affleurent ponctuellement le temps de l'Histoire ainsi que la réalité contemporaine du poète, qui suggèrent au lecteur averti le drame du changement des guerres d'Italie, la dure réalité de l'univers courtois.

Par ailleurs si, contrairement aux simples mortels, les héros du poème ne sont pas

soumis aux règles du temps et de l'espace, si les animaux et les objets peuvent leur permettre de défier les lois de la corporalité, ils connaissent néanmoins les affres d'un amour inassouvi qui mène jusqu'à la folie, la douleur de la mort d'un amant, et ne sont pas épargnés par l'erreur de la raison victime de l'illusion, bref par des souffrances et par des questions bien humaines. C'est d'ailleurs au moment même où la magie agit, ou quand le récit débouche sur des lieux "extra" terrestres, comme le monde de la Lune, l'île d'Alcine ou le palais d'Atlante, dans l'absolu de ces univers éloignés du réel, que le drame existentiel lui-même est mis en exergue.

La réflexion pouvait donc être organisée autour des trois axes suivants

1/ Dans les sillons de la tradition : la magie au service du divertissement.

Le *Roland Furieux* est une œuvre où tradition et innovation se croisent, il naît pour l'agrément de la Cour et s'insère dans tradition une déjà fortement établie, dans laquelle la dimension fabuleuse si prégnante dans le poème de l'Arioste était déjà une composante essentielle. Le *Roland Furieux* s'inscrit dans la continuité de textes très anciens tels que de la *Chanson de Roland*, la *chanson de geste*, les *cantari* jusqu'aux romans en prose qui mêlent les éléments du cycle carolingien à ceux du cycle arthurien, les aventures des paladins de Charlemagne et celles des chevaliers de la Table Ronde, en quête du Saint Graal, aux prises avec les enchantements de Merlin, captivés par l'amour de Guenièvre et d'Iseult. En somme l'Arioste recueillait l'héritage d'un genre où la dimension imaginaire était déjà partie intégrante du récit. Dans le *Roland Furieux* l'apport de cet héritage s'enrichit de celui de son prédécesseur immédiat, Matteo Boiardo. Le poème ariostesque commence là où s'était interrompu le *Roland Amoureux* et, comme ce dernier, il venait répondre aux attentes d'un public de cour déjà acquis à ce genre de littérature. Par rapport à la tradition, Boiardo avait accentué la dimension fantastique, sans jamais couper complètement les liens avec le réel. Les personnages et leurs histoires baignaient déjà dans un univers fabuleux, l'espace et le temps avaient été les premières entités soumises au fantastique et aux merveilleux. L'Arioste dilate cette absence de limites spatiales et chronologiques où ses personnages semblent jouir d'une parfaite liberté, chevauchant l'hippogriphes jusqu'à l'Orient le plus éloigné où se trouve l'île d'Alcine et même jusqu'à la Lune, ou encore dans les bois-labyrinthes comme celui du chant I.

Comme le *Roland Amoureux*, le poème de l'Arioste naît donc à la Cour de Ferrare, dans et pour une société cultivée, nostalgique et sensible aux idéaux du monde chevaleresque médiéval que l'Arioste idéalise selon les attentes de ses destinataires. Ainsi l'auteur captive l'attention et l'adhésion de ses lecteurs-auditeurs courtisans grâce à l'exaltation des valeurs positives qu'il oppose à la folie et à l'erreur. Il se sert ainsi de ses héros pour célébrer des idéaux valorisants pour les milieux courtisans de l'époque. Ses chevaliers vertueux sont guidés par l'honneur qui leur apporte une juste renommée en récompense de leur fidélité et de leur courage. Flattée, amusée et interpellée par leurs aventures, la Cour de Ferrare goûtait d'autant plus le poème de l'Arioste qu'elle avait déjà apprécié celui de Boiardo, mais aussi les romans du cycle arthurien, peuplés de dragons, de fées, de chevaliers errants.

L'Arioste s'insère donc sciemment dans une tradition préexistante qu'il revisite cependant avec un regard nouveau. Il annonce, dès l'ouverture du poème, la reprise de thèmes déjà traités par Boiardo : la thématique encomiastique, celle de la guerre et de l'amour. C'est justement l'amour qui concentre l'innovation la plus importante, qui est révélée par l'auteur lui-même dans les vers célèbres de la deuxième octave du chant I : «*Dirò d'Orlando in un medesimo tratto/cosa non detta in prosa mai né in rima/che per amor venne in furore e matto,/d'uom che si saggio era tenuto prima*» (I, 2). Ce sont les vers qui anticipent la folie de Roland causée par sa passion pour Angélique ; l'auteur se compare à son

personnage à maintes reprises au cours du poème, en raison de l'amour que lui-même nourrit pour une femme. Dans cette même octave, le poète dit sa crainte de ne pas pouvoir achever son ouvrage ; sous l'effet de la passion, il est lui-même la victime impuissante de l'érosion de sa raison, qu'il se trouve dans l'impossibilité de récupérer, contrairement à Roland : « Chi salirà per me, Madonna, in cielo/a riportarne il mio perduto ingegno ? » (XXXV, 1), s'écrit-il à l'issue du voyage d'Astolphe. Le Roland de la tradition était un héros chaste et inaccessible, et s'il est vrai que ce personnage avait déjà perdu sa continence dans le poème de Boiardo, chez l'Arioste ce paladin devient l'homme inquiet, oublieux de tous ses devoirs, tourmenté jusqu'à la folie par le désir de posséder Angélique. Ainsi l'amour, celui de Roland, celui de Renaud, mais aussi celui de Bradamante pour Roger, devient dans le poème le noyau autour duquel s'articulent les aventures les plus fabuleuses, où s'affirment le pouvoir de la magie et la présence du surnaturel : c'est pour rejoindre son amoureux que Bradamante a recours tour à tour à la bague et au cor magiques pour délivrer Roger des enchantements d'Atlante (IV), c'est toujours par amour que Renaud pour guérir des souffrances que lui cause sa passion pour Angélique retrouve, grâce à Malagigi, le chemin des Ardennes qui abritent la fontaine de la haine, il boit et il retrouve sa liberté (XLII). Mais c'est aussi autour de l'amour que s'articule le thème du désir qui exprime l'irrationnel et cristallise l'inquiétude et l'insatisfaction humaine. Le sourire amusé du poète pour les faiblesses de ses héros n'ignore pas le côté sombre d'une réalité marquée par la fureur des armes ; le temps de l'Histoire se fond dans le poème pour rappeler l'urgence du présent.

2/ Une littérature d'engagement qui n'est pas oublieuse de l'histoire et du présent, et à l'adresse d'un public bien ciblé

Le poème est un lieu d'évasion, mais pas seulement. Si effectivement le lecteur peut se plonger dans un univers fantastique soumis aux lois de la magie, ce plaisant oubli n'est jamais total puisque le *Roland Furieux* n'est pas le lieu d'un désengagement. Les espaces qui invitent à la réflexion ne manquent pas. La matière chevaleresque qui a offert à l'Arioste la clé pour ouvrir les battants d'un monde imaginaire ne suffit pas à effacer le poids d'une réalité contemporaine bien concrète et souvent dramatique. L'Histoire et le présent n'ont pas déserté le poème qui se dédouble continuellement sur deux plans temporels : celui de la fable chevaleresque et celui du présent politique et militaire ; du temps des paladins, où les idéaux épiques se mêlent à l'amour et au fantastique, à l'Italie du XVI^e siècle ravagée par les guerres, au présent prosaïque de l'univers de la Cour.

Les passages où l'histoire fait surface par des renvois aux guerres d'Italie ponctuent le poème tout entier. Parmi les très nombreux exemples, l'un des plus récurrents concerne la bataille de la Polesella au cours de laquelle le duc Alphonse avait anéanti la flotte vénitienne. Le souvenir de cette victoire offrait à l'Arioste l'occasion de rendre hommage aux ducs, tout en rappelant sur la scène le drame du présent des guerres d'Italie. Ainsi cet épisode de l'histoire récente est-il plusieurs fois mentionné avec emphase comme au chant XV, 2 ; mais surtout très longuement dans l'exorde du chant XL où le narrateur évoque le « naval conflitto », et encore au chant XXXVI, 2 et au chant XLVI, 9. Mais il y a bien d'autres moments où les dramatiques désordres du présent sont dénoncés avec amertume comme au chant XV, 41-42, où l'Arioste dépeint la terrible situation dans laquelle était Ferrare lorsqu'en 1512-1513, les Français avaient été chassés d'Italie. Les protagonistes de l'Histoire de l'époque viennent aussi sortir le poème de l'univers atemporel de la magie : le portrait de Charles Quint toujours au chant XV, celui de François I au chant XXVI, 42-47, la prophétie du ch. XXXIII. C'est surtout dans les exordes qu'apparaissent les références à l'Italie de l'époque et la voix du narrateur dénonce la tragédie de l'Italie du début du XVI^e siècle : dans l'exorde du chant XIV le poète rappelle la bataille de Ravenne (1512) gagnée par les Français

et leurs alliés les Este contre les Espagnols et Jules II ; dans l'exorde du chant XLIV sont dénoncées les relations entre les princes, marquées par l'hypocrisie et la trahison, et est exprimée la conscience d'une dégradation de la réalité politique et de la morale. Cette brûlante actualité n'est jamais effacée par les épisodes fantastiques. Un dernier exemple que les candidats ont d'ailleurs souvent rappelé : l'impossibilité de détruire l'arquebuse, l'arme maléfique du féroce et lâche Cimosco, emblème de la destruction des valeurs chevaleresques devient le douloureux symbole d'un présent dramatique qui affirme sa domination. Roland l'a jetée au fond de la mer, mais le Démon qui l'a créée a fait en sorte qu'elle soit retrouvée par un mage (XI, 22, 7-8) qui l'a fait connaître à l'Europe tout entière.

La thématique encomiastique destinée à la glorification des Este est présente dès l'ouverture dans la célébration d'Hyppolite et tout au long du poème, elle est souvent reprise dans les exordes tels que celui du chant XVIII. Le thème, déjà développé par Boiardo quoique de manière bien plus embryonnaire, se prolonge chez l'Arioste à travers l'amplification de l'histoire de l'amour de Roger et de Bradamante, les ancêtres fondateurs de la lignée des ducs. Dans le *Roland Furieux*, de longues digressions sont consacrées à la famille des Este et à son histoire, parmi les plus longues celle du chant III, octaves 23-62. Bradamante est tombée dans la grotte où se trouve la tombe de Merlin, Melissa lui présente les esprits futurs des hommes à venir de la maison des seigneurs de Ferrare. Au ch. XIII, octaves 57-73, la même Melissa montre à Bradamante les futures femmes de la lignée, parmi lesquelles une position privilégiée est réservée à Isabelle d'Este et à Lucrèce Borgia (voir aussi, chant III, 56 et suiv. VII, 62-63).

Il faut enfin mentionner les octaves qui viennent conclure le *Roland Furieux*. Par la représentation métaphorique d'un retour d'une longue navigation, l'Arioste annonce la fin du poème selon une tradition qui remontait à la littérature classique. Il l'enrichit cependant en représentant la foule à laquelle il réserve un ample espace minutieusement articulé. Ainsi il met l'accent sur cet important public auquel il assigne un rôle privilégié : les dames, les chevaliers mentionnés ne sont pas seulement des illustres personnalités contemporaines appelées pour cautionner l'ouvrage. L'affirmation de Michel Janneret « Quel que soit son public, l'Arioste lui offre du rêve » trahit un défaut d'historicisation. L'Arioste vise par son poème un public bien précis, la foule qui l'attend le représente bien ; par ce biais, « esibisce una campionatura esemplare dell'orizzonte d'attesa del poema, nella duplice prospettiva del « pubblico » destinatario, e dell'ambiente sociale e culturale entro il quale il poeta sviluppava e sperimentava il proprio progetto letterario ». (Marco Santoro, *Ariosto e il Rinascimento*). Les individus qui composent cette foule sont les représentants de la société des nobles et des lettrés à laquelle est destiné le poème. L'arrivée au port est d'abord saluée par le son des cloches, des trompettes, par le bruit confus des voix. Progressivement, le poète commence à distinguer ceux qui l'attendent sur le rivage : les dames appartiennent à la noblesse ; seule Veronica Stampa est évoquée par son œuvre de poétesse. Les hommes sont des lettrés : l'Unico Aretino, Mario Equicola, Pietro Bembo, Pietro Aretino, ou des prélats... Le récit des aventures des « donne » et « cavallier » imaginaires, qui ont constitué la matière du poème, aborde ainsi le rivage où l'attendent des dames et des chevaliers bien réels ; l'auteur et son poème intègrent le présent.

3/ Une œuvre d'agrément qui véhicule un message atemporel. Merveilleux, surnaturel, magie : la valeur épistémologique des espace fabuleux

Indépendamment des intentions de l'Arioste, et du public auquel il pensait, le *Roland Furieux* a traversé les siècles, son public s'est indéfiniment élargi, bien au delà des frontières de la société courtoise du XVI^e siècle. Ainsi, on ne peut que convenir avec Michel Janneret que l'Arioste offre du rêve, « quel que soit son public ». Mais si cela est possible, c'est aussi

parce que ce poème que l'on peut lire sans quitter un ailleurs fantastique où se déroulent les aventures fabuleuses des innombrables personnages, est aussi porteur d'un message atemporel. En effet, ces univers fabuleux ne sont pas seulement les lieux des plaisantes entreprises d'où les chevaliers finissent toujours par sortir vainqueurs, mais ils ont une valeur heuristique, ils servent à dénoncer la faiblesse de la raison humaine, les obstacles du parcours existentiel. Il y a donc à cet égard un message à décrypter. Comme des aimants, ces espaces plongent public et personnages dans des mondes fabuleux où on peut s'abandonner aux plaisirs que ces univers offrent en abondance, mais au bout de l'aventure ils se révèlent aussi être les lieux de l'artifice, où l'homme est soumis à des forces qui le dépassent.

Roger est heureux sur l'île d'Alcine dont il est éperdument amoureux jusqu'au moment où l'enchantement est dissipé. Le paladin s'est transformé en un pantin efféminé qu'Astolphe retrouve sur les bord d'un petit lac limpide et plaisant : « *Il suo vestir delizioso e molle/tutto era d'ozio e di lascivia pieno,/che de sua man gli avea di seta e d'oro/tessuto Alcina con sottil lavoro* ». Prisonnier de la magie d'Alcine, perdu dans un bonheur oublieux de sa dignité de chevalier, incapable de pouvoir lever le voile de l'illusion, ensorcelé par la magicienne, Roger s'était égaré dans l'illusion et le mensonge : la beauté d'Alcine et le magnifique décor qu'elle met en place, représentent les attraits d'une réalité illusoire où les simulacres assument les apparences du vrai et où l'homme perd ce qui fait l'essence même de son humanité : la raison.

Les artifices des palais d'Atlante ont une signification analogue. Au chant IV, Atlante a réuni dans son palais toutes les voluptés que le monde peut offrir et il en a exclu tous les risques. Il en a fait l'endroit où se répètent indéfiniment les plaisirs mondains « *suoni, canti, vestir, giochi, vivande* », jusqu'au moment où, une fois brisées le « *olle* » qui se trouvent sous l'entrée du château, les dames et les chevaliers se retrouvent perdus dans une campagne déserte. Et encore au chant XII où un palais somptueux orné des marbres et des décors les plus précieux, enferme les chevaliers dans une sorte de cauchemar, où leur errance est le paradigme de la réelle condition humaine, hantée par des désirs vains, trompée par des apparences fallacieuses qui fourvoient la raison.

Le monde de la Lune n'est pas soumis à la magie exercée par Atlante ou par Alcine, mais ce lieu extra-terrestre s'inscrit tout naturellement dans une dimension qui échappe au réel. Astolphe s'y rend avec une grande facilité en chevauchant l'hippogriphes, et il va en ramener avec une aussi grande facilité la raison de Roland. Au-delà de son rôle dans la fiction narrative, le voyage lunaire d'Astolphe sert avant tout à l'Arioste à dénoncer les fausses valeurs auxquelles les hommes sont soumis. Cette séquence s'articule autour de quatre noyaux narratifs : le vallon reflète les carences, les illusions, les faiblesses des hommes ; le palais traduit la mesure de l'inexorable labilité de la vie humaine ; le Léthé renvoie à la menace de l'oubli qui plane sans cesse sur la renommée ; le temple représente en revanche l'immortalité que la poésie assure à quelques élus. Autant de problématiques qui trouvent leur prolongement dans les exordes : au chant IV, le poète dénonce la simulation ; au chant XIX, il met en garde contre les faux amis ; ou encore les débuts des chants XXIX, XLII, XLIII, marqués par la conviction de devoir affronter une réalité marquée par l'irrationnel, par le désordre, par l'imprévisible, par le fortuit, par les passions, les instincts.

Conclusion

Dans ce poème l'évasion est bien là, mais elle n'est pas gratuite et elle n'est jamais oublieuse du réel et de l'Histoire. Si l'affirmation de Michel Janneret saisit l'une des dimensions essentielles du poème, elle passe sous silence ce qui lui donne son sens profond : la conscience du drame existentiel. L'Arioste délivre un message, mais qui n'est pas, ou pas seulement, récréatif. C'est une littérature qui sous des formes médiates repose sur deux questions dont la réponse doit être sans cesse réactualisée : quelle est la place de l'homme et surtout quelle efficacité peut avoir son action?

EPREUVE DE TRADUCTION

Durée : 6 heures

Coefficient : 6

Notes attribuées en version (sur 10) :

copie blanche (1) ; 0 (3) ; 0,12 (4) ; 0,18 (4) ; 0,31 (7) ; 0,35 (1) ; 0,55 (1) ; 0,57 (1) ; 0,66 (1) ; 0,7 (1) ; 0,8 (2) ; 1,05 (2) ; 1,17 (3) ; 1,27 (1) ; 1,31 (1) ; 1,36 (1) ; 1,45 (1) ; 1,7 (1) ; 1,75 (2) ; 1,8 (1) ; 1,82 (1) ; 1,85 (1) ; 1,87 (1) ; 1,97 (1) ; 2,07 (1) ; 2,34 (1) ; 2,6 (1) ; 2,65 (1) ; 2,72 (1) ; 2,77 (1) ; 2,85 (1) ; 2,9 (1) ; 3 (1) ; 3,17 (1) ; 3,55 (1) ; 3,62 (1) ; 3,7 (2) ; 3,75 (1) ; 4,15 (2) ; 4,27 (1) ; 4,31 (1) ; 4,32 (1) ; 4,52 (1) ; 4,6 (1) ; 4,7 (1) ; 5 (2) ; 5,17 (1) ; 5,32 (2) ; 5,57 (1) ; 5,67 (2) ; 5,7 (1) ; 5,75 (1) ; 5,86 (1) ; 6,05 (1) ; 6,25 (2) ; 6,5 (1) ; 6,62 (1) ; 7,52 (1) ; 7,57 (1).

Notes attribuées en thème (sur 10) :

0 (3) ; 0,12 (1) ; 0,34 (1) ; 0,35 (1) ; 0,87 (1) ; 1 (1) ; 1,35 (1) ; 1,51 (1) ; 1,62 (1) ; 1,83 (1) ; 1,95 (1) ; 2,73 (2) ; 2,8 (1) ; 2,83 (1) ; 2,87 (1) ; 2,9 (2) ; 2,92 (1) ; 2,95 (1) ; 3,19 (1) ; 3,2 (1) ; 3,25 (1) ; 3,33 (1) ; 3,4 (1) ; 3,44 (1) ; 3,46 (2) ; 3,61 (1) ; 3,62 (1) ; 3,66 (1) ; 3,67 (1) ; 3,75 (1) ; 3,77 (1) ; 3,9 (1) ; 4,03 (1) ; 4,17 (1) ; 4,18 (1) ; 4,2 (1) ; 4,25 (1) ; 4,26 (1) ; 4,27 (1) ; 4,28 (1) ; 4,32 (1) ; 4,43 (1) ; 4,45 (1) ; 4,5 (1) ; 4,55 (1) ; 4,56 (1) ; 4,59 (1) ; 4,6 (1) ; 4,68 (3) ; 4,78 (2) ; 4,79 (1) ; 4,81 (1) ; 4,83 (1) ; 4,87 (1) ; 4,98 (1) ; 5,01 (1) ; 5,04 (1) ; 5,06 (1) ; 5,1 (1) ; 5,14 (1) ; 5,34 (1) ; 5,41 (1) ; 5,57 (2) ; 5,65 (2) ; 5,67 (1) ; 5,75 (2) ; 6,28 (1) ; 6,38 (1) ; 6,5 (1) ; 6,71 (1) ; 6,94 (1) ; 7,23 (1).

Total des notes de traduction (sur 20) :

copie blanche (1) ; 0 (1) ; 0,12 (1) ; 0,18 (1) ; 0,91 (1) ; 1 (1) ; 1,47 (1) ; 1,71 (1) ; 1,74 (1) ; 2,88 (1) ; 2,98 (1) ; 3,01 (1) ; 3,18 (1) ; 3,25 (1) ; 3,33 (1) ; 3,38 (1) ; 3,56 (1) ; 3,77 (1) ; 3,79 (1) ; 3,9 (1) ; 3,92 (1) ; 3,93 (1) ; 3,99 (1) ; 4 (1) ; 4,02 (1) ; 4,36 (1) ; 4,51 (1) ; 4,68 (1) ; 4,71 (1) ; 4,88 (1) ; 5,07 (1) ; 5,29 (1) ; 5,32 (1) ; 5,38 (1) ; 5,43 (1) ; 5,44 (1) ; 5,53 (1) ; 5,63 (1) ; 5,79 (1) ; 6,47 (2) ; 6,66 (1) ; 6,72 (1) ; 6,87 (1) ; 6,88 (1) ; 6,94 (1) ; 6,95 (2) ; 7,32 (1) ; 7,37 (1) ; 7,45 (1) ; 7,5 (1) ; 7,55 (1) ; 7,58 (1) ; 7,83 (1) ; 7,89 (1) ; 8,06 (1) ; 8,31 (1) ; 8,34 (1) ; 8,38 (1) ; 8,58 (1) ; 8,9 (1) ; 9,09 (1) ; 9,2 (2) ; 9,33 (1) ; 9,75 (1) ; 9,81 (1) ; 10,02 (1) ; 10,14 (1) ; 10,26 (1) ; 10,34 (1) ; 10,54 (1) ; 10,97 (1) ; 11,03 (1) ; 11,23 (1) ; 11,38 (1) ; 11,72 (1) ; 11,95 (1) ; 12,2 (1) ; 12,66 (1) ; 12,99 (1) ; 13,32 (1)

Moyenne générale de l'épreuve : 6,44/20 (6,33 en 2011)

Note maximale : 13,32 ; note minimale : 0

Par rapport à la session précédente le nombre de 0 éliminatoires est en très forte diminution, ce qui ne signifie pas pour autant que le niveau général de l'épreuve de traduction s'améliore puisque la moyenne générale de l'épreuve (6,44) est sensiblement la même que celle de l'an dernier (6,33). Si le nombre de copies ayant obtenu une note égale ou supérieure

à 5/10 en version (18 copies) est à peu près le même qu'en thème (20 copies), cette comparaison ne doit pas masquer l'essentiel : la moyenne de l'épreuve de thème s'élève à 3,93/10 alors que celle de version n'est qu'à 2,67/10. Plus préoccupant encore, 28 copies (sur 83) ont obtenu une note inférieure ou égale à 1/10 en version (contre 8 seulement en thème). Certes, le texte de la version a pu apparaître plus difficile que celui du thème mais les chiffres parlent : le jury reste, cette année encore, très perplexe devant la difficulté qu'ont les candidats à rendre une bonne copie écrite en français.

VERSION

Né è da stimare che la cultura della educazione produca al popolo nulla più che eleganza e soavità di costumi; ella pur gli frutta sicurtà e quiete di tutta la vita. Perciocché sciolto dalla ignoranza, e per aiuto della filosofia purgato degli errori che nella corruzione della ignoranza si generano, e nudrito e rinforzato de' veri che sono necessari al ben vivere, si difenderà per se stesso facilmente e quietamente dalle ingiurie, che prima gli facevano ognidi varie maniere d'ingannatori e di violenti. Dalle quali malagevolmente lo potevano aiutare le leggi e i magistrati. Conciossiaché la legge e il giudice non può assistere ognora a tutte le faccende, massime domestiche e minute; e molte anco ne ha di tale natura, che ovviare a quelle, o rimediare per virtù di legge non si può; arroggi che il popolo ignorante assai fiato è più docile a chi sa ingannarlo che a' suoi correggitori o difensori. Di che noi medesimi abbiamo veduto che quei principi i quali vollero troppo presto cavarlo fuori da' mali della superstizione, innanzi di averlo guarito della ignoranza e degli errori, hanno scontrato, con duro e periglioso intoppo al loro buono, ma immaturo intendimento, nella pertinace ripugnanza del volgo; il quale ha recalcitrato, posponendo la riverenza del regnante alla prava consuetudine e alle incessanti fallacie de' seduttori. Né credo che mi bisogni qui ripetere ciò che a memoria nostra in Toscana e nelle Fiandre contrastò le pietose intenzioni di Giuseppe e di Leopoldo umanissimi Cesari. Aggiugni ancora che, se il re non abbia altro a schermo de' suoi popoli che tribunali e pene, gli bisognerà star sempre in una guerra con tutti coloro a' quali pare di soffrire ingiuria se gl'impedisci di farla. De' quali non è poco il numero, e la malizia è molta. Quindi un perpetuo contendere con certissimo pericolo che il principe divenga odioso a molti per l'assiduità de' castighi, o dispregevole per la debolezza dei giudizi e la impunità delle colpe. Ora siccome vediamo la corporale infanzia andare sottoposta a infinite offese, da niuna delle quali puot'ella ripararsi da sé, ma, corroborandosi poi l'età, bastano i garzoncelli ad aiutarsi; così la plebe, quando abbia deposta l'imbecillità del senno, che nella estrema ignoranza è propriamente bambino, e quando coll'imbeverere le più necessarie dottrine abbia acquistato vigore e uso d'intelletto, si difenderà molto meglio per se stessa, prima non dando né fede né ascolto agl'impostori, poi non lasciandosi spaurare da' superchievoli; ai quali hai pur troncato quasi ogni nervo se non li temi, e se ti scopri francamente di non li temere...

Non sono già piccoli a chi bene gli estima, questi vantaggi, i quali derivano dalla istruzione che il magnanimo Augusto diffonde nel popolo. Ma già mi è presente all'animo un altro bene grandissimo che non tarderà a provenirne; e sarà onore e consolazione dell'umano genere. Io vedo che il popolo, illuminato e guidato dalla buona istituzione, si verrà allontanando dai delitti, dove ignoranza e ferocia lo traeva.

Pietro Giordani, *Panegirico alla sacra Maestà di Napoleone*, 1807

Proposition de traduction

Et il ne faut pas considérer que cultiver l'éducation n'offre au peuple rien de plus qu'élégance et suavité des mœurs ; elle lui procure aussi sécurité et quiétude de la vie tout entière. Car, libéré de l'ignorance et, grâce à la philosophie, purgé des erreurs qui naissent dans l'ignorance corruptrice, nourri et fortifié par les vérités qui sont nécessaires au bien vivre, il se défendra par lui-même, facilement et sereinement, des offenses qu'auparavant lui causaient chaque jour toutes sortes d'individus fourbes et violents, offenses contre lesquelles les lois et les magistrats pouvaient difficilement le défendre. Puisque la loi et le juge ne peuvent aider chaque fois à résoudre toutes les affaires, et tout particulièrement les affaires domestiques et mineures ; et qu'il en existe aussi beaucoup d'autres d'une nature telle qu'on ne peut y porter remède ni les résoudre par la loi ; ajoutez à cela que le peuple ignorant est très souvent plus docile envers ceux qui savent le tromper qu'envers ceux qui le corrigent ou le défendent. À ce sujet nous avons vu nous-mêmes que les princes qui voulurent trop tôt le tirer des maux causés par la superstition, avant de l'avoir guéri de l'ignorance et des erreurs, se sont heurtés, comme contre un dur et périlleux obstacle à leur dessein bon mais prématuré, à la répugnance têtue du vulgaire, lequel s'est montré récalcitrant, préférant les usages mauvais et les tromperies incessantes des séducteurs à la déférence envers son souverain. Et je ne crois pas qu'il me faille répéter ici ce qui, on s'en souvient, en Toscane et en Flandres, s'opposa aux bienveillantes intentions de Joseph et de Léopold, Césars profondément humains. Ajoutez encore que si le roi n'a, pour protéger ses populations, que des tribunaux et des peines, il lui faudra demeurer dans une guerre perpétuelle contre toutes celles qui croient subir un tort lorsqu'on les empêche d'en déclarer une. Et elles sont très nombreuses et grande est leur malignité. Il en résulte une lutte incessante, avec le risque assuré que le prince devienne odieux à beaucoup à cause de la réitération des châtiments, ou bien méprisable, à cause de la faiblesse des sentences et de l'impunité des fautes. Or, de même que nous voyons que, dans sa prime enfance, un enfant est soumis à d'infinies offenses dont il ne peut point se protéger tout seul, puis que, prenant de la force avec l'âge, les jeunes hommes réussissent à se défendre par eux-mêmes, de même la plèbe, quand elle se sera défait de sa faiblesse d'esprit qui, dans son extrême ignorance, est encore enfant, et quand, après avoir assimilé les connaissances les plus utiles, elle aura acquis vigueur et usage de l'entendement, la plèbe donc se défendra beaucoup mieux par elle-même, d'abord en ne prêtant ni foi ni oreille aux imposteurs, puis en ne se laissant pas effrayer par ceux qui cherchent à l'opprimer, auxquels vous ôtez presque toute force si vous ne les craignez pas, ou si vous montrez ouvertement que vous ne les craignez pas.

Ils ne semblent certes pas négligeables à qui sait les apprécier, ces bienfaits qui proviennent de l'instruction que le magnanime Auguste dispense à son peuple. Mais il me vient déjà à l'esprit un autre bien très grand qui ne tardera pas à en découler, un bien qui sera l'honneur et la consolation du genre humain. Je vois que le peuple, éclairé et guidé par la bonne instruction, s'éloignera des crimes auxquels l'ignorance et la férocité le conduisaient.

Commentaire des correcteurs

Le texte proposé cette année en version était un passage du *Panegirico alla sacra maestà di Napoleone*, écrit par Pietro Giordani en 1807.

Nous profitons de ce bref rappel pour indiquer combien le paratexte (auteur, titre, date)

peut apporter au candidat un certain nombre d'informations qui pourront le guider vers une meilleure compréhension du texte et orienter ses choix de traduction : le panégyrique est un genre littéraire en soi qui obéit à des règles rhétoriques, et la date de 1807 pouvait rappeler la période napoléonienne, marquée en Italie par de nouvelles tentatives d'affirmation d'une identité nationale qui passe par l'usage d'une langue classique, lucide et rationnelle. Quant à Pietro Giordani, il pouvait être connu de certains comme un intellectuel aux fortes préoccupations civiques, notamment sur le problème de l'éducation du peuple, auteur de nombreux écrits d'occasion dont le passage proposé, éloge du prince "éclairé", à l'éloquence toute classique, constituait un bon témoignage.

Le texte proposé ne comportait guère de difficultés lexicales à proprement parler. Aucun mot technique ou savant, aucune occurrence rare ou exceptionnelle. En revanche, il était écrit dans une langue latinisante qui obligeait souvent, pour éviter toute erreur d'interprétation, à partir de la traduction la plus proche de la racine étymologique. Mais cela ne devait guère surprendre des candidats qui ont à passer une épreuve de latin et donc à fréquenter cette langue, qui sont entraînés à travailler sur des textes écrits en langue ancienne et qui enfin doivent être nourris d'une certaine culture classique.

Une seconde difficulté du texte résidait dans sa complexité syntaxique. À partir de la prémisse posée par son auteur, le texte était une démonstration de l'utilité de la diffusion de la culture auprès du peuple, ce qu'ont compris dans l'histoire les souverains les plus éclairés. Cette démonstration s'appuyait sur un raisonnement dont les candidats étaient invités à restituer le fil. Ce raisonnement lui-même était corroboré par l'élaboration d'un discours utilisant les principales figures syntaxiques et stylistiques de la rhétorique classique. Les candidats étaient donc amenés à respecter cette démonstration, ce qui les obligeait à bien maîtriser les conjonctions et les connecteurs logiques, les enchâssements de subordonnées, à proposer une restitution fidèle et rigoureuse d'un point de vue grammatical des longues périodes complexes présentes dans le passage.

Ainsi, la mise en français correcte du texte, qui en constituait la dernière (mais non la moindre) difficulté, devait s'appuyer sur la bonne compréhension de sa logique interne. Cette mise en français a été, bien souvent, le critère déterminant dans l'évaluation des copies par les correcteurs.

Commentaire linéaire des principales difficultés de traduction

- Né : la conjonction de coordination "né" (héritée du latin "nec") a curieusement posé problème et donné lieu à de nombreuses traductions erronées. Elle servait ici à coordonner deux propositions négatives, dont on devait imaginer que la première se trouvait en amont du début du texte. Elle avait donc le sens fréquent de "e non".
- la cultura dell'educazione : cette expression posait un problème de mise en français dans la mesure où la traduction littérale était à proscrire puisqu'en français, on ne pouvait pas employer le substantif "culture" avec un terme abstrait comme "éducation". En revanche, le verbe "cultiver" existe dans cet emploi (cultiver un don, un goût, etc.) au sens de développer et de perfectionner une qualité.
- produca al popolo : employé avec la préposition "a" le verbe "produire" était à traduire au plus près de son étymologie latine (pro ducere = conduire, présenter devant). D'autres traductions, comme "produit chez le peuple" ont été acceptées.
- pur : l'adverbe "pure", synonyme de "anche", a souvent été mal identifié par les candidats dans cet usage qui n'est pourtant pas rare.

- di tutta la vita : le jury a considéré comme une légère inexactitude les traductions du type “pendant toute son existence”. Le complément du nom n’avait pas ici qu’une valeur temporelle mais renvoyait à tous les aspects, à toutes les dimensions de la vie.

- perciocché / conciossiaché : ces deux conjonctions, très littéraires et vieilles mais très fréquentes dans les textes anciens auxquels doivent se confronter les candidats agrégatifs pendant toute leur année de préparation, ont une valeur causale, lorsqu’elles sont suivies de l’indicatif.

- nella corruzione della ignoranza : cette expression, très synthétique en italien, posait un problème de mise en français dès qu’on en avait élucidé correctement le sens, à savoir “dans la corruption que provoque l’ignorance, provoquée par l’ignorance”. Plusieurs traductions étaient alors possibles : “dans l’ignorance corruptrice”, “dans l’ignorance qui corrompt”.

- veri : en l’absence d’autre substantif, il fallait grammaticalement identifier dans “de’veri” le substantif lui-même (synonyme de “le verità”), que l’on ne trouve plus guère qu’au singulier désormais (“il vero”). En français, la traduction par un substantif pluriel se révélait impossible.

- d’ingannatori e di violenti : si le substantif “trompeur” existe en français, ce n’est pas le cas pour “violent” pour lequel l’ajout d’un nom générique (hommes, individus) était nécessaire.

- ognora : contraction de “ogni ora”, avec le sens de “ogni volta”. Là encore, l’usage est très littéraire mais ne doit pas échapper à un candidat agrégatif qui s’est entraîné régulièrement toute l’année sur des textes anciens.

- massime : ce passage a donné lieu à de nombreuses constructions fautives, de nombreux candidats ayant mis sur le même plan “massime”, qui est ici adverbe (dans un usage littéraire, au sens de “specialmente”), et les adjectifs “domestiche e minute”. La logique du sens devait cependant aider au repérage grammatical : interpréter “massime” comme un adjectif entrant en contradiction avec le sens des deux autres adjectifs (“domestiche e minute”).

- arrogi che : comme le “aggiugni che” qui se trouvait un peu plus bas (autre forme palatalisée ancienne, doublet de la palatalisation en “aggiungere” qui l’a emporté dans la langue moderne et contemporaine), le verbe “arrogere” à l’impératif de la deuxième personne du singulier n’a pas été reconnu et a donné lieu à des traductions aléatoires. Bien que désormais inusité, sa terminaison en -i et la répétition d’un verbe semblable plus connu (“Aggiugni ancora che”) aurait pu orienter les candidats vers la bonne élucidation grammaticale de ce terme.

- assai fiata : là encore il s’agit d’un substantif fréquent pour qui a une pratique régulière des textes anciens.

- Di che : littéralement “à propos de quoi”

- innanzi di : là encore nous sommes obligés de redire que cette forme, certes plus rare et plus littéraire que “prima di”, n’avait pas de quoi désorienter un candidat qui s’est préparé correctement à l’épreuve de version de l’agrégation.

- hanno scontrato, con duro... : cette dernière partie de la proposition présentait tout d’abord le problème de la traduction du complément introduit par “con”, préposition qui ne pouvait ici se traduire littéralement sans risquer l’incorrection en français (“avec un dur obstacle” ne signifie rien). La similarité de sens entre “con duro intoppo” e “nella pertinace ripugnanza” permettait de traduire et de comprendre la partie introduite par “con” comme une sorte de comparative plus concrète qui expliquait l’obstacle abstrait (“la ripugnanza del volgo”) rencontré par les princes éclairés.

Au plan lexical, beaucoup de candidats n’ont pas compris que le substantif “intendimento” était logiquement à entendre comme synonyme de “proposito” et qu’il ne s’agissait pas de la “faculté de comprendre” entendue au sens large, ce qui conduisait à un faux-sens et, parfois, à un non-sens.

Toujours sur le plan du choix lexical, la traduction en français du verbe “hanno scontrato”

était soumise à la présence du complément “nella pertinace ripugnanza”. Les traductions comme “ont trébuché dans” étaient alors à proscrire.

- *posponendo* : verbe savant et latinisant dont le sens reste très proche de l'étymologie (“*postponere*” = placer après, placer derrière). Une traduction littérale était acceptable, bien qu'une élaboration et le choix en français d'un verbe interprétant ce sens premier (“*préférer*” par exemple, dont le sens étymologique est d'ailleurs très proche) aient rendu la traduction plus naturelle.

- *la riverenza* : là encore beaucoup de candidats ont, semble-t-il, traduit au fil de la plume sans se rendre compte que le terme “révérence” (par ailleurs très littéraire) ne convenait pas ici du fait de l'ambiguïté induite par la présence d'un complément du nom (“la révérence du souverain”). Il était alors bienvenue de clarifier la traduction en utilisant des substantifs comme “respect” ou “déférence”.

Le “*régnant*” employé comme substantif n'existe pas en français (on dira : “le prince régnant”).

- *a memoria nostra* : le seul sens possible était “comme on s'en souvient”, “comme nous nous en souvenons”, l'adjectif possessif “*nostra*” renvoyant à une collectivité générationnelle. La traduction “selon notre souvenir” introduisait l'idée d'une mémoire subjective et sujette à caution qui constituait un faux-sens.

- *contrastò* : de manière surprenante, la traduction de ce verbe et de son complément d'objet direct “*le pietose intenzioni*” ont donné lieu à de nombreuses et lourdes fautes de grammaire. Faut-il ici rappeler que le verbe “*contraster*”, dans le sens de “s'opposer à” est intransitif en français et que la construction “ce que *contrastà*” n'a aucun sens.

- *se il re non abbia altro...di farla* : le sens de cette longue hypothétique pouvait prêter à confusion et le jury en a tenu compte dans sa correction. En effet, un certain nombre de candidats a interprété l'expression “*a schermo de' suoi popoli*” dans le sens de “pour se protéger de son peuple” au lieu de “pour protéger son peuple”. Le recours au contexte était primordial : dans son panégyrique Giordani fait l'éloge d'un prince “éclairé” qui n'a donc pas à se protéger de son peuple mais au contraire qui recherche son bien. Tout le contraire du tyran qui lui doit se méfier, à tout instant, d'une éventuelle rébellion d'un peuple tenu en soumission. Dans cette perspective, le pronom “*la*” de “*farla*” ne pouvait logiquement renvoyer qu'à “*guerra*” et non à “*ingiuria*”.

- *quindi un perpetuo contendere* : les deux principales tournures qui ont gêné ici de trop nombreux candidats ont été l'usage du “quindi” dans son sens consécutif (“d'où”, “par conséquent”) et la construction d'une phrase nominale avec pour substantif un verbe à l'infinitif (“*contendere*”), selon une tournure grammaticale très fréquente en italien. Le jury a bien sûr accepté le choix de traduction qui a consisté à garder la tournure nominale en français (“d'où une lutte incessante”, “d'où une guerre perpétuelle/permanente”)

- *Ora siccome vediamo... superchievoli* : cette longue période, coupée d'un point-virgule, nécessitait un effort de construction pour qu'on ne se perde pas dans sa construction syntaxique complexe. Il fallait en outre faire attention, dans la traduction en français, à ne pas commettre d'erreur grave de grammaire. Tout d'abord les candidats étaient amenés à repérer (ce qui n'a pas toujours été fait) l'architecture d'ensemble de la proposition régie par le “*siccome... così*” : “tout comme... de même”, éventuellement “de même que... de même”, qui établissait la comparaison entre le peuple et un enfant.

Ensuite, dans la deuxième partie de la phrase, la présence de circonstancielles enchâssées, ouvertes par les deux “quando”, ne devait pas faire oublier que le sujet de la préposition (“*la plebe*”) avait déjà été exprimé et ne devait pas l'être grammaticalement une seconde fois (“elle” fautif) ou alors, comme nous le proposons dans notre traduction, par un rappel volontaire (“*la plebe donc*”).

Dans la première partie de la phrase l'expression “*la corporale infanzia*” traduit littéralement

et sans aucune élaboration a donné lieu à de nombreux non-sens. Elle a le sens de prime enfance, celle où l'enfant est *infans*, sans voix et sans capacité de parler et de raisonner, et où son existence est tout entière sensitive et corporelle, période pendant laquelle sa faiblesse constitutive l'expose à toutes les offenses possibles. Cette corporale *infanzia* désigne donc un état de faiblesse originelle que seul le temps corrige en apportant de la force à l'organisme, qui devient capable de se défendre par lui-même.

De même, “*ripararsi da sé*” a posé problème alors que ce verbe (se mettre à l’abri, se défendre) et la tournure “*da sé*” (par soi-même) sont d’usage fréquent en italien. De la même manière le réfléchi de “*aiutarsi*” était à comprendre au sens de “venir en aide à soi-même” (donc se défendre tout seul) et non “venir en aide les uns aux autres” qui n’était pas logique. Quant à “*corroborandosi poi l’età*”, l’expression signifiait nécessairement “en se fortifiant avec l’âge”, l’âge ne pouvant pas se fortifier. Traduire “*da niuna delle quali*” par “d’aucune desquelles” était une incorrection grammaticale. Ces lignes ont été à l’origine de très nombreux non-sens. Le jury invite les candidats à relire très attentivement et plusieurs fois leur traduction afin de déterminer si déjà eux-mêmes pourraient y souscrire avant de la proposer à la correction.

- *hai pur troncato quasi ogni nervo* : il n’était guère possible ici de proposer une traduction littérale (“couper les nerfs”). C’est pourtant ce qu’ont fait, avec plus ou moins d’adresse, plusieurs candidats, ce qui les a conduits souvent à des traductions proches du non-sens. Le bon sens voulait que l’on interprêtât “*nervo*” dans son sens figuré de “force”, “vigueur”.

- *ti scopri* : la traduction de “*ti scopri*” a donné lieu à de nombreux faux-sens ou impropriétés graves : soit les candidats ont escamoté le réfléchi pour traduire par “tu découvres que” ; soit ils ont proposé la traduction “tu te découvres” dans le sens de “tu te révèles”, “tu te montres”, ce qui ne convient pas en français. On peut “se découvrir un talent caché” par exemple mais pas “se découvrir méchant” au sens de “se révéler méchant”.

- *provenirne* : trop souvent le pronom “ne” a été omis dans la traduction alors qu’il avait son importance. De la nécessité d’être précis et rigoureux dans la mise en français...

- *istituzione* : traduire au fil de la plume, sans réflexion ni réélaboration, comme presque tous les candidats l’ont fait, par “institution”, n’avait aucun sens. De quelle “institution” s’agissait-il donc ? Le jury invite les candidats à soupeser chaque mot, même les plus simples en apparence car, selon le contexte, des choix sont toujours à opérer : ici, il s’agissait bien sûr, pour peu que l’on s’attachât à vouloir suivre la pensée de l’auteur (développée depuis le début du texte), de comprendre “*istituzione*” dans son sens certes vieilli, mais tellement logique qu’il n’aurait dû échapper à personne, de “instruction”.

- *delitti* : encore une fois, le contexte indiquait immédiatement que “*delitti*” avait le sens très fort de “crimes” et non celui, courant et administratif, de simples “délits”.

Quelques conseils de travail...

- Il nous semble le répéter tous les ans mais l’épreuve de version requiert un entraînement régulier tout au long de l’année. Elle nécessite l’apprentissage systématique du lexique, la révision permanente des règles de grammaire et des conjugaisons, en français comme en italien, la fréquentation et la traduction assidues de textes écrits en langue ancienne et la remise régulière de devoirs faits dans les conditions du concours.

- Au-delà de cet apprentissage technique, la version est aussi affaire de sensibilité et de familiarité avec la langue. Trop de candidats semblent oublier qu’un texte à traduire est d’abord un texte littéraire, un texte construit donc, dont il faut avec rigueur et humilité s’attacher à rendre les effets, le style, le registre, en un mot la langue et la pensée propres. On peut être plus ou moins doué pour cela, mais la lecture de “grands” textes en français tout au

long de l'année ne peut qu'aider à mieux réussir l'épreuve de version.

- Cela peut sembler un truisme, mais la version est un devoir qui est livré en langue française. Cela implique une bonne maîtrise de cette langue qui, si elle n'est pas la langue qu'auront à enseigner de futurs agrégés d'italien, reste néanmoins celle de l'administration qui les emploiera, de la communication avec leur hiérarchie, leurs collègues, les parents d'élèves et les élèves. Les erreurs de lexique et de syntaxe constatées cette année dans de nombreux devoirs laissent perplexes. Le jury restera attentif à ne pas dévaluer le concours en acceptant un niveau de français écrit qui ne serait pas compatible avec les fonctions qu'aura à remplir un professeur agrégé d'italien.

THEME

Le texte proposé, extrait d'une nouvelle d'Albert Camus – 'ou l'artiste au travail', in *L'Exil et le Royaume*, 1957 – ne présentait pas de difficultés insurmontables pour des agrégatifs. Pourtant, l'épreuve s'est révélée discriminante pour tous les candidats, italophones comme francophones, ce en quoi elle a répondu à sa fonction.

Jonas ou l'artiste au travail

Gilbert Jonas, artiste peintre, croyait en son étoile. Il ne croyait d'ailleurs qu'en elle, bien qu'il se sentît du respect, et même une sorte d'admiration, devant la religion des autres. Sa propre foi, pourtant, n'était pas sans vertus, puisqu'elle consistait à admettre, de façon obscure, qu'il obtiendrait beaucoup sans jamais rien mériter. Aussi, lorsque, aux environs de sa trente-cinquième année, une dizaine de critiques se disputèrent soudain la gloire d'avoir découvert son talent, il n'en montra point de surprise. Mais sa sérénité, attribuée par certains à la suffisance, s'expliquait très bien, au contraire, par une confiante modestie. Jonas rendait justice à son étoile plutôt qu'à ses mérites.

Il se montra un peu plus étonné lorsqu'un marchand de tableaux lui proposa une mensualité qui le délivrait de tout souci. En vain, l'architecte Rateau qui depuis le lycée aimait Jonas et son étoile, lui représenta-t-il que cette mensualité lui donnerait une vie à peine décente et que le marchand n'y perdrait rien. « Tout de même », disait Jonas. Rateau, qui réussissait, mais à la force du poignet, dans tout ce qu'il entreprenait, gourmandait son ami. « Quoi, tout de même? Il faut discuter. » Rien n'y fit. Jonas en lui-même remerciait son étoile. « Ce sera comme vous voudrez », dit-il au marchand. Et il abandonna les fonctions qu'il occupait dans la maison d'éditions paternelle, pour se consacrer tout entier à la peinture. « Ça, disait-il, c'est une chance ! »

Il pensait en réalité : « C'est une chance qui continue. » Aussi loin qu'il pût remonter dans sa mémoire, il trouvait cette chance à l'œuvre. Il nourrissait ainsi une tendre reconnaissance à l'endroit de ses parents, d'abord parce qu'ils l'avaient élevé distraitement, ce qui lui avait fourni le loisir de la rêverie, ensuite parce qu'ils s'étaient séparés pour raison d'adultère. C'était du moins le prétexte invoqué par son père qui oubliait de préciser qu'il s'agissait d'un adultère assez particulier ; il ne pouvait supporter les bonnes œuvres de sa femme, véritable sainte laïque, qui, sans y voir malice, avait fait le don de sa personne à l'humanité souffrante. Mais le mari prétendait disposer en maître des vertus de sa femme. « J'en ai assez, disait cet Othello, d'être trompé avec les pauvres. »

Ce malentendu fut profitable à Jonas. Ses parents, ayant lu, ou appris, qu'on pouvait citer plusieurs cas de meurtriers sadiques issus de parents divorcés, rivalisèrent de gâteries pour étouffer dans l'œuf les germes d'une aussi fâcheuse évolution. Moins apparents étaient les effets du choc subi, selon eux, par la conscience de l'enfant, et plus ils s'en inquiétaient : les ravages invisibles devaient être les plus profonds. Pour peu que Jonas se déclarât content de lui ou de sa journée, l'inquiétude ordinaire de ses parents touchait à l'affolement. Leurs attentions redoublaient et l'enfant n'avait alors plus rien à désirer.

Albert Camus, 'Jonas ou l'artiste au travail', in *L'Exil et le Royaume*, 1957

Proposition de traduction

Le texte qui suit est bien une proposition, qui s'inscrit parmi d'autres traductions possibles. Cela signifie qu'une marge de divergence a pu être acceptée dans un certain nombre de cas.

Jonas o l'artista al lavoro

Gilbert Jonas, pittore, credeva nella sua buona stella. Non credeva d'altronde se non in essa, benché sentisse di provare rispetto, perfino una specie di ammirazione, di fronte alla religione degli altri. La sua stessa fede, però, non era priva di vantaggi, poiché essa consisteva nell'ammettere, in modo oscuro, che egli avrebbe ottenuto molto senza mai meritare niente. Così, quando, sui trentacinque anni, una decina di critici si contesero improvvisamente la gloria di avere scoperto il suo talento, non manifestò la minima sorpresa. Ma la sua serenità, attribuita da alcuni alla presunzione, si spiegava benissimo, al contrario, con una fiduciosa modestia. Jonas rendeva giustizia alla sua buona stella piuttosto che non ai propri meriti.

Si mostrò un poco più sorpreso quando un commerciante di quadri gli propose una somma mensile che lo avrebbe liberato da ogni preoccupazione. Invano l'architetto Rateau che sin dagli anni del liceo amava Jonas e la sua buona stella, gli fece presente che questa somma mensile gli avrebbe dato una vita appena decente e che il commerciante non ci avrebbe rimesso niente. « Beh, insomma », diceva Jonas. Rateau, che riusciva, ma a forza di braccia, in tutto ciò che intraprendeva, redarguiva il suo amico. « Come, insomma? Bisogna discutere. » Non ci fu verso. Jonas fra sé e sé ringraziava la sua buona stella. « Faremo come vuole Lei », disse al commerciante. E abbandonò le funzioni che occupava nella casa editrice paterna, per dedicarsi tutto alla pittura. « Questa sì che è fortuna, diceva! ».

Pensava in realtà: « È una fortuna che continua. » Per quanto lontano nel tempo potesse risalire con la memoria, trovava questa fortuna all'opera. Nutriva perciò una tenera riconoscenza verso i suoi genitori, prima perché lo avevano cresciuto distrattamente, il che gli aveva lasciato la possibilità di fantasticare, poi perché loro si erano separati per motivo d'adulterio. Era perlomeno il pretesto addotto da suo padre che si dimenticava di precisare che si trattava di un adulterio alquanto particolare; egli non poteva sopportare le opere pie di sua moglie, vera santa laica, la quale, senza pensare a male, aveva fatto dono della sua persona all'umanità sofferente. Ma il marito pretendeva di disporre da padrone delle virtù della moglie. « Sono stufo, diceva quell'Otello, di essere tradito con i poveri. »

Questo malinteso giovò a Jonas. Avendo i suoi genitori letto o appreso che si potevano citare parecchi casi di assassini sadici figli di genitori divorziati, gareggiarono in coccole per soffocare sul nascere i germi di così malaugurata evoluzione. Quanto meno apparenti erano gli effetti del trauma subito, secondo loro, dalla coscienza del ragazzino, tanto più se ne preoccupavano: le devastazioni invisibili dovevano essere quelle più profonde. Bastava che Jonas si dichiarasse soddisfatto di sé o della propria giornata, perché l'inquietudine ordinaria dei genitori confinasse con lo sgomento. Le loro premure si moltiplicavano e il ragazzino non aveva allora più niente da desiderare.

Albert Camus, 'Jonas ou l'artiste au travail', in *L'Exil et le Royaume*

Commentaire linéaire des principales difficultés rencontrées par les candidats

Rappelons tout d'abord que le titre attribué à un extrait doit être traduit. En revanche, le titre de l'œuvre (accompagné du nom de l'auteur) donné en fin de texte n'a pas à être traduit. Le titre de l'extrait proposé a été donné par l'auteur et il doit par conséquent être traduit.

Jonas devait être reproduit tel quel puisque, comme l'indique la première ligne du texte, il ne s'agit pas d'un prénom mais d'un nom propre. Le prénom du personnage est Gilbert. L'hypothèse d'un double prénom est démentie par l'emploi que l'auteur fait des noms de famille : l'autre personnage est désigné (lui aussi) par son nom de famille, Rateau.

Travail : ici il s'agit du travail, sans considération de son contenu, ni de sa finalité. *Opera* contient, de façon plus nettement perceptible cette notion de finalité, (on peut, pour cet exemple comme pour les suivants se reporter à l'*Enciclopedia Treccani*, dont nous citerons l'édition en ligne <http://www.treccani.it/vocabolario>, article *opera* :1. Ogni attività diretta a un fine; è parola di sign. ampio, come *azione, lavoro*, di cui è spesso sinon., ma con valore anche più generico: *l'o. dell'uomo; l'o. creatrice di Dio; non basterebbe l'o. di cento operai; ci vorrebbe l'o. d'un chirurgo, d'un meccanico; bisogna lasciare che il tempo compia l'o. sua; l'o. degli agenti atmosferici, dei venti, delle acque; l'o. delle macchine*, ecc...) que précisément le titre ici choisi par l'auteur ne prend pas en considération (on pourra pour cela se référer au passage où Jonas accepte, sans grandes discussions, le salaire mensuel qui lui est proposé : il s'agit bien d'un travail comme un autre, et c'est bien cela qu'il convenait de rendre par la traduction, même s'il est vrai que, d'une façon générale, le mot italien *opera* est d'un usage plus étendu que le français *travail* et peut dans de nombreux cas le traduire de façon tout à fait recevable).

artiste peintre. En italien le mot *pittore* à lui seul signifie *peintre* dans le sens de *artiste-peintre*, puisque la langue italienne n'a pas à établir de distinction particulière dans l'emploi de ce mot, le peintre en bâtiments étant désigné par le mot *imbianchino*.

étoile. C'est par l'expression *buona stella* que la langue italienne désigne cette étoile qui semble se pencher sur le destin de chacun pour que celui-ci soit positif.

croire. Il faut distinguer *credere a* et *credere in* (qui se rapporte à des croyances relatives à des choses transcendantes, comme le montrent les exemples ci-dessous, empruntés à l'*Enciclopedia Treccani*, <http://www.treccani.it/vocabolario/> :

1/ *credere a* : “*Credere a qualcuno*, prestare fede alle sue parole, alle sue attestazioni o promesse ; *Credere a qualche cosa*, accettare per vero: *crede a tutto ciò che gli si dice*”.

2/ *credere in*: “con riferimento a convinzioni religiose: *credere in Dio*, nella sua esistenza (e quindi anche, in genere, avere fede nella divina provvidenza; al contr., *non credere in Dio*, essere ateo, e in senso più ampio, nell'uso com., essere senza fede, senza religione); *credere nel paradiso, nell'inferno, nella resurrezione della carne; è un cinico che non crede in nulla*”.

elle. *Essa* est préférable à *lei*, même si les dictionnaires indiquent la possibilité d'utilisation de ce dernier pronom pour désigner autre que chose que des êtres humains.

bien qu'il se sentît du respect. Le texte français n'était pas *bien qu'il éprouvât du respect* qui serait une constatation objective et pourrait se traduire par *benché provasse rispetto*, mais *bien qu'il se sentît du respect* qui est une constatation subjective : cette nuance devait être rendue dans la traduction.

sa propre foi. La traduction *la sua propria fede* ne pourrait servir qu'à désigner la foi du personnage comme complément d'un verbe dont l'attribution à tel autre personnage serait à exclure, du type : *il n'avait d'estime que pour sa foi*, où l'on aurait soin de préciser qu'il s'agit de la sienne propre. Mais ici il s'agit d'opposer la foi des autres, formulée comme *religion des autres* et cette forme de religion de substitution qu'était sa croyance en sa bonne étoile.

vertus. En italien le mot *virtù* concerne principalement les vertus ou qualités morales d'un être humain :

« Nell'uso com. si parla anche di *v. civili, militari, domestiche*, ecc.; e precisando con un compl.: *la v. dell'onestà, della modestia, della carità, dell'umiltà*, ecc. Per estens., di qualsiasi buona disposizione o qualità: *la v. della discrezione, della rassegnazione*, ecc.; *fare di necessità v.*, frase prov., adattarsi alle necessità; *una ragazza che ha molte v.*, molte buone

qualità, molti pregi (e assol., riferito a donne, per indicarne la castità, la purezza, l'onestà: *sulla v. di quella donna non c'è niente da obiettare*; anche in tonoscherz.: *insidiare la v. di una ragazza*); *non ha la v. del tacere*; *E so legger di greco e di latino, E scrivo e scrivo, e ho molte altre virtù* (Carducci) », *Enciclopedia Treccani*, <http://www.treccani.it/vocabolario/>.

consistait à. *Consistere in* est la construction de base. Devant un verbe substantivé, elle devient, comme dans notre exemple, *consistere nell'ammettere*.

de façon obscure. Certains candidats ont traduit l'expression tout entière par *oscuramente* : *de façon obscure* signifie *sans en avoir pleinement conscience*, ou *en une représentation assez vague*. *Oscuramente* introduit une intentionnalité malveillante, ou tout au moins trouble, qui n'est pas dans le texte. Certaines traductions ont même abondé dans une direction erronée en proposant *in modo misterioso*, ce qui n'est pas le cas pour le personnage : il y a en lui une conscience diffuse qui ne peut être confondue avec quelque chose de mystérieux. La formulation *senza motivo apparente* se passe de tout commentaire, tant il est clair qu'elle ne traduit pas le texte et même le trahit.

se disputèrent. *Discussero* est de toute évidence impropre ; *si disputarono per* est inexact, puisqu'il introduit ce qui serait une cause, alors que dans le texte c'est de l'objet de la rivalité qu'il est question ; si on veut le considérer comme cause, c'est comme cause finale qu'il faut alors le saisir, et l'italien, comme le français, dispose d'une construction directe pour cela.

la gloire. La gloire peut difficilement être confondue avec le mérite (*merito*, comme certains candidats ont choisi de traduire) : la gloire est effet du mérite, et elle implique le regard des autres ; le mérite est une qualité en soi, qualité d'un être ou de l'action d'un être.

par une confiante modestie. L'emploi de la préposition *con* est ici obligatoire et sans aucune alternative : elle introduit un complément de moyen.

rendait justice. Cette expression ne pouvait être traduite par *ringraziava* : la synonymie fait perdre une nuance non négligeable. *Rendre justice* c'est reconnaître, intellectuellement, la part d'un être, d'une action, ou d'une chose dans une situation finale constatée ; *rendre justice* est un acte intellectuel de discernement et d'équité, ce n'est pas une motion affective, ni un sentiment de dette ou un remerciement. Mais la reconnaissance intellectuelle que *rendre justice* désigne peut s'accompagner ou être suivie d'une reconnaissance, au sens affectif du mot. Plus bas dans le texte la formulation évoluera précisément vers le sens de remerciement : « Jonas en lui-même remerciait son étoile ».

mensualité. *Stipendio* est trop directement lié à l'accomplissement d'un travail salarié régulier, conventionnel : « *Retribuzione fissa del prestatore di lavoro continuato e subordinato, come funzionario o impiegato privato o pubblico (v. anche retribuzione, spec. per la distinzione da salario): un buono, un discreto, un magro s.; ho avuto un aumento di s.; i varî contributi vengono trattenuti sullo s.; in espressioni brachilogiche, come equivalente di «pagamento dello stipendio»: è stato sospeso dallo s.; lo s. decorre dal giorno dell'assunzione* », *Enciclopedia Treccani*, éd. cit. .

le libérait. La formulation en français *le libérait* concerne le présent et engage l'avenir. C'est cela que rend le futur dans le passé de notre traduction. *Lo liberava* a bien entendu été accepté. La traduction *lo liberasse* était fautive parce qu'elle plaçait l'énonciation du côté des intentions du marchand de tableaux, du côté d'une finalité vers laquelle ce marchand tendrait, alors qu'il s'agit d'un simple effet considéré du point de vue de l'existence quotidienne de Jonas.

depuis. *Sin* rend immédiatement explicite le sens de *da* qui suit, et le désigne par anticipation au lecteur comme indication d'origine dans le temps.

gourmandait. Le jury ne peut qu'inviter les candidats à avoir des lectures littéraires étendues et assidues qui les familiariseront avec un vocabulaire autre que celui des échanges quotidiens. Il ne manque pas d'être surprenant de constater le très faible pourcentage de

candidats ayant une connaissance juste du mot français « gourmander ». Nous dispenserons le lecteur de l'ample série de traductions inadéquates, pour dire les choses avec retenue.

Quoi. *Cosa* est trop familier ; et il est impropre puisque le *quoi* français (non immédiatement suivi d'un point d'interrogation) ne porte pas sur la « quiddité » (au sens du *quid?* latin), mais est attendue d'explication, portant sur le membre de phrase qui suit, juste après la virgule: *tout de même*, qui est la reprise des propos de l'autre personnage.

Il faut discuter « Discuter » est une formulation elliptique : elle sous-entend un complément d'objet qui serait « la mensualité » : Rateau invite son ami à entrer en négociations sur ce qui lui sera versé, lui faisant voir combien il se contente trop facilement de peu : argument pour lui montrer qu'il est dupe d'un homme aguerri en affaires, et qui en outre ne manque pas de moyens financiers (« le marchand n'y perdrait rien »). Il fallait en conséquence garder le même terme, *discutere*, et ne rien ajouter pour garder au texte l'ellipse qui le constitue : il s'agit ici de respecter un choix de style. *Discuterne* dénature non seulement les choix de l'auteur, mais modifie le sens de la proposition en sous-entendant que Rateau voudrait discuter avec Jonas de la question de la mensualité, que cette discussion porte sur le montant ou sur le principe lui-même. Or Rateau voudrait renvoyer Jonas vers son interlocuteur, le marchand de tableaux.

tout entier. *Tutto* indique l'implication totale du personnage, son engagement personnel ; *interamente* ne fait qu'indiquer une saturation du temps quotidien et de l'horizon d'activités au profit de la peinture. Les fonctions grammaticales ont ici tout leur sens : *tout entier* en français, comme *tutto* en italien sont des attributs (en français attribut du COD *se*, en italien attribut de *si* dans *dedicarsi*). *Interamente* n'est qu'un adverbe modifiant *dedicarsi*, il en indique la modalité. Le degré d'implication du sujet y est de toute évidence nettement différent.

Il pensait en réalité. De nombreux candidats ont écrit : *In realtà pensava...* . Si l'on écrit *In realtà pensava...*, on introduit une opposition avec ce qui précède. Or ici, il ne s'agit nullement d'une opposition, mais d'un approfondissement par lequel il est précisé au lecteur ce que le personnage pense mais ne formule pas dans son intégralité. Il convenait donc de respecter l'ordre des mots choisi par l'auteur et traduire, comme nous le proposons, *Pensava in realtà...* .

ce qui. *Cosa che* appartient à la langue orale.

pour raison d'adultère. *Per motivi di adulterio* ne pouvait convenir, la cause de la séparation étant une : l'adultère (supposé tel).

prétexte invoqué. L'expression a été traduite *pretesto addotto*, du verbe *addurre* (pour qui n'en aurait plus le souvenir). Cf. *Enciclopedia Treccani* , article « addurre », sens 2 : « 2. Mettere innanzi, allegare: a. *esempi*; a. *pretesti, scuse*; *addusse come giustificazione la sua ignoranza*; recare a sostegno: a. *validi argomenti alla propria tesi*; presentare in giudizio: a. *prove, a. fatti o ragioni a prova, a carico, a discarico* », éd. cit..

qui. Dans le texte d'Albert Camus, le relatif *qui* est précédé d'une virgule, et il prend ainsi une valeur différente du même relatif venant immédiatement après son antécédent : cette différence est habituellement rendue en italien par l'emploi de *il quale*.

l'humanité souffrante. La traduction *l'umanità che soffre* constitue une sorte de considération sur l'humanité, vue comme une espèce qui souffre. L'expression *umanità sofferente* au contraire désigne, parmi l'humanité tout entière, cette part d'hommes et de femmes qui connaissent la souffrance. C'est bien cette dernière traduction qu'il fallait adopter.

en maître. C'est l'une des fonctions de *da* de pouvoir introduire cet attribut du sujet.

Ses parents ayant lu. Il fallait ici éviter la confusion avait le participe présent : il s'agit bien d'une cause, non pas d'une précision à propos des parents (cette précision aurait alors été dans une fonction d'épithète, à l'instar de la proposition relative que la langue italienne aurait

utilisée pour la traduction). L'emploi du gérondif s'imposait, avec le respect de l'ordre (verbe+sujet) requis par l'usage italien.

on pouvait citer plusieurs cas. Si le singulier *si poteva* est d'une certaine manière acceptable, en raison du fait que l'on peut considérer isolément le verbe *citare* comme le sujet de *si poteva*, il n'en demeure pas moins que la formule au pluriel est plus logique (le sujet est *parecchi casi*), et indéniablement préférable.

issus de parents divorcés. *Nati* serait une légère maladresse parce que le choix de ce mot dans l'expression *nati da genitori separati* sous-entend une forme de contradiction : à la naissance de ces enfants, leurs parents auraient déjà été séparés ; et même, si l'on pousse la logique de la formulation à ses extrêmes limites, rien n'exclut que les parents aient pu être séparés au moment de la conception de l'enfant. Pour lever toute ambiguïté, *figli di*, qui n'a aucune implication temporelle, permet de rendre en italien la signification du texte français.

Moins apparents... et plus... L'emploi des deux termes de comparaison *Quanto meno... tanto più* était indispensable pour établir le lien de proportionnalité inverse et pour faire ressortir le développement *sui generis* de l'angoisse des parents.

Pour peu que. *Per poco che* ne correspond à rien dans la langue italienne. On peut toutefois accepter, malgré une certaine inexactitude sémantique, *semmai* suivi du subjonctif imparfait. Cette formulation à elle seule remplace alors l'ensemble *bastava che + subjonctif imparfait...*, *perché + subjonctif imparfait*.

Quelques conseils de travail...

- Une traduction réussie est le fruit de plusieurs opérations, qui doivent être conduites avec soin. Le premier acte consiste dans la lecture attentive et la bonne compréhension du texte : bonne compréhension pour qu'en soit saisie la cohérence d'ensemble, et pour que chaque détail s'éclaire de son lien avec les autres éléments du texte. C'est cette circulation du sens qui guidera le candidat dans les nombreux choix de traduction qu'il lui revient ensuite d'opérer.
- Il est évident qu'il n'y a pas une seule traduction possible. Néanmoins, le candidat doit impérativement choisir et ne pas proposer d'autres traductions entre parenthèses, sous peine d'être pénalisé.
- Il faut respecter les alinéas du texte. 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 des 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.

ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION

LEÇON EN ITALIEN

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

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

Moyenne de l'épreuve sur 20 : **6,01** (8,48/20 en 2011 ; 6,8 en 2010 ; 7,54 en 2009 ; 5,94 en 2008 ; 9,30 en 2007)

Note maximale : 13/20 ; **note minimale** : 0,5/20.

Quelques remarques préalables.

La leçon en langue italienne, à laquelle est attribué le coefficient le plus élevé de l'oral, est une épreuve discriminante. Elle demande aux candidats une concentration qui doit être égale durant les cinq heures de préparation et durant l'exposé devant le jury. C'est une épreuve qui requiert donc une mobilisation totale de soi en vue de la prestation orale. Cet ensemble d'exigences ne peut être satisfait qu'au prix d'une préparation très rigoureuse tout au long de l'année.

Le candidat doit avoir une organisation optimale de son temps durant les cinq heures de préparation, et sa réflexion doit s'appuyer sur une très bonne connaissance des œuvres au programme. La possibilité d'utiliser les ouvrages mis à disposition ne peut en aucun cas pallier une connaissance approximative (ou nulle) des œuvres. La bonne connaissance du programme, la fréquentation régulière et répétée des textes, la relecture de différents passages et chapitres demeurent les pré-requis de toute leçon bien construite ; sans oublier un entraînement régulier à ce type d'exercice.

Les sujets proposés cette année, comme lors des sessions antérieures, n'ont rien d'inattendu ou de surprenant : leur intitulé doit normalement faire appel, dans l'esprit du candidat, à des choses dont il a l'expérience de lecture ; il lui revient d'approfondir, de revisiter dans sa mémoire l'œuvre concernée par le sujet qui lui est donné, et de regrouper, dans un premier temps, le matériau qui, de près ou de loin, a un rapport, un point de contact avec la question à traiter.

Mais ce travail de « recollection » du matériau ne peut se faire sans une analyse préalable du sujet, des termes du sujet. C'est à partir de cet énoncé simple que le candidat doit dégager des lignes d'interrogation (souvent regroupées sous le terme de *problématique*) qui sont autant d'enrichissements et d'éclairages particuliers de ce qui apparaissait comme une simple interrogation thématique. Précisons que ces lignes d'interrogation ne peuvent être posées dans l'abstrait : une circulation doit s'établir entre ce questionnement préalable et le matériau qu'il vient solliciter dans l'œuvre, avec pour résultat, souvent, une reformulation du questionnement premier. C'est à ce moment-là que le traitement de la question proposée s'offre comme un ensemble cohérent : chaque référence précise à l'œuvre trouve alors une place qui n'est pas interchangeable (cette possible modification mettrait en évidence le caractère aléatoire de la place qui lui a été attribuée dans le développement de la leçon). Cela

signifie donc qu'à l'intérieur des parties de la leçon, les éléments de l'œuvre cités en exemples ont une disposition telle que l'effet « catalogue » y devient impossible : la cohérence du travail du candidat prend la forme d'une organisation où les arguments et les citations utilisées à l'appui de ceux-ci sont *hiérarchisés* et sont une étape indispensable dans le cheminement qui a été annoncé dès l'introduction.

Ces conseils généraux ayant été rappelés, indiquons quelques-uns des défauts trop fréquents encore, qui ne devraient plus apparaître dans les prestations des années à venir :

- un début abrupt, sans véritable introduction qui amène le sujet, et trouvant sa formulation la plus rudimentaire dans : « L'argomento che mi è proposto di trattare è.. » ;

- une analyse du sujet qui ne fait que redire la définition courante des termes du sujet empruntée au dictionnaire mis à la disposition des candidats dans la salle de préparation. Pour un oral d'Agrégation, ce genre de pratique doit être écarté (certes les candidats peuvent consulter le dictionnaire, mais ils doivent veiller à ne pas s'en tenir à la seule définition donnée : les termes du sujet peuvent s'éclairer d'un sens particulier au regard de l'œuvre ou au regard de l'environnement historique ou critique de l'œuvre, cf. rapport de l'Agrégation, session 2011) ;

- une absence – ou presque – de références précises aux textes, qui se traduit par une absence de citations ;

- des citations données mais qui ne reçoivent aucun commentaire ;

- des références très générales aux textes, qui se traduisent par un sorte de résumé détaillé du contenu des œuvres ;

- des parties bien structurées pour ce qui concerne le rapport qu'elles entretiennent entre elles, mais où la cohérence de la construction générale a disparu ;

- une dernière partie, visant à élargir la question, mais débouchant trop systématiquement (c'est-à-dire sans une pertinence particulière que le candidat aurait fait apparaître) sur la question générale de l'esthétique de l'auteur ;

- une conclusion qui glisse une observation, une idée, un argument qui ont fait défaut dans le développement et qui auraient eu toute leur place dans le corps de la leçon.

Rappel du déroulement de l'épreuve

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

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

Liste des sujets tirés au sort :

- Storia e storiografia nei canti VI a XVII del *Paradiso*
- La beatitudine nei canti VI a XVII del *Paradiso*
- Amore e desiderio nell'*Orlando furioso*
- Animali e animalità nell'*Orlando furioso*
- Il giornalismo nel romanzo *L'Imperio* di De Roberto.
- La religione nel romanzo *I Viceré* di De Roberto.
- Le figure del potere nel teatro di Dario Fo e di Franca Rame
- Passato e presente nel teatro di Dario Fo et di Franca Rame

OBSERVATIONS SUR CHACUNE DES LEÇONS

Leçons sur Dante

1/ Storia e storiografia nei canti VI a XVII del *Paradiso*

Ce sujet invitait les candidats à réfléchir sur la présence de l'histoire, c'est-à-dire des événements du siècle, dans la troisième *cantica*, et plus particulièrement dans les douze chants au programme, mais aussi sur l'écriture de cette histoire, en d'autres termes la relation que nous en fait Dante, l'interprétation qu'il veut nous en donner. Il s'agissait donc de s'interroger à la fois sur les modalités de la narration et sur les intentions profondes et polémiques qui animent Dante auteur. La problématique du sujet pouvait donc être envisagée de façon schématique autour de cette triple interrogation : quelle histoire est mise en scène ? de quelle manière et dans quelle intention est-elle traitée ? Les deux termes proposés dans le sujet, loin d'être antithétiques, exigeaient d'être mis en regard, pour se compléter et s'illustrer l'un l'autre.

Une première partie pouvait étudier la présence de l'histoire et relever qu'elle est fortement marquée dans nos douze chants, à travers les nombreux personnages rencontrés ou cités, et les événements corollaires qui y sont évoqués. C'est tout d'abord l'histoire de l'Empire, dont Justinien se fait le chantre solennel, à travers la grande fresque du chant VI. C'est aussi l'histoire de l'Italie, évoquée notamment par Cunizza da Romano. C'est l'histoire de l'Eglise, le plus souvent traitée par touches lapidaires. C'est bien sûr, enfin, l'histoire de Florence, chère à l'auteur, avec la trilogie des chants consacrés à son trisaïeul Cacciaguida, où l'histoire est abordée dans une double valence, à la fois politique et sociale, et rejoint la dimension autobiographique de l'auteur.

Il eût été intéressant dans une deuxième partie de montrer comment l'histoire présente dans le *Paradis* est instrumentalisée, parfois même idéalisée, afin de servir le dessein et la démonstration du poète. Dante fait ainsi le choix de porter son attention sur certains épisodes de l'histoire romaine, qu'il veut interpréter et inscrire dans une dimension providentielle. C'est le sens de la longue narration des succès militaires romains, ceux-là mêmes qui vont permettre l'établissement de l'Empire pour le bon gouvernement de la Cité des Hommes. Justinien lui-même est présenté comme celui qui, en reprenant le flambeau, parvient à rétablir un âge d'or ; il est pour Dante ce qu'Auguste a été pour Virgile. C'est par l'Empire enfin, théâtre de l'Incarnation, de la Crucifixion et de la Rédemption, que Dieu accomplit son oeuvre de Justice. Il y a bien une interprétation de l'histoire qui s'impose dans un sens providentiel. Quant à l'histoire de l'Italie, elle inclut comme partout dans la *Comédie* une forte charge polémique : dans le chant VI par exemple, on trouve la condamnation virulente des deux factions guelfe et gibeline, coupables d'être toutes deux dans l'erreur ; ou encore dans le discours de Cunizza, il faut voir la reconnaissance implicite du rôle de Cangrande Della Scala. Pour l'histoire de Florence, la trilogie des chants XV à XVII est l'occasion pour Dante d'une sévère condamnation de la Florence de son temps, mais qui ne prend tout son relief que dans l'opposition avec l'image idéalisée de la Florence d'antan.

Une troisième partie aurait pu permettre de s'interroger alors sur la dialectique passé, présent, futur. Dante veut donner à l'histoire une justification. C'est tout le sens des prophéties *post eventum*, que ce soient celles de Cunizza da Romano sur la Marca Trevigiana ou celle de Cacciaguida sur Florence et l'Italie. En jouant habilement sur le décalage entre le présent de la narration et le présent de l'écriture, le poète donne au temps et aux événements une autre mesure. Les « accidents de l'histoire » trouvent ainsi un autre éclairage. Après les égarements, viendra le temps des châtements. C'est aussi le sens des vers 109 et 110 dans le

chant VI déjà : les enfants seront punis pour les fautes de leurs pères. L'analyse de l'histoire doit donc amener à une prise de conscience pour les contemporains. Elle est aussi porteuse d'un message d'espoir : celui d'une justice à venir et de la venue de temps meilleurs, faisant ainsi écho au Veltre du *Proemio*.

La conclusion aurait pu rappeler que la troisième *cantica* n'est pas seulement un spectacle de béatitudes, mais qu'elle est bel et bien ancrée dans une dimension et des préoccupations terrestres, comme en témoigne la présence de l'histoire. Mais si l'histoire est présente, elle l'est dans une perspective qui joue sur trois temps, le passé, le présent et le futur. Dante en cela se veut l'héritier d'une conception de l'histoire qui était celle des Romains, qui vouaient un culte aux « *Maiores Nostri* ». C'est là un poncif de l'historiographie romaine, celle d'une référence à un passé idéalisé, mais en vue d'un diagnostic du présent et d'une régénérescence du futur. Il eût été bienvenu aussi de rappeler que Dante est également proche de la philosophie de l'histoire défendue par saint Augustin, selon lequel il n'y a ni passé, ni présent, ni futur ; « il n'y a que le présent : le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur ».

La première leçon a témoigné d'un effort de structuration apprécié par le jury. On a pu relever ponctuellement des remarques justes, sachant illustrer les aspects généraux du sujet. Cependant, demeurées isolées, ces remarques n'ont pu concourir à une réflexion d'ensemble cohérente et toujours convaincante. Le jury a déploré un manque d'approfondissement. La deuxième leçon n'a pas su circonscrire, hélas, les termes du sujet et s'est égarée dans des développements, justes au demeurant, mais toujours très généraux et digressifs, abordant surtout les thèmes de la justice ou de la biographie. Cela a été considéré et sanctionné dès lors comme un hors sujet. Enfin, la troisième leçon, bien que scrupuleusement structurée et nourrie de références précises aux textes, n'a traité qu'un seul aspect du sujet, celui de l'histoire, ignorant ou n'abordant que de façon très marginale l'aspect de l'historiographie. Ce grave défaut a également été sanctionné par le jury.

2/ La beatitudine nei canti VI a XVII del *Paradiso*

Ce sujet, en apparence très classique, qui abordait un seul concept, mais ô combien fondamental, exigeait qu'on le circonscrive avec la plus grande précision. Il fallait en dégager tous les aspects, appliqués notamment à nos douze chants, sans se perdre dans des généralités inopérantes et digressives. L'introduction se devait de définir la notion même de béatitude, identifiée comme un état de bonheur parfait que l'homme atteint par la contemplation directe de Dieu, une perfection retrouvée avec le Créateur, dans la similitude originelle. On pouvait utilement et hâtivement rappeler alors les thèmes de la Création, par laquelle l'homme est fait à l'image de Dieu, puis du péché originel et de la chute qui y sont liés, enfin de la Rédemption, et replacer ainsi le discours dans une perspective eschatologique. Dans les douze chants de notre programme, sur ce sujet central de la béatitude, Dante fait œuvre de pédagogie et s'attache en de nombreux endroits à expliquer sa construction, justifier sa démarche, dévoiler ses motivations.

Une première partie aurait pu aborder le traitement de la béatitude, au titre de la fiction de l'œuvre : traitement poétique tout d'abord, autour de sa phénoménologie. C'est l'expérience du *trasumanar* que Dante évoque dès le vers 70 du chant I. Lumières, corps dématérialisés, diaphanes, qui tantôt forment une couronne, ailleurs sont répartis en cercles, louent le Seigneur, enchantent leur hôte par leurs spectacles de danse, leurs chants mélodieux. Les exemples ne manquent pas où Dante s'attarde à proposer une description la plus fidèle

possible de ce qu'il voit et entend. L'autre aspect du traitement, structurel cette fois, est celui de la répartition des bienheureux, la place qui leur est assignée dans l'architecture d'ensemble de la troisième *cantica*. En d'autres termes, l'on devait s'interroger ici sur la façon dont le Paradis est construit, imaginé. Nos douze chants abondent de références où le poète est amené à nous expliquer comment sont distribués les bienheureux ; c'est le cas dans la longue parenthèse du chant VI, vers 112 et suivants. Chacun trouve sa place selon ses mérites, mais il y est précisé surtout que chacun est satisfait de sa condition. Enfin, toujours d'un point de vue structurel, on ne pouvait pas ne pas évoquer la double présence des bienheureux : présents tout à la fois dans les ciels et dans l'Empyrée, sorte d'ubiquité imaginée par Dante, qui constitue une originalité répondant à une nécessité narrative.

Une deuxième partie aurait pu s'interroger sur la notion de rachat, véritable notion clef puisqu'elle constitue le principe même par lequel est établie et légitimée la béatitude. Dante nous rappelle qu'une conversion, lorsqu'elle est sincère, peut sauver une âme, lui permettre d'atteindre la béatitude, racheter toute une vie de péché. Il prend soin d'expliquer ses choix, de se justifier, par exemple dans le cas des âmes présentes dans le ciel de Vénus, où de longs développements y sont consacrés. Par ailleurs, Dante fait ici aussi preuve d'originalité, voire d'une grande audace. Il propose et impose une distinction entre Justice de Dieu et Justice de l'Eglise. C'est à l'aune de la première, et dans le plus clair mépris de la seconde, qu'il choisit de sauver tel ou tel personnage, et de peupler ainsi son Paradis. Nos chants offrent à cet égard l'un des exemples les plus frappants et audacieux, celui de Siger de Brabant. A l'instar de Manfred au début du *Purgatoire*, Dante invoque la miséricorde de Dieu ; il s'emploie à décléricaliser la Justice divine, qui ne peut être confisquée par la théocratie pontificale.

Dans une troisième partie, enfin, il eût été pertinent de s'intéresser à une autre dimension propre à la béatitude, celle de l'engagement. Si les bienheureux ont été présentés plus haut comme des essences de lumières, occupés à la seule louange de Dieu, à travers des spectacles de danses et de chants, ils ne sont pas que cela. Ces âmes sont aussi des âmes militantes. Aux yeux de Dante, la béatitude semble étroitement associée et inséparable de cette dimension, dont elle se nourrit. C'est tout le sens des invectives lancées notamment par Justinien, Cunizza da Romano, Folchetto da Marsiglia. Le *Paradis* est aussi alors un Paradis d'action, pas seulement de contemplation, et nos douze chants parviennent à l'illustrer avec force. Par ailleurs, pour Dante, l'engagement est ce qui fonde déjà la sainteté de François d'Assise dans son existence terrestre : plus que l'humilité privilégiée par l'iconographie contemporaine, ce sont les actions du saint que le poète s'attache à mettre en exergue. L'assemblée des bienheureux que Dante met sous nos yeux, est bien dès lors la représentation de l'*Ecclesia Militans et Triumphans*.

En conclusion, le sujet pouvait être replacé dans une perspective plus générale, qui est celle de toute l'œuvre : la reconquête de l'état de béatitude est, en effet, ce qui constitue la justification même du poème, et cela depuis le Prologue. Dante met en scène l'humanité perdue, dévoyée et châtiée, dans l'Enfer, imparfaite et en attente de salut, dans le Purgatoire, enfin l'humanité retrouvée dans le Paradis, réconciliée avec son Créateur, dans un état de plénitude et d'accomplissement parfaits.

La première leçon présentait un début prometteur, sachant rappeler les éléments de la genèse et des évangiles avec précision et pertinence, mais les développements se sont ensuite égarés rapidement dans des considérations formulées avec maladresse, le plus souvent digressives, voire sans fondement. Dans une deuxième leçon, une candidate a fait preuve de bonnes intuitions sur le sujet, en a donné même une définition précise, mais dans l'ensemble les développements se sont avérés confus, notamment dans la 2^{ème} partie, et ont fini par se perdre dans des généralités. Dans la leçon présentée par une autre candidate, la première partie a abordé de façon judicieuse la phénoménologie, autour des notions de lumière et

d'harmonie, ainsi que la juste répartition des bienheureux. Mais les deux parties suivantes ont été moins convaincantes dans leurs développements, car tantôt répétitives, tantôt en marge du sujet. La meilleure leçon que le jury a pu entendre était organisée de façon très structurée : le candidat a développé avec mérite un certain nombre d'exemples, souvent précis et bien choisis, mais la réflexion n'est pas parvenue à convaincre sur tous les aspects abordés, tendant parfois à un discours émiétté, mal conceptualisé et quelque peu aride.

Leçons sur l'Arioste

Amore e desiderio nell'*Orlando furioso*.

Le sujet de cette leçon ouvrait aux candidats un champ d'investigation parmi les plus riches du *Roland Furieux* ; il pouvait donc être traité suivant plusieurs angles d'approche, ce qui prouve à la fois la complexité de ces thématiques, mais aussi la possibilité de les appréhender de plusieurs manières, ce que d'ailleurs les candidats n'ont pas manqué de faire avec des résultats inégaux. Dans le *Roland Furieux* l'association de l'amour et du désir est à la fois un moteur narratif et un outil d'investigation ontologique. Il fallait traiter ensemble ces deux termes d'un binôme qui dans l'œuvre se confondent et donnent lieu à des situations très différentes allant du plus primitif appétit sexuel, au total dévouement de l'être, à la « quête » ou à la folie. D'ailleurs, comme certains candidats l'ont à juste titre remarqué, le thème du désir s'étend au-delà de l'amour : c'est un véritable pivot autour duquel se construisent les aventures des paladins, qui apparaissent comme des métaphores de l'aventure existentielle. Contrairement aux débats sur l'amour, ses origines, ses règles, ses lois, ses conséquences qui faisaient l'objet des dialogues ou des traités de l'époque, l'Arioste ne s'interroge pas sur les raisons qui font naître l'amour et le désir. Dans son œuvre il n'y a aucun questionnement d'ordre philosophique ou moral : ces deux passions existent, elles agissent, elles peuvent apparaître et disparaître tout aussi mystérieusement, grâce par exemple à l'effet de l'eau de la fontaine magique. Le poète dénonce cependant le pouvoir destructeur ainsi que la menace qu'un excès d'amour et de désir fait planer sur la raison des hommes, sur celle de son personnage Roland, comme sur la sienne. Dans un premier temps, on aurait pu voir comment les histoires d'amour et de désir constituent l'un des rouages narratifs du *Roland Furieux*, pour ensuite constater que leur interaction peut devenir un élément de déviance tout comme inspirer les plus nobles vertus ; un dernier volet pouvait enfin souligner que, si l'amour n'est plus accompagné par le désir, à savoir lorsqu'il est satisfait ou irrémédiablement perdu, ses protagonistes sortent de l'œuvre.

Le thème de l'amour, qui a une part si importante dans le *Roland Furieux*, était déjà une composante majeure du cycle breton. Parmi les nombreuses histoires d'amour et de désir, celle qui parcourt tout le poème raconte la quête de Roger et de Bradamante investis du rôle de fondateurs de la dynastie des Este comme déjà Boiardo l'avait chanté avant l'Arioste. Cependant l'originalité du *Roland Furieux* est revendiquée par son auteur dès la célèbre deuxième octave du I chant : « *Dirò d'Orlando in un medesimo tratto/cosa non detta in prosa mai né in rima* ». Cette nouveauté est, on le sait, la folie de Roland qui perdra la raison au moment où son amour et son désir vont se révéler définitivement frustrés. Le poète dénonce ainsi l'aveuglement de l'esprit en proie à la passion et fait de Roland une métaphore de l'homme tourmenté.

Les histoires d'amour et de désir de Roger et Bradamante, de Roland pour Angélique sont parmi les principaux fils conducteurs du poème, mais amour et désir sont aussi les protagonistes des nombreuses digressions qui viennent interrompre l'intrigue principale du *Roland Furieux* et créent un effet de *varietas*. On peut rappeler le drame d'Olympie, aux

chants VIII et X. Après avoir été sauvée par Roland, la jeune femme va rejoindre le perfide Birène qui la trahira ; ou encore les mésaventures de Guenièvre au chant V, victime de la calomnie de Dalinde et de Polynesse, qui, au terme d'une histoire pleine de rebondissements, est innocentée par Renaud après avoir été injustement condamnée à mort ; enfin au chant XIII les vicissitudes vécues par Isabelle, amoureuse de Zerbin, elle aussi libérée des brigands grâce à l'intervention de Roland.

Les exemples évoqués sont autant d'histoires où les espaces de l'amour et ceux du désir se côtoient, le désir érotique et l'amour ont des frontières perméables jusqu'à être souvent assimilés dans le poème. Il faut les distinguer de la luxure que l'Arioste met souvent en scène avec une souriante ironie, comme pour suggérer l'indulgence envers les faiblesses humaines. Il suffit de penser à la description de l'assaut que le vieil ermite livre à Angélique endormie, où le poète se sert de l'image du destrier pour traduire métaphoriquement l'envie du vieillard (VIII, 49-50), ou au *pastiche* poétique du *lamento* de Sacripant (I, 42-43), ou encore à la description des charmes d'Alcine, dont la nudité presque obscène est rapprochée des roses et des lys, symboles de la pureté « *e restò il vel sottile e rado, / che non copria dinanzi né di dietro/più che le rose e i gigli un chiaro vetro* » (VII, 28, vv. 6-8). Mais si la luxure peut faire l'objet d'une bienveillante ironie, dans leur acception plus dramatique l'amour et le désir sont des forces qui échappent au contrôle de la volonté et seuls le hasard ou un obscur destin semblent les inscrire sous un signe négatif ou positif. Ils menacent sans cesse de subvertir l'ordre et la raison, comme le prouvent la folie de Roland et même les agissements de Rodomont après la mort d'Isabelle, mais ils peuvent aussi être une force édifiante et alors soutenir une longue et périlleuse quête telle que celle de Roger et de Bradamante pour aboutir enfin au noble accomplissement de leur union.

Lorsque dans le *Roland Furieux* l'amour n'est plus accompagné par le désir il cesse d'être un objet de questionnement et son potentiel narratif disparaît. Cela peut se produire aussi bien après la défection de l'un des deux amants, ou même lorsque l'amour est couronné par le mariage. Doralice s'éclipse du récit immédiatement après la mort de son amant Mandricard tué par Roger (chant XXX, 67 suiv.) ; l'histoire d'Olympie s'achève au moment même de son mariage avec Hubert qui « *de contessa la fe' gran regina* » (XI, 80). L'exemple le plus emblématique reste certes le personnage d'Angélique, métaphore du désir toujours insatisfait, véritable emblème de la quête amoureuse si riche en rebondissements narratifs. L'amour et le désir qu'elle éveille constituent l'un des fils essentiels de l'intrigue même de l'œuvre et sa fuite perpétuelle traduit en outre le manque existentiel que les hommes s'efforcent en vain de combler. Une fois mariée à Médor, elle cesse donc d'être un objet de désir : son rôle est épuisé et elle disparaît de manière bien prosaïque. Enfin le mariage entre Roger et Bradamante sanctionne la fin du poème : cette union sacralise le parcours des deux héros, elle vient couronner le thème encomiastique qui sous-tend le *Roland Furieux* : l'amour est assouvi, le désir n'a plus lieu, la quête n'est plus, l'histoire s'achève.

En conclusion on pouvait donc rappeler que parmi les différents motifs de l'*inchiesta* l'amour est sans doute le plus universel, comme le prouve le fait que dans le *Roland Furieux* peu de personnages échappent à l'expérience de la passion amoureuse. Mais ce n'est qu'accompagné par le désir, dont l'existence même est conditionnée par son inassouvissement, que l'amour enrichit la narration et acquiert une valeur ontologique. Ce sont les effets du manque sur l'esprit de l'homme qui intéressent l'Arioste pour leur signification existentielle et pour leur potentiel narratif.

La meilleure note a été attribuée à une candidate qui a traité les deux termes du sujet sans jamais les analyser séparément ; on regrette néanmoins qu'elle n'ait pas perçu l'importance de ce binôme dans la dynamique narrative. Dans une première partie la candidate a en effet distingué la noblesse du sentiment amoureux de la trivialité du désir, bien

qu'il aurait fallu préciser que dans le poème ce n'est pas le désir qui est stigmatisé, mais la luxure. Ainsi elle a souligné la condamnation de l'adultère féminin sans cependant relever la part que l'Arioste réserve traditionnellement à la misogynie. Dans une deuxième partie, elle a démontré comment l'amour et le désir se rejoignent dans la douleur et créent des situations qui constituent des étapes importantes dans la quête des chevaliers. Enfin au cours d'une troisième partie la candidate a illustré de manière efficace comment dans le *Roland Furieux* l'amour et le désir s'écartent de l'idéal courtois. Cependant la fin de son argumentation a été un peu redondante puisqu'elle concluait en réitérant l'idée d'une harmonieuse conciliation entre amour et désir sous le signe d'une rupture avec les canons de la tradition courtoise.

Le jury a trouvé peu convaincante une leçon dans laquelle, après avoir souligné le rôle central de l'amour et du désir dans le poème, l'importance de ces éléments dans la construction de l'intrigue ainsi que leur portée dans le cadre du questionnement existentiel, la candidate a distingué de manière inutile et inefficace le désir masculin du désir féminin, l'amour « véritable » et le désir érotique. La troisième et dernière partie a par ailleurs été jugée hors sujet. En effet la candidate a énuméré les différents désirs illustrés dans le poème et à cette occasion elle a confusément placé sur un même plan désir de gloire, amour pour le seigneur, amour du plaisir, désirs vains.... Pour finir, dans une conclusion maladroite, elle a affirmé que l'amour de la poésie a permis à l'Arioste d'écrire un ouvrage sur l'amour et le désir.

Dans une autre leçon, malgré de bonnes prémisses à propos de l'importance de l'amour et du désir sur le plan narratif, après une longue introduction, la candidate n'a pas évité une première partie hors sujet dans laquelle elle a traité les conséquences de l'amour et du désir. Dans la deuxième partie, la candidate a justement commencé par analyser la folie générée par le désir frustré, mais elle a ensuite dérivé sur la jalousie de Bradamante et sur la psychomachie de Renaud contre le monstre qui incarne cette même passion. Sans que l'argumentation suive une logique cohérente, dans la troisième partie elle a enfin souligné les affinités entre le narrateur et son personnage Roland, tous les deux victimes de l'amour. La conclusion introduisait, malheureusement trop tard, l'idée que l'amour et le désir forment un binôme indissoluble qui garantit l'unité thématique du poème.

Une note plutôt basse a sanctionné une leçon dans laquelle l'exposition a abordé dans le désordre des thèses trop souvent confuses. Le plan en trois parties annoncé dans l'introduction n'a malheureusement pas été suivi : ainsi la deuxième partie, la plus intéressante, axée sur l'analyse de l'impact narratif de l'amour et du désir, a été traitée à la fin de l'exposé. En revanche, si dans un premier temps la candidate a illustré la présence de l'amour et du désir dans le poème, les reliant à juste titre à la tradition bretonne, le jury n'a pas été convaincu par sa tentative de démontrer qu'en mettant en scène l'amour et le désir, l'Arioste entendait conduire son lecteur vers l'acquisition de la sagesse.

Animali e animalità nell'*Orlando furioso*

Pour traiter le sujet proposé il était nécessaire de réfléchir au concept d'animalité sur lequel les philosophes s'interrogent depuis l'Antiquité. On ne peut penser l'animalité qu'en rapport avec l'humain : ce concept renvoie à une perspective anthropologique et pose une question d'ordre éthique. S'il n'est pas possible, pour d'évidentes raisons chronologiques, de faire appel à la philosophie de Descartes, qui établissait définitivement que le propre de l'homme est la raison, on peut néanmoins rappeler que déjà Aristote et Saint Thomas d'Aquin considéraient que l'élément discriminant entre l'humain et l'animal était l'âme et la rationalité. Dans le *Roland Furieux*, l'animalité est le propre des bêtes monstrueuses et aussi des hommes lorsque leurs pulsions sont plus puissantes que leur raison. Des nombreuses bêtes peuplent le poème, mais l'animalité est l'apanage des monstres, et lorsqu'elle s'empare des hommes, elle représente la pire manifestation de leur dégénérescence. Puisque les animaux et les hommes cohabitent et interagissent dans le *Roland Furieux*, on peut se demander quels sont ces animaux, quelle est leur nature, quelle est leur fonction et comment ils vivent près de l'homme. On pourra enfin observer que dans le poème c'est l'homme qui porte les marques de l'animalité.

Dans le *Roland Furieux* les animaux sont au centre de la représentation du monde magique et symbolique qui plonge ses racines dans le patrimoine mythique de la culture occidentale. Dans le poème, tous les animaux portent le sceau de la magie et sont dotés de pouvoirs qui vont au-delà de l'humain. Leur fonction narrative est tout aussi importante que celle des personnages. Entre eux, ces animaux fantastiques se différencient en fonction de leur rapport avec l'homme : ils peuvent en effet être leurs auxiliaires ou leurs ennemis. A la première catégorie appartiennent les chevaux des paladins : Rabican, Bayard, Bridedor, Frontin, autant de fidèles compagnons et d'emblèmes de l'origine noble de leurs possesseurs. Bayard est le célèbre destrier de Renaud déjà présent dans les romans français, il est le complément de la force du paladin qui, pour le retrouver après « *che per strano caso uscito era di mano* » (I, 12), pénètre dans la célèbre « *selva* » où débute l'action du poème. Rabican est le rapide cheval d'Astolphe, né d'une flamme et d'un souffle de vent (XXXV, 49). Parmi les animaux auxiliaires des paladins se trouve naturellement l'hippogriph, le cheval ailé du magicien Atlante qui a un rôle central dans les aventures de Roger. Les qualités de ses animaux font d'eux le symbole du prolongement de l'humain, alors que dans le poème d'autres animaux sont les adversaires de l'homme. Ils ont alors une nature hybride, qui a souvent une portée allégorique résultant de la rencontre entre tradition populaire et tradition savante. Ces animaux incarnent alors les plus basses pulsions de la nature humaine. Comme cela a été noté dans le rapport du jury 2011 à propos de la leçon, *Mostri e mostruoso nell'Orlando furioso*, « les monstres du *Roland Furieux* sont aussi et surtout le fruit de l'imagination allégorisante de l'Arioste ». Ils se caractérisent par leur dangereuse agressivité et comme autant d'obstacles que les paladins doivent vaincre : l'orque de l'Île des Pleurs qui se nourrit de jeunes vierges et à laquelle on a voulu sacrifier Angélique et Olympie (VIII-XI), le monstre de la Jalousie que Renaud doit affronter (XLII), les animaux de l'île d'Alcine, la baleine dont la magicienne se sert pour tromper Astolphe et ses compagnons (VII). Ces animaux monstrueux sont des « *specchi della natura umana* » pour paraphraser le titre de l'ouvrage que Cristina Lardo a récemment consacré au sujet (*Id., I mostri dell'Orlando furioso, specchi della natura umana*), car, comme la Jalousie ou les Harpies qui incarnent la voracité (XXXIII-XXXIV), ils concentrent les passions humaines qui menacent la raison.

Si les bêtes monstrueuses renvoient à l'animalité de l'homme, il n'y a pas en revanche dans le *Roland Furieux* une anthropomorphisation des bêtes, et par ailleurs le monde animal appartenant au réel reste en marge du récit. Les animaux ordinaires peuplent des nombreux lieux du poème mais seulement dans le cadre des figures de rhétorique. Les plus récurrents

sont notamment les procédés de comparaison dont les exemples sont innombrables dans presque tous les chants. Similitudes, métaphores, renvois métaphoriques font appel aux animaux les plus divers, sauvages ou domestiques : colombes, corbeaux, ours, aigles, porcs, lions, faucons, daims, chats, souris, chiens, tigres, éperviers, agneaux... Les comparaisons où interviennent les animaux servent souvent à visualiser une action ou à rendre les qualités ou les défauts des personnages. Au chant XX, 91-92 la plèbe épouvantée mise en fuite par le terrible son du cor d'Astolphe est comparée à un lièvre, Marphise et ses compagnons s'échappent aussi comme « *conigli, o timidi colombi* », mais à l'octave 103 la même Marphise exhorte les chevaliers à se séparer au nom de leur courage, car « *gli storni e gli colombi vanno in schiera, / i daini e i cervi e ogni animal che teme ; / ma l'audace falcon, l'aquila altiera, / che ne l'aiuto altrui non metton speme / orsi, tigri, leon soli ne vanno ; / che di più forza alcun timor non hanno* ». Mandricard qui suit en vain les traces de Roland est comparé à un loup ou à un mâtin, qui seraient arrivés trop tard pour profiter de la carcasse d'un bœuf dont déjà se sont repus les oiseaux et les chiens (XIV, 37), Rodomont dans sa fureur guerrière est parfois comparé à un lion (XIV, 114), ou encore à un sanglier (XIV, 120), Angélique déteste Sacripant « *come la gru il falcon* » (I, 77), Roger transporte sur son épaule le corps de Bradamante « *come lupo talor piccolo agnello, / o l'aquila portar ne l'ugna torta / suole o colombo o simile altro augello* » (XI, 20). Enfin de plaisants animaux chantent dans les branches des arbres en fleur et paissent l'herbe tendre du *locus amoenus* comme au chant VI, 21-22, ou au chant X, 61 ou encore au Paradis Terrestre où parvient Astolphe sur le dos de l'hippogriphes (XXXIV, 50).

Ce sont donc les hommes qui sont porteurs du caractère le plus dégradant de l'animalité, car chez eux elle coïncide avec la perte ou l'absence de la raison qui dans le poème s'exprime par la violence, à travers laquelle l'Arioste met en scène la scission constitutive entre l'humain et sa négation. Les bêtes monstrueuses telles que l'orque ou la Jalousie sont mues par une cruauté instinctive, celle-là même qui peut s'emparer des hommes. L'exemple le plus représentatif est naturellement l'abrutissement de Roland en proie à la folie. Après s'être dépouillé de ses armes et de ses enseignes, à savoir des emblèmes de son humanité, Roland déchaîné, nu et hirsute sème autour de lui la mort et la destruction (XXIV, XXIX, XXX). Si Roland s'abîme dans l'animalité après avoir égaré la raison par amour, Orrile, tout en ayant un aspect humain, est à la fois bestial et ridicule, il incarne l'animalité à l'état pur jusqu'au moment où sa violence aveugle sera vaincue par le sage Astolphe (XV, 69 et suiv.). La violence sauvage et la férocité sont les paramètres de l'animalité, d'autres personnages en portent les marques : Rodomont, évidemment, Mandricard, le « feroce Mandricardo » (XIV, 30), toujours en train de se battre (XXV, 105 et suiv., XXVI, 98 et suiv.) jusqu'à succomber sous les coups de Roger.

Les animaux ordinaires sont écartés de l'univers magique du *Roland Furieux* alors que les bêtes fantastiques y trouvent leur place comme prolongement de l'humain, et enfin les hommes eux-mêmes peuvent être privés du trait distinctif de leur humanité, la raison, et dégénérer dans l'animalité. La dialectique entre ces trois perspectives est rendue possible par la perméabilité des frontières entre ces mondes qui fondent l'exploration anthropologique de l'Arioste.

Aucune des leçons sur ce sujet n'a reçu la moyenne. La meilleure note a été attribuée à une candidate dont l'exposé témoignait d'une très bonne connaissance du texte qui n'a malheureusement pas servi la démonstration d'une problématique, mais a abouti à une énumération des lieux du poème où les animaux apparaissent selon des modalités et des significations différentes. Ainsi, après une introduction dans laquelle la candidate définissait l'animalité, dans une première partie elle énumérait les différents animaux présents dans le poème pour ensuite développer l'animalité des êtres humains, notamment de Roland en proie

à la folie ; la deuxième partie, bien que nourrie de bonnes intuitions, a consisté en une sorte d'inventaire dont le fils conducteur a été la fonction narrative des animaux et de l'animalité. La troisième partie enfin a parfois frôlé le hors sujet puisque elle a été essentiellement orientée vers l'analyse du rôle des monstres dans le *Roland Furieux*.

Pour une autre leçon, après une introduction un peu trop longue, destinée à définir la différence constitutive entre les hommes, doués de raison, et les animaux qui en sont dépourvus, le jury a eu des difficultés à saisir la thèse que le candidat a voulu démontrer. Au cours de son argumentation articulée en trois parties, le candidat a en effet mis l'accent aussi bien sur la volonté des personnages du poème de se différencier des animaux en les maîtrisant, que sur l'intention des paladins de se distinguer d'eux en les intégrant à leur *status* tout en les opposant à la plèbe que l'Arioste traite comme du bétail sans aucune valeur. Pour défendre cette argumentation le candidat a souligné, par exemple, que, pour les paladins, le cheval est l'emblème de leur appartenance sociale, ou encore qu'un animal peut devenir le symbole d'une ou de plusieurs des qualités des chevaliers comme Rodomont qui a choisi pour emblème un lion. Bien qu'une dernière partie ait abordé le thème de la folie de Roland qui rapproche ce personnage de l'animalité, le jury n'a pas été convaincu par l'idée que, par le biais du thème de l'humanité et de l'animalité, l'Arioste aurait voulu délivrer un message de tolérance afin d'inviter l'homme à contrôler sa composante animale grâce à la lecture.

Enfin, dans une autre leçon, la candidate a, à juste titre, noté dans l'introduction la différence constitutive entre l'humain et l'animal. Cependant après deux premières parties où elle s'est interrogée sur la présence et la fonction des animaux fantastiques, puis sur la place et la représentation de l'animalité dans l'univers de l'Arioste, le développement d'une troisième partie a été entièrement consacré à la démonstration peu convaincante que la poésie est la suprême expression de la spiritualité et qu'elle est donc la réponse la plus adaptée pour corriger l'animalité ; cette dernière partie a conduit la candidate très loin du thème de la leçon.

Leçons sur De Roberto

1. Il giornalismo nel romanzo *L'Imperio* di De Roberto.

On pouvait introduire la leçon en montrant le lien d'affinité biographique entre De Roberto et Ranaldi (avec rappel des débuts littéraires de De Roberto dans le journalisme). Beaucoup de journaux quotidiens avaient des pages littéraires.

A l'intérêt personnel que De Roberto pouvait attacher à la presse, il faut ajouter l'importance sociologique de ce phénomène à la fin du XIX^e siècle : ce sera le grand média, presque unique, jusqu'à l'apparition d'autres médias au XX^e siècle, après la Première Guerre mondiale.

Dans une **première partie**, en guise d'observations préliminaires, on pouvait faire un rappel du lien entre l'apparition d'un *espace public* et le développement de la presse au XVIII^e siècle d'abord, puis au XIX^e siècle. A la même période naît véritablement ce que l'on désigne de nos jours la *vie politique*. En Italie, sont publiés au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle des romans appelés « romanzi parlamentari », dans lesquels la presse est représentée. La presse est présente dans *I Viceré*, où elle est source d'information sur la guerre de Crimée, ou bien organe de propagande politique (voir les publications de Giulente, ou même de Consalvo pour faire la promotion de son action comme Maire de la ville). Dans *L'Imperio*, on comprend que se développe un nouveau lectorat, contemporain d'un nouvel électorat – celui que dessine la loi de 1882 – parce qu'il n'est plus question, comme dans *I Viceré*, du Cabinet

de lecture : les abonnements coûteux cèdent progressivement la place à la vente au numéro, faite par des crieurs de journaux dans les rues des grandes villes. La nouvelle fonction de la presse est mal comprise par l'ancienne génération, par exemple par le père de Ranaldi, qui n'a que mépris pour ceux qui exercent la profession de journaliste.

Ces premières considérations témoignent de l'importance nouvelle que prend la presse dans la jeune nation italienne.

Dans une **deuxième partie**, on pouvait analyser la description de la presse qui est donnée dans le roman *L'Imperio*, sous l'angle de l'interaction entre la presse et le Parlement, puisque le roman est focalisé dès le chapitre I sur ces deux éléments qui font la vie politique italienne, avec comme lieu central Rome. L'objet de tous les regards est le Parlement avec ses trois groupes qui interagissent : presse, députés, gouvernement. Ranaldi est séduit par la puissance de la presse, par sa capacité de diffuser dans tout le pays, sur toute son étendue, une pensée, une opinion, ou une conviction.

La presse met en exergue certaines personnalités : c'est elle qui construit en partie l'image de certains hommes politiques, en même temps qu'elle produit une sphère médiatique avec les images de ses propres acteurs. Ainsi le journal est médiateur de connaissance, médiateur et constructeur. Consalvo essaie de tirer profit du portrait élogieux qui a été donné de lui par Vanieri dans un journal de Turin, « La Patria » : il fait tout pour attirer l'attention Donna Paola, qu'il veut plus ou moins séduire sur le journal (avec lequel il fait sembler de se donner de l'air). Le journal fait apparaître une image très positive, flatteuse même, de Consalvo. Le réel social (la réalité des représentations collectives, et l'image de Consalvo en est un exemple) est en grande partie le fruit de cette construction qu'effectue la presse. Les lecteurs du roman peuvent en prendre conscience sous un angle particulier : la presse donne une connaissance anticipée des êtres : Ranaldi *reconnaît* des personnages qui sont habituellement caricaturés par la presse (cette reconnaissance est bien l'indice d'une connaissance préalable).

Le cœur de l'information livrée par la presse, ce sont les débats du Parlement.

Il existe une circularité des rapports entre Parlement et presse, avec les députés qui ont toujours entre les mains des journaux. La presse est un mode de connaissance des députés par eux-mêmes : ceux qui ne suivent pas les débats ne s'en inquiètent pas parce qu'ils liront le compte rendu dans les journaux du lendemain. Le journal fournit même le modèle du discours recevable : le discours de Griglia ressemble à un bon article de presse. Le journal devient la référence pour la pensée moyenne, courante : un discours entendu est jugé tout à fait comparable (et par là recevable) à ce que ce qu'on entend dans pharmacies (les pharmacies sont une sorte de lieu de matérialisation de l'espace public – c'était déjà vrai dans *I Viceré* -), ou qu'on peut lire dans journaux : la presse fixe d'une certaine manière l'étalon de recevabilité des idées contenues dans un discours parlementaire, qui lui-même se module sur le discours public moyen (« non pareva al giovane che dicesse cose veramente ridicole, molto diverse da quelle che si leggono sui giornali e s'odono nei caffè e nelle farmacie luoghi comuni di cui erano zeppi gli articoli dei giornali e s'odono nei caffè e nelle farmacie », p. 1125¹). Ainsi la presse ne se contente pas de reproduire ou de représenter le monde politique, elle devient elle-même un paradigme pour la réalité collective, au point que le rapport entre le réel et sa représentation peut s'en trouver inversé : une vieille lady ressemble aux caricatures qu'on peut voir dans certains journaux (« vecchia miss inglese dei giornali di caricature, una maschera di carnevale ») : ce n'est pas la presse qui reproduit le réel, mais c'est le réel qui se met à ressembler à ce que l'on peut voir dans la presse. En raison de cette inversion, les journalistes eux-mêmes ont une célébrité comparable à celle des plus connus des hommes

¹ Federico De Roberto, *Romanzi novelle e saggi*, Arnoldo Mondadori Editore, I Meridiani, 2004. Toutes les références de pages que nous donnerons pour les deux leçons renvoient à cette édition.

politiques : Ranaldi reconnaît Cerego, « il Pif dell'Era » p. 1112, il reconnaît Ortesi qui est le « Dragutte del Pantagruale » : ces personnages ont des noms d'emprunt, comme des artistes, qu'ils sont lorsqu'ils sont caricaturistes.

Les journalistes sont l'essentiel du public des députés (ils sont au moins leur public le plus assidu et le moins variable). D'une manière générale, les journalistes sont ironiques et même critiques envers les députés que pourtant ils fréquentent très régulièrement. Cette ironie se perçoit à la façon dont les députés sont souvent désignés (de façon métonymique : « palandrana » pour désigner Consalvo – mais aussi « il cocchiere dell'ambasciata inglese », « il panciotto bianco » del Valla). Cela dit, cette ironie et cette critique continuelles ne sont pas plus acerbes que celle des députés entre eux. Les journalistes ne sont pas seulement des spectateurs ironiques ou critiques, ils se font acteurs, en lançant des quolibets (« lanciando frizzi e motti ») ; ils interrompent les orateurs, ils poussent des cris d'animaux (couvrent la voix de l'orateur : « emettevano suoni incomposti, sibili, latrati, miagolii, nitriti.. », p. 1129). Tout ceci montre que les journalistes ont globalement une très mauvaise opinion des hommes politiques, mais cela ne les empêche pas de participer à la vie parlementaire en faisant des pronostics sur l'issue des scrutins.

Enfin, il faut mentionner l'existence de débats d'origine parlementaire à l'intérieur même de la presse : le « Dibattimento » accuse la « Cronaca » d'entretenir la confusion des partis idéologiques : « le confusioni, le transazioni, i connubi indegni... » (p. 1225). Et le même journal ne manque pas de porter le fer contre Consalvo en personne à travers le pluriel d'une forme qui ne trompe personne : « imberbi ambiziosi » (*ibidem*), formule qui entend désigner Consalvo.

On pouvait consacrer une **troisième partie** à l'analyse du fonctionnement langagier de la presse, et, de façon plus large, au fonctionnement de la presse que le roman met en évidence. D'une certaine manière, la presse a « droit de vie et de mort » sur les discours qui se tiennent au Parlement : elle peut taire les déclarations d'un député, et alors ce sera, dans l'opinion publique, comme si rien n'avait été dit. La presse peut aussi abrégé les discours, en rendre compte de façon sommaire (de ce point de vue, Consalvo est relativement chanceux, il a toujours au moins un bref compte rendu de ses propos dans les journaux). De Roberto ne manque pas d'indiquer au lecteur les faiblesses auxquelles la presse peut se laisser aller, en particulier les jeux de mots faciles (entre autres exemples : « dal Campidoglio ai campi del duolo », ou « spezza una lanza con franca voce » à propos de Francalanza, p. 1192). De Roberto donne à ses lecteurs une connaissance plus approfondie des mécanismes langagiers de la presse en mettant en parallèle la façon dont trois journaux différents rendent compte du premier discours de Francalanza et de son effet sur son auditoire : on y voit jouer tantôt l'*euphémisation*, ou une relative *déformation* pour atténuer la réalité de la mauvaise impression produite – le courage de Francalanza qui continue de parler dans le brouhaha « non si lascia sgominare dall'impazienza dei colleghi », p. 1161. A l'inverse de l'euphémisation, on a aussi l'éloge dithyrambique que Vanieri fait de Consalvo dans « La Patria », ou encore la façon *hyperbolique* de parler du « célèbre inconnu » qu'est le Duc d'Oragua, aux derniers instants de sa vie et juste après sa mort.

Le fonctionnement de la presse est montré également de l'intérieur si l'on peut dire, à travers le projet d'un nouveau journal et à travers tous les préparatifs de son lancement (p. 1212). Il s'agit de regrouper des « bonnes plumes », pour faire un journal qui se veut nouveau, porteur en premier lieu de nouvelles fraîches, de première main, transmises grâce au télégraphe. Les nouvelles attireront les lecteurs, qui trouveront dans les pages intérieures les articles politiques de fond, et les articles culturels et littéraires. Ainsi la recherche d'un titre

évocateur et significatif est un moment crucial dans la fondation du nouvel organe de presse. Il convient de trouver un titre qui pourra être facilement porté par les crieurs de journaux en même temps que les nouvelles marquantes du jour. A travers les préoccupations de communication, on voit aussi combien les acteurs du futur journal « La Cronaca » ont conscience de se lancer dans une entreprise politique de propagande, certes, mais aussi économique, la première ne pouvant survivre sans la seconde.

Une **quatrième partie** pouvait aborder la place de la presse dans l'action du roman et dans son développement. La presse est un moyen pour Consalvo de réaliser son projet très personnel de triomphe par la réussite politique (rappelons que son objectif principal, et même unique, est de devenir ministre). Consalvo éprouve bien vite combien l'utilisation de la presse et du nouveau journal à la fondation duquel il participe activement et dans lequel il intervient avec l'aide de Ranaldi est insuffisante. Il essaie de répandre de lui la meilleure image possible, en fréquentant non seulement Vanieri, mais aussi un certain Ferella (« giornalista in voga », p. 1247). Au bout du compte, ce n'est pas son intervention directe ou indirecte dans la presse (au moment de la mort de son oncle le Duc d'Oragua) qui contribue à son ascension, mais l'agression dont il est victime à la sortie d'une conférence qu'il a donnée sur le socialisme. Encore que cette agression, utilisée par la presse conservatrice pour critiquer le gouvernement, ne lui apporte pas toute la gloire attendue : Consalvo doit patienter encore, ronger son frein, avant d'obtenir, plus tard, et dans un lien très distendu avec l'événement, le poste de Ministre de l'Intérieur qui vient finalement combler toutes ses attentes.

Il apparaît ainsi que la presse a certes joué un rôle dans la carrière de Consalvo, mais que ce rôle n'a pas été aussi direct, décisif et immédiat qu'il le souhaitait. Consalvo a pu faire l'expérience de la vie sociale comme une série de longues médiations, la presse n'étant que l'une d'entre elles, à l'intérieur d'un système complexe de représentations, d'actions et de réactions successives qui ont besoin du temps pour advenir, car le temps social et politique ne se confond pas strictement avec le temps des désirs individuels.

Conclusion

L'action du roman *L'Imperio* a une double focalisation : celle du regard de Consalvo pour ce qui concerne la politique, non pas comme idéal mais comme moyen de satisfaction d'un projet très personnel de valorisation de soi et de domination, et celle du regard porté par Ranaldi sur cette ascension à travers le fonctionnement de la presse dont les rouages et les formes d'action sont mis au jour. Le projet personnel de Consalvo met en œuvre la presse comme moyen de communication moderne. C'est en ce point que Consalvo rencontre Ranaldi, pour qui la presse est, entre autres, un moyen de donner un plus large écho à son idéal politique.

C'est à travers leur intérêt, profondément divergent, pour la politique et pour la presse comme moyen, que Ranaldi et Consalvo se rencontrent, se rapprochent, et finalement se séparent, Consalvo ayant atteint son but égoïste de triomphe personnel et Ranaldi ayant pris conscience de l'absence de conviction politique de Consalvo et plus largement de la réalité idéologique de l'Italie post-unitaire.

A travers ces deux regards, qui illusoirement – et provisoirement – convergent dans un projet commun, De Roberto livre à ses lecteurs une analyse tantôt réservée tantôt critique, ou même désabusée, du fonctionnement et des limites de la presse.

Une candidate, après une introduction comportant un certain nombre d'indications à caractère biographique qui montraient le lien entre l'auteur et le journalisme, et l'indication de

la tonalité générale (pessimisme), questionne le statut du journalisme et s'interroge sur la valeur de la parole littéraire par rapport au journalisme. Si ce travail comportait un certain nombre d'observations justes et recevables (citons, parmi d'autres, des observations sur des personnages comme Satta ou Vanieri, sur la position critique de Ranaldi qui oppose « storia » et « cronaca »), il n'était toutefois pas suffisamment analytique à propos des modes de fonctionnement du journalisme en général : les procédés rhétoriques n'ont pas fait l'objet d'une étude particulière, et la presse n'a été perçue que comme instrument de déformation de la réalité. La naissance du journal « La Cronaca », sous les yeux du lecteur en quelque sorte, avec les éléments de nouveauté qu'il prétendait avoir (par où apparaissait en creux la modalité existante des journaux de l'époque) n'a pas du tout été utilisée. Enfin, la dernière partie de la leçon comportait de nombreuses notations que nous pourrions dire biographico-fictionnelles, et la notion de mise en abîme a bien vite montré les limites de sa fécondité.

Un autre leçon se proposait, après une introduction rappelant le lien biographique de l'auteur avec la presse et également le lien entre le développement du journalisme et la vie politique, une interrogation globale sur le rapport entre écriture journalistique et écriture narrative, déclinée en trois moments d'analyse qui étaient d'orientation un peu trop générale dans leur formulation. Les observations de détail étaient convenablement organisées, des choses justes ont été dites mais l'analyse du fonctionnement de la presse, de sa langue, de l'outil que représente la langue s'est limitée à des observations trop ponctuelles et insuffisamment poussées. La place de la presse dans le projet politique de Consalvo et la part d'une certaine manière voulue mais fortuite de succès obtenu par Consalvo qui n'est pas due à son engagement dans une entreprise nouvelle de presse n'a pas été analysée.

Une leçon, après des considérations très justes sur le journalisme, sur sa place au sein des nouveautés technologiques relatives aux moyens de communication qui se sont développés à la fin du XIX^{ème} siècle, proposait une étude des modalités et des formes du journalisme, du lien entre journalisme et expérience, et entendait enfin analyser de quelle façon se révèlent l'art et la poétique de De Roberto. Cette leçon, conduite de façon cohérente, a été celle qui a le mieux abordé l'étude détaillée des procédés et des moyens de la presse, ainsi que le rapport complexe d'élaboration réciproque entre presse et réalité (qui apparaissait dans le travail de la candidate sous le terme d'*expérience*). Le pouvoir de la parole a été mentionné (il aurait pu être davantage développé encore). La réflexion entreprise par la troisième partie avait moins d'intérêt que les parties antérieures, mais elle avait le mérite d'essayer de mettre en relation la question du journalisme avec le pessimisme de l'auteur tel qu'il est (amplement) développé dans le chapitre IX du roman, mais tel qu'il est présent de façon diffuse dans le reste de l'œuvre.

2. La religione nel romanzo *I Viceré* di F. De Roberto.

On pouvait commencer la leçon en remarquant que la religion, au XIX^e, et en particulier en Sicile où l'action du roman *I Viceré* est située, investit de nombreux aspects de la vie collective. La religion se donne sous la forme extérieure d'une institution complexe et variée dans ses formes, peu sujette à évolution (elle comporte ainsi de nombreux éléments hérités du passé), mais comme toute institution elle reste aussi sujette aux changements historiques, ce qui sera le cas pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle. La religion a aussi un contenu spirituel, auquel les consciences adhèrent, et qui façonnent les modes de vie de certains individus. Comment ces deux aspects de la religion sont-ils représentés dans le roman *I Viceré* et quelle part prend la religion dans le développement narratif d'un roman dont la trame recouvre une large période de l'histoire ?

I- La religion comme idéologie.

La première observation qui s'impose est la faible présence de l'esprit de religion parmi les personnages du roman, avec deux exceptions : l'exemple de sainte Ximena (mais exemple unique, appartenant à un lointain passé) et celui plus proche de Teresa, avec l'évolution très particulière qu'il prend à la fin du roman. Il convient également de souligner le lien presque « naturel », c'est-à-dire historique et historiquement constant entre religion et aristocratie. La religion a été l'idéologie de l'aristocratie, qui détournait le regard vers l'au-delà, et présentait les choses d'ici-bas comme transitoires et par conséquent illusoires, justifiant par là, aux yeux des masses, l'état de fait social. Ces liens entre religion et aristocratie sont presque officiels, comme en témoigne la reconnaissance des droits de Giacomo sur les chapelles présentes sur les terres qu'il possède. Mais, bien entendu, on peut trouver dans le roman maints éléments qui viennent montrer le lien constitutif unissant l'aristocratie, et en particulier la famille Uzeda, à la religion, comme le montre l'histoire du couvent de Saint-Nicolas depuis sa fondation même, racontée par Fra Carmelo (partie I, chapitre VI).

Après ces rappels très généraux, on pouvait s'intéresser aux manifestations extérieures de la religion qui est présente dans le roman *I Vicéré* tout d'abord sous la forme très visible des cérémonies et des célébrations de fêtes: ce sont les formes extérieures du culte. L'aspect qui les caractérise est, pour une partie d'entre elles, le faste avec lequel ces manifestations religieuses se déroulent (partie I, chapitre 1 : l'enterrement de Teresa ; ou bien le troisième centenaire de la canonisation de Ximena, partie III, chapitre V, p. 983). Ces cérémonies ont certes valeur en soi, valeur religieuse, mais elles marquent aussi une convergence entre des scissions sociales – puisque la vie religieuse est tout entière répétition cyclique d'événements rituels – et une forme d'auto-célébration de la famille Uzeda. En témoigne l'inévitable accompagnement discursif des cérémonies (les inscriptions que don Cono Canalà a disposées tout le long du chemin du cortège funéraire, avec les commentaires qui les accompagnent ; l'opuscule qui a été publié à l'occasion du troisième centenaire de la canonisation de Ximena « stampato con molto sfoggio di margini e di colori, p. 983 »). D'autres moments de la vie religieuse sont représentés dans le roman : le prêche de Noël effectué par Consalvo au couvent Saint-Nicolas, la fête du « Santo Chiodo », toujours au couvent Saint-Nicolas, ou bien encore la fête de la Saint Agathe, à l'occasion de laquelle Consalvo trouve le moyen de se faire bien voir du peuple en demandant le rétablissement des crédits municipaux pour le financement public de cette fête religieuse.

Il convient de remarquer qu'aucune de ces célébrations religieuses ne s'effectue sans qu'en même temps soit rappelée la noblesse de la famille Uzeda, ou sans que le nom des Uzeda soit lié, d'une manière ou d'une autre, au déroulement des cérémonies.

L'idéologie religieuse, entendue comme croyance authentique (qui peut aussi être naïve), semble marquer de façon particulière les femmes ; chez certaines d'entre elles, pas toutes, la croyance paraît plus ancrée, plus profonde que chez les personnages masculins. Cela est vrai pour les personnages populaires (cf. les croyances populaires à propos du choléra, vu comme une punition divine, par où les femmes reprennent le discours élémentaire de la religion sur les épidémies ou les grands bouleversements de quelque nature qu'ils soient, historiquement interprétés comme une manifestation de la désapprobation divine des mauvaises actions des hommes, mais ici de façon plus actualisée : le péché qui aurait déclenché le choléra est la guerre que les « excommuniés » mènent contre le Pape, ou bien encore la loi sur l'abolition des couvents, p. 814).

On peut trouver deux exemples de cette croyance forte au contenu de la religion : le premier exemple est celui de la Duchesse Radalì qui interprète la mort de son fils Giovannino (suicide) comme une punition que Dieu lui envoie pour ne pas s'être assez intéressée à lui et

avoir toujours privilégié son fils aîné, Michele. Le second exemple est celui de Teresa (la sœur de Consalvo) qui adhère pleinement aux contenus de la religion ; elle aussi voit dans le choléra une punition du péché. Plus elle avance en âge et plus elle s'engage dans une forme de mysticisme peu en accord avec une pleine conscience de la réalité. Consalvo, qui, lui, est dénué de toute foi religieuse, agit ponctuellement comme démystificateur lorsque Teresa prie pour l'âme de Giovannino, alors que c'est elle qui porte la responsabilité de sa mort.

II- La religion du point de vue pragmatique.

L'impact de la religion sur les esprits donne à certains une emprise concrète sur les autres. Teresa est prise au piège du bon exemple qu'elle donne et qu'on l'invite à donner tout le temps : on l'a, toute jeune, habituée à ne jamais déplaire à quiconque ni décevoir les attentes qu'on pouvait nourrir à son égard. Elle est prisonnière de l'image d'enfant-modèle, qui se conforme à la représentation de la jeune fille idéale : pieuse, soucieuse à tout instant de faire le bien, et de se dévouer corps et âme pour autrui, recevant, lorsqu'elle réalise cette image idéale, toutes les gratifications d'amour-propre qu'elle est susceptible de souhaiter, ainsi que la très forte approbation de ses parents et de tout son entourage familial. Il apparaît ainsi que la religion est, concernant les femmes et particulièrement les jeunes filles, l'instrument d'une emprise sur les personnes (Graziella, qui exerce son emprise sur Teresa par l'intermédiaire de la religion, en sera le meilleur exemple, agissant comme par délégation de son mari Giacomo) ; la claustration religieuse peut même être présentée comme – ou être effectivement – la menace que les parents brandissent pour soumettre les filles à leur volonté (c'est la menace que Giacomo et Graziella font peser sur Teresa si elle refuse d'épouser Michele Radali).

La coercition par l'intermédiaire de la religion ne s'exerce pas uniquement sur Teresa, ni sur les seules femmes ou jeunes filles. De façon plus étendue, la religion comme institution est le moyen par lequel s'exercent un certain nombre de contraintes. Le lieu le plus visible de cette coercition est le couvent Saint-Nicolas (don Blasco ne voulait pas entrer au couvent lorsqu'il était jeune, il y a été contraint, et il ressentait les habits religieux comme une livrée de domestique, preuve que cette contrainte était ressentie par lui comme une humiliation ; Lodovico, lui, peut-être par plus grande docilité, se résout à demeurer au couvent Saint-Nicolas – on se souvient de son éducation : on lui fait porter la soutane noire des bénédictins, on lui offre comme jouets de petits autels et des ciboires (partie I, chapitre III, p. 475) – ; mais, à l'inverse de don Blasco, il satisfait, dans l'institution religieuse, son ambition et son désir d'ascension et de reconnaissance).

A l'intérieur du couvent, paradoxalement, la coercition ne règne en aucune manière pour les aristocrates ou les enfants d'aristocrates ; ce n'est pas la règle de vie religieuse qui domine et qui organise les pratiques quotidiennes (Saint-Nicolas est, normalement, un couvent bénédictin, où devraient prévaloir la prière, le travail, et l'égalité de tous les frères) ; mais on y trouve un reflet de la vie extérieure, avec ses hiérarchies et ses pratiques habituelles : Consalvo se comporte comme un petit seigneur, il fait punir injustement les frères qui ne se soumettent pas à ses caprices ; il se dispute avec Giovannino Radali, et des clans se forment, divisant les novices entre bourboniens et libéraux. Ce clivage réapparaîtra avec grande netteté mais étendu à l'ensemble du couvent au moment de décider si le jeune parent de Giulente, roturier, peut être autorisé à prononcer les vœux. La religion comme coercition, et le couvent comme lieu d'exercice de cette dernière, n'existent que comme contrainte à y demeurer.

Il convient d'apporter quelques précisions supplémentaires sur le couvent de Saint-Nicolas : ce couvent où les enfants de l'aristocratie sont si massivement présents est le lieu où l'esprit de religion est le moins présent (cf. la vie dépravée et les pratiques bien peu

religieuses qui règnent dans ce couvent, dont les occupants sont appelés par le peuple « porci di Cristo » – enfants bâtards de l'aristocratie qui y sont accueillis en qualité de frères mineurs, comme Fra Carmelo ; vie maritale de certains moines, dont en particulier don Blasco et ses relations avec la Sigaraia, avec la complicité du mari de cette dernière).

Il apparaît donc que, au couvent de Saint-Nicolas, prédomine (pour une partie de ceux qui y vivent) une vie d'abondance et de cocagne ; lorsque vient le temps de la fermeture du couvent, « la vie religieuse » prend fin sur un partage très avantageux des biens du couvent.

III- La religion dans l'économie du roman.

La religion n'est pas à l'écart des différentes péripéties auxquelles le reste de la société est soumis : la loi sur les couvents et leur fermeture qui est mise en œuvre à Turin pèse comme une menace sur le couvent de Saint-Nicolas et peut apparaître comme l'horizon lointain de son devenir, même si beaucoup ferment les yeux et essaient de ne pas penser à l'avenir (sauf don Blasco qui ne cesse de vilipender les libéraux) ; lors du débarquement de Garibaldi à Marsala, le couvent accueille toutes sortes de « réfugiés » (des peureux qui craignent les nouveaux arrivants ou qui ont de bonnes raisons de les craindre, des prêtres, des bourboniens, des espions à la solde du pouvoir bourbonien, voir p. 656-661, partie I, chapitre VIII). Le couvent accueille même les troupes de Bixio et Menotti ; Lodovico à cette occasion joue finement son propre répertoire, faisant preuve de grande diplomatie (cf. p. 665). Plus tard, la loi de fermeture et d'abolition des couvents (partie II, chapitre VI, pp. 81 et suivantes) frappe directement le monde de la religion, et concerne en premier chef le couvent de Saint-Nicolas (partage des richesses, qui se traduit pour chacun par un pécule de 4000 onces, selon ce qui se dit). On retrouvera la religion comme institution lorsqu'il s'agira de faire des affaires avec le rachat des biens de l'Eglise, où l'on verra don Blasco se placer au premier rang de ceux qui y trouvent leur compte personnel.

Il est remarquable que la fermeture des couvents soit acceptée telle quelle, et mise en œuvre sans résistance aucune ; les suppôts du pouvoir bourbonien ne représentent pas, à ce propos, une force capable de la moindre réaction. De ce point de vue, la religion n'a pas la capacité de s'affirmer comme force face à la dynamique de la « Révolution ».

Par ailleurs, le couvent apparaît comme le lieu d'un enjeu de pouvoir interne, entre don Blasco et Lodovico d'une part et d'autre part entre aristocrates et roturier(s) (cf. supra) et de façon plus significative encore, entre bourboniens et libéraux ; l'arrivée des « révolutionnaires » en Sicile modifie les rapports de force entre les novices : les bourboniens se trouvent désormais en minorité.

Mais l'enjeu de pouvoir (donc enjeu dramatique, se rapportant à la progression de l'action du roman) est particulièrement fort autour de Consalvo et du maintien de sa présence au couvent ; déjà son arrivée au couvent ne manquait pas de soulever des questions (posées ouvertement par don Blasco), puisque Consalvo est fils unique, et que par conséquent il n'y a aucune raison qu'il soit destiné à la vie religieuse, puisque l'entrée au couvent des enfants mâles cadets est un mode de gestion dynastique : Consalvo sera l'héritier, le seul héritier mâle de la famille Uzeda, et l'essentiel des biens de la famille lui revient de droit. Don Blasco explique la raison de cette présence par le souci de Giacomo de ne pas dépenser d'argent pour la rétribution d'un précepteur. Mais l'enjeu n'est qu'accessoirement financier, il s'agit d'un véritable enjeu de pouvoir : Giacomo entend affirmer son pouvoir sur Giacomo, auquel il ne permet pas de quitter le couvent (malgré les nombreuses demandes formulées par Consalvo). Ce désir d'emprise de Giacomo se traduit par une sorte de surenchère (d'où n'est pas exempte une forme de sadisme) lorsqu'il demande à son fils s'il veut devenir prêtre.

A l'inverse des relations de pouvoir qui se trament à travers la religion, cette dernière peut aussi être élément de pacification (ou de résolution, au moins apparente et provisoire, des

conflits) : on en a l'exemple dans la médiation qu'effectue Teresa en acceptant de se marier avec Michele Radali à condition que son père Giacomo se réconcilie avec Consalvo. Cette pacification est provisoire puisque le conflit entre Consalvo et son père ira spontanément à son terme, avec la mort de Giacomo, dont la maladie a de toute évidence des causes psychiques profondes à relier avec la perte de son autorité sur Consalvo (voir ci-dessous).

La religion se trouve au point de jonction entre des événements exogènes (les péripéties historiques – voir ci-dessus –, ou naturelles – le choléra –) et les tensions personnelles ou même les conflits personnels : la sortie de Consalvo du couvent de Saint-Nicolas, qui a pour seule cause la décision politique de fermeture des couvents, libère Consalvo de toute contrainte et le place dans une situation de face-à-face avec son père. Dans le conflit de pouvoir qui oppose Consalvo (dont l'objectif est de s'émanciper de toute tutelle et de vivre la liberté débridée de tout jeune aristocrate) et Giacomo, Consalvo obtient, pas à pas, l'essentiel de ce qu'il veut (argent et indépendance), parce que Giacomo n'est pas véritablement dans la position de force qu'il souhaiterait avoir à cause de son mariage avec Graziella et à cause de la mort de Margherita dans des conditions qui laissent indéfiniment planer le doute.

Enfin, dans la troisième partie du roman, la religion intervient, indirectement, dans le projet politique de Consalvo, avec la fête de la Sainte Agathe (où Consalvo « marque des points » en abondant dans le sens le plus démagogique, en vue de préparer sa future carrière politique). Un peu plus tard, avec la loi électorale de 1882, Consalvo recherchera l'alliance du parti clérical, et pour cela, il essaiera de se servir des liens privilégiés que sa sœur Teresa entretient avec les hommes d'Eglise. Mais celle-ci, engagée dans une foi de plus en plus trouble, refusera parce qu'elle attend la venue du grand Monarque qui fondera l'Europe des sept royaumes.

De ces observations sur la place de la religion au regard de l'action du roman, on peut conclure qu'elle tient une place secondaire, en retrait par rapport au déroulement de l'action, même si l'institution religieuse est soumise à toutes les péripéties de l'histoire, d'une façon qui finalement apparaît passive. C'est la fin de l'institution des couvents, fruit d'une décision politique, qui met face à face Consalvo et son père : c'est là le fait le plus significatif pour ce qui concerne la place de la religion dans l'action du roman.

Conclusion

Sous des formes variées, la religion est présente tout au long du roman *I Viceré*, ne serait-ce qu'en raison du lien intime qu'elle entretient avec l'aristocratie, qui, elle, est au centre de l'action du roman. La description des cérémonies et des moments du culte, ainsi que des fêtes ou manifestations religieuses, n'a somme toute qu'une place secondaire dans la représentation de l'aristocratie sicilienne, si l'on fait exception d'une forme de centralité qui s'attache à la vie du couvent Saint-Nicolas. La religion comme foyer idéologique ne représente plus une très grande force, et son affaiblissement se traduit concrètement par une fermeture des couvents (dont celui de Saint-Nicolas) advenue sans réelle opposition, et par l'apparition d'une idéologie de substitution qui est celle du *Risorgimento* et du culte de la Nation italienne, présente y compris parmi les novices de Saint-Nicolas.

La religion n'est pas véritablement au cœur des ressorts dramatiques du roman ; elle y tient une place secondaire comme instrument pour Lodovico (instrument d'une carrière personnelle) et pour Blasco (qui sait en tirer les avantages matériels puis financiers) ; et, de façon paradoxale, elle s'insère plus visiblement dans l'action lorsqu'elle disparaît comme moyen utilisé par Giacomo pour exercer son pouvoir à l'encontre de Consalvo et que celui-ci est ainsi libéré de toute contrainte et peut entrer progressivement dans les formes qu'il se choisira successivement (désœuvrement et divertissement aristocratiques, puis carrière

politique) pour s'affirmer dans la vie.

Une candidate a abordé la religion à travers la tradition religieuse dans la famille Uzeda. La représentation de la religion recouvre un spectre bien plus large dans le roman que le seul aspect du « poids » de la tradition religieuse ; tout l'aspect de vie collective d'une société autour des cérémonies religieuses n'a pas été traité ; sous l'angle du « poids », des nuances devaient être introduites (voir la vie très libre de don Blasco et la « carrière » de Lodovico).

Il est d'autre part erroné de saisir le pouvoir des Vicéré – qui au bout du compte n'est plus qu'un pouvoir symbolique – et la religion sous l'élément commun que serait le dogme, puisqu'il n'existe dans le roman aucun « dogme » du pouvoir des Uzeda. Enfin les considérations sur la « *razza degenerata* » n'étaient pas appropriées à la thématique à traiter sauf pour ce qui concerne l'espèce de délire religieux qui se saisit de Teresa à la fin du roman (mais, précisément, il n'a pas été question dans l'exposé de la candidate).

Le jury a pu entendre une autre leçon abordant l'institution religieuse comme instrument de gestion dynastique ; suivaient l'étude de deux modèles, don Blasco et Lodovico, puis l'irruption de l'histoire. Les trois moments de cette leçon ne s'éloignent pas du cœur du sujet, certes : il est vrai que l'institution religieuse était utilisée comme un instrument de gestion dynastique : mais il fallait à ce propos aller plus loin et montrer les liens intimes entre religion et aristocratie, pas seulement sous cet angle-là. La place des femmes dans la religion n'est pas du tout mentionnée, et la façon dont la représentation de la religion se situe dans le déroulement de l'action n'a pas du tout été abordée : la sortie de Consalvo, à l'occasion historique de la fermeture des couvents, marque son entrée au cœur du déroulement dramatique du roman, son opposition forte et systématique à son père, qui sera le ressort de toute la troisième partie de l'œuvre : ce qui signifie que l'irruption de l'histoire dans la vie du couvent se prolonge et se traduit par un fil narratif de la plus grande importance pour la suite du roman.

Le jury a pu entendre une leçon qui traitait de façon recevable la place de la religion dans la fiction narrative, les stratégies de pouvoir qui se trament autour de la question de la religion, l'instrumentalisation dont la religion fait l'objet, et la question de la race abordée de façon assez nuancée sous une triple interrogation : la religion de Teresa correspond-elle à une dégénérescence, à une forme de stabilité ou de continuité, ou enfin représente-t-elle une forme de régénérescence ? Et à un tel propos, le rôle démystificateur de Consalvo a été bien souligné. Mais, même si cet aspect était traité avec doigté et nuance, on pourra émettre quelques réserves sur le lien global entre religion et « race » au sens où ce mot est employé dans l'œuvre de De Roberto.

Enfin, une candidate a entendu inscrire son travail sur la religion dans un rapport direct avec le phénomène de la dégénérescence de la race : les objections que nous faisons précédemment sont encore plus vraies s'agissant d'un travail perdant de vue, dans sa totalité, la nécessité de traiter une question de façon autonome, sans vouloir la plier à une thématique (traitée de façon univoque, à la différence de la leçon dont nous parlions ci-dessus) qui serait dominante et qui en fait devient une sorte de cadre *a priori* pour toute étude particulière, et livre par avance sa signification. Ainsi, dans la démonstration qu'a faite la candidate, tout tendait à montrer la dégénérescence. Mais cette vision des choses est trop superficielle, voire inexacte, concernant la religion : la fin du couvent Saint-Nicolas (qui est celle de tous les couvents) est liée non pas à sa dégradation, qui serait un phénomène endogène, mais à l'évolution des faits historiques, qui eux sont exogènes. En outre, les rapports de coercition dont le couvent Saint-Nicolas est le lieu d'exercice, les tensions internes qui le traversent, n'ont pas du tout été abordés, ni les nombreuses autres manifestations de la vie religieuse. Mais surtout essayer d'inscrire la religion dans un phénomène de dégénérescence généralisée, c'est renoncer à saisir la place que prend la religion dans l'économie du roman.

Leçons sur le théâtre de Dario Fo et Franca Rame.

Le figure del potere nel teatro di Dario Fo e di Franca Rame

Par sa formulation, le sujet suggérait d'une part de prêter une attention particulière aux aspects concrets voire visuels du pouvoir (les *figures* du pouvoir : nous sommes au théâtre, ne l'oublions pas), et d'autre part de s'interroger sur la notion d'ordre établi, et bien entendu, chez Dario Fo, sur la subversion de ce pouvoir (et donc de cet ordre établi). Cette thématique est récurrente chez Dario Fo où, lorsque l'on parle de figures du pouvoir, il s'agit autant de leur représentation (au sens propre du terme, voire au sens scénique de celui-ci) que de l'impact de ces *figures* et notamment du rapport oppresseurs/opprimés. Entre les figures de ce pouvoir et les rapports de force oppresseurs/opprimés qu'elles entraînent, il convenait alors de s'interroger, comme fil directeur de la réflexion, sur la façon dont Dario Fo utilise la scène pour montrer, subvertir puis dépasser ces figures du pouvoir.

Une première partie pouvait s'intéresser aux différentes formes que recouvre cet ordre établi comme symptôme des nombreux pouvoirs que Dario Fo s'empresse de subvertir. Son théâtre s'attaque au pouvoir de l'histoire officielle, qu'elle soit religieuse ou historique (*Isabella tre caravelle e un cacciaballe, Mistero Buffo*) en en effectuant une relecture populaire ou en la désacralisant. Le pouvoir bureaucratique est montré comme corrompu (la figure de l'Eccellenza dans *Settimo : ruba un po' meno*, du pouvoir judiciaire et religieux dans *Il diavolo con le zinne*). Le théâtre de Dario Fo souligne également l'absurdité aveugle de ce pouvoir dont les rouages ou les membres se dressent parfois (ou se corrompent) les uns contre les autres (l'Eccellenza - symbole du pouvoir politique - qui fait revêtir la camisole de force au commissaire et au juge - pouvoir judiciaire - dans *Settimo : ruba un po' meno*). On constate une occurrence importante de certaines figures de l'ordre établi (nombreux juges, commissaires ou policiers comme dans *Morte accidentale di un anarchico* où s'incarne également le pouvoir de l'opinion publique à travers la figure de la journaliste). Mais les figures du pouvoir ne sont pas chez Dario Fo que des incarnations en chair et en os, ce sont aussi des phénomènes de société comme peuvent l'être le capitalisme, le miracle économique (*Chi ruba un piede è fortunato in amore ; Non si paga ! non si paga !*) ou encore la spéculation (*Settimo : ruba un po' meno*). Bien entendu, la première victime de cet ordre établi est l'ouvrier opprimé par le patron et/ou par le pouvoir économique et le capitalisme aveugle en général (*Clacson, trombette e pernacchi*) que Dario Fo dénonce comme des maux ayant hélas 10000 ans d'existence, les rapports oppresseurs/opprimés lui apparaissant comme répondant aux mêmes mécanismes depuis des siècles. Enfin, le théâtre de Dario Fo fait un sort à un pouvoir, et non des moindres, que le peuple a perdu : le pouvoir du langage comme outil suprême de ceux qui entendent réellement exercer LE pouvoir (*L'operaio conosce 300 parole, il padrone mille, per questo lui è il padrone*). De façon générale, ce sont en somme les mécanismes d'un système tout entier que le théâtre de Dario Fo entend traiter puis subvertir, un système et la logique absurde d'une société (représentée souvent par l'asile de fous – *Settimo ruba un po' meno*), une logique de pouvoir qui s'exerce, comme en témoigne le chant des fous dans cette même pièce « per la gloria della civiltà e grazie al noto metodo del condizionamento ». Pour démonter et montrer cette logique absurde, le théâtre et ses expédients à la scène sont alors un outil idéal pour Dario Fo et Franca Rame.

Ainsi, dans **une seconde partie**, il était judicieux de s'attarder sur les moyens scéniques mis en œuvre par Dario Fo pour rendre visible cette logique absurde et sa démarche de subversion de l'ordre établi et des différents pouvoirs mis en cause. Parmi ces expédients typiques du théâtre de Dario Fo, il est possible de citer, de manière assez exhaustive :

- la logique du pouvoir énoncée par des fous (« sorella, l'America ha eletto un senatore che vuol lanciare la bomba H sul Vietnam » déclare le fou qui se prend pour la nation Cuba. (2^{ème} partie, passage des « nations » dans l'asile de fous de *Settimo : ruba un po' meno*) Ainsi, le langage du pouvoir, récupéré par un fou, est un langage qui apparaît comme teinté de la logique de la folie. D'autre part, Cuba et les autres nations étant incarnées par des fous, donc « allégorisées » d'une certaine manière, Dario Fo se livre à une mise en scène des Nations qui permet de tourner en dérision les divers événements politiques (guerre froide, attentats en Italie) menés par des États-pouvoir, des États-fous, puissants parce que montrés comme fous, et inversement.

- le fou comme miroir des absurdités du pouvoir (judiciaire, par exemple, comme dans *Morte accidentale di un anarchico*)

- l'utilisation d'allégories grotesques ou acteurs-allégories permettant au public de visualiser, en les personnifiant, ces « monstres » que sont par exemple dans *Grande pantomima con pupazzi piccoli e medi*, la Confindustria, le Capital, la Religion... Un Pupazzone y fait figure d'allégorie du fascisme, du ventre duquel sortent tous les autres acteurs-allégories (la Borghesia, il Vescovo etc...)

- la figure du povero Cristo complice ou victime du système (voir Lungo qui finit au chenil dans *Gli arcangeli non giocano a flipper* ou Enea (*Settimo, ruba un po' meno*) prise dans l'engrenage d'un système implacable de spéculation immobilière.

- la mise en relief de la notion d'engrenage, de mécanisme, de système : l'intellectuel pris au piège du système dans *Isabella, tre caravelle* ; des personnages souvent consentants à ce système ou pris dans ses rouages (le chauffeur de taxi voleur de *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, puis le mari d'abord complice du système avant de s'en révolter dans *Non si paga ! non si paga !*).

- des personnages mécaniques ou mécanisés symboles d'un pouvoir aveugle ou bureaucratique (le commissaire suspendu dans une armoire comme un pantin à la fin de *Non si paga ! non si paga !*). L'on peut citer également le *feretrofobo* de *Settimo* qui devient si mécanique que son langage même s'enraye à la fin de la pièce, tant il fait d'efforts pour entrer dans la société des *benpensanti*, et qui représente la suprême incarnation de l'*italiota* dont l'hélice posé sur sa tête le symptôme même du conditionnement par ce pouvoir qui broie l'*italiano* pour en faire un *idiota*...

En effet, ce que Dario Fo cherche par-dessus tout à montrer, c'est la collusion de tous les pouvoirs (religieux, politique, judiciaire, journalistique) contribuant à un gigantesque système de conditionnement comme dans *Clacson, trombette e pernacchi* (New York, Geddhafi, Reagan, Craxi, il Pontefice... tous « unis » dans cette entreprise : « il solito baraccone da carnevale » en conclut le personnage de Lucia).

Aussi, dans **une troisième partie**, était-il peut-être judicieux d'ouvrir la réflexion sur le théâtre et la scène (et sa culture rendue au peuple) perçus par Dario Fo comme véritables outils de subversion de ces pouvoirs, et même comme ultime *pouvoir* dont puisse user le peuple pour déjouer les pièges de ce système si pernicieux. C'est d'ailleurs la première étape effectuée par le théâtre de Dario Fo : fuir les scènes bourgeoises pour n'être plus les *giullari* de la bourgeoisie mais plutôt ceux du peuple. Comme le dit un personnage de *Settimo : ruba un po' meno*, tel le théâtre de Dario Fo : « dimostriamo che c'è ancora gente che ha ancora il fegato di lavare i panni sporchi in faccia al mondo ». Or, quoi de plus « in faccia al mondo », que la scène comme outil de subversion de tous les pouvoirs? Dario Fo entend mener cette entreprise en restituant au peuple le premier outil de pouvoir qui soit: son langage (*Mistero buffo ; L'operaio conosce 300 parole*... avec la symbolique bibliothèque installée entre la salle et la scène telle la seule quatrième paroi valable entre le peuple et le théâtre). Ainsi à la fin de *Non si paga ! non si paga !*, les personnages reprennent le pouvoir justement au moment où ils comprennent quel langage adopter face au pouvoir qui s'exerce sur eux. Le

théâtre permet aussi de braver un autre pouvoir important : celui de la censure ou de la désinformation, par le biais d'un langage théâtral volontairement ambivalent et paradoxal (dressez l'oreille, recommande la servante au début de *Il diavolo con le zinne*, car « ci sono le allegorie e bisogna avere le orecchie lunghe »). Le meilleur exemple en est *Morte accidentale di un anarchico*, où l'auteur semble faire exercer au personnage du *Matto* sur les figures du pouvoir (le juge, le commissaire, la journaliste...) la même stratégie de la tension (« provocare attentati per poi aver il pretesto di reprimere »), et le même double langage que le pouvoir en le parodiant à l'extrême de telle sorte que les rouages du pouvoir apparaissent souffrir davantage d'« istrionomania » que le théâtre lui-même. Dans cette pièce en effet, il est clairement dit que « se il popolo prende coscienza, siamo fregati » ; or, faire passer le pouvoir pour « hystriomaniaque », c'est bien le placer sur le même plan que le théâtre et par là, désacraliser le pouvoir de son langage dès lors que le théâtre est capable d'en user de la même façon en reversant les rôles, pour que le peuple prenne conscience.

En **conclusion**, Dario Fo renverse l'habituel rapport de force entre les figures du pouvoir et le peuple, en redonnant le maximum de pouvoir à la culture et au théâtre, et donc à ce même peuple auquel il entend restituer ces deux outils. Sans eux, selon Dario Fo, il n'est point de libération possible d'un système que toutes les figures du pouvoir se liguent à maintenir dans l'objectif de soumettre le peuple à l'oppression. Le théâtre est le moyen politique qu'utilisent Fo et Rame pour faire vaciller les figures du pouvoir : en les matérialisant (allégorisant) sur la scène, en leur donnant en somme un visage scénique, ils les rendent tangibles, humaines ou monstrueuses et de fait, plus concrètes, vulnérables, ridicules ou attaquables.

Un premier candidat a fait preuve d'une insuffisante connaissance de l'œuvre de Dario Fo ou en tout cas il n'a pas suffisamment utilisé et analysé les pièces (d'ailleurs sa prestation a été effectuée sans les ouvrages mis à sa disposition durant la préparation). Ces manques ont été aggravés par une démarche égarée qui semblait consister à associer le terme de « figures » du pouvoir à celui de ses « visages » dans une tentative assez vaine et confuse de distinguer les pièces où Dario Fo donne un visage au pouvoir (Agnelli dans *Clacson, trombette e pernacchi*) ou au contraire en cache le visage (*Morte accidentale di un anarchico*), aboutissant ensuite à une tentative assez simpliste de démonstration de la manière dont Dario Fo fait tomber le masque. L'ensemble pêchant gravement par un manque évident de plan (deux parties sous forme de titres annoncés – 1- les puissants du passé / 2- les figures du contre-pouvoir – n'ayant aucune cohérence avec les contenus, pas de problématique, introduction monographique beaucoup trop longue, conclusion où l'on ajoute ce qui n'a pas été dit dans le corps de l'exposé au lieu de procéder à un bilan), par un aplatissement de la lecture des figures du pouvoir et par, surtout, un discours très général (impression d'un fourre-tout de résumés de pièces non citées de manière approfondie), restant allusif et superficiel sur les points abordés, le sujet a donc été considéré par le jury comme n'ayant pas été traité et l'exercice de la leçon comme non maîtrisé.

La seconde candidate a mieux situé en introduction la place du théâtre de Dario Fo comme instrument de lutte contre le pouvoir et politiquement orienté, essayant de voir comment les figures du pouvoir chez Fo pouvaient engager une critique idéologique. Le plan consistait alors à effectuer une typologie des figures de pouvoirs, qu'elle a confrontées en une deuxième partie à leurs opposés (les victimes de ce pouvoir) pour faire émerger en 3^{ème} partie la possibilité d'une rébellion grâce à des figures alternatives que proposerait le théâtre de Fo. La démarche suivie par cette leçon n'était pas sans fondement et avait le mérite de poser une problématique et un plan acceptables et cohérents. En effet, quelques thématiques essentielles étaient abordées, au fil d'un plan au demeurant respecté : la collusion des pouvoirs, la continuité historique des rapports oppresseurs/opprimés, la mise en scène

concrète des conflits et des antagonistes du pouvoir créateurs de tensions (figure du « giullare »)... Cependant, le principal défaut de cette leçon était, là encore, l'absence totale de lectures ou de citations précises tirées des œuvres (la candidate se présentant cette fois avec l'ouvrage, mais sans l'utiliser), le tout aboutissant à l'impression globale d'un discours, certes non gravement fautif, mais beaucoup trop général et surtout sans aucune citation de l'ouvrage mis à disposition.

Passato e presente nel teatro di Dario Fo et di Franca Rame

La première difficulté de ce sujet résidait dans la définition des termes du sujet, et surtout dans la notion de présent, tacitement assimilée à XX^{ème} et XXI^{ème} siècles par les quatre candidates ayant traité cette leçon. Il eût été bon en effet de distinguer, dans la problématique du théâtre de Dario Fo, entre présent de la représentation et/ou de la narration-écriture (un présent fortement marqué chez Fo puisqu'il conditionne l'écriture voire la réécriture des pièces – *Non si paga ! non si paga !* réécrit pour le « présent » de 2002, *Morte accidentale di un anarchico* écrit en accord avec le présent des événements de Piazza Fontana en 1969) et présent du récit, celui, souvent récent donc, auquel se réfèrent les pièces de Fo. Les quatre candidates ont considéré cette dernière notion comme étant tacitement assimilable à la notion d'actualité, à laquelle Dario Fo se réfère de façon récurrente, et donc synonyme de « contemporain ». L'assimilation n'est pas en soi un contre-sens (puisque le théâtre de Dario Fo est souvent un théâtre parlant d'un « présent » du récit-actualité conjugué au même « présent » de la représentation), mais elle devait être rendue explicite et elle aurait mérité un effort de définition de ces deux volets (narration/récit) du présent chez Fo puisque, justement, dans le présent de la représentation (ou de la narration) Dario Fo fait parfois référence à un récit ancré dans un passé... faisant référence paradoxalement à un « présent » (l'actualité) de la représentation. D'où l'intérêt du sujet. Rappelons l'affirmation de Dario Fo : « più si va sperimentando verso il nuovo, in teatro, più ci si deve riferire al passato ». Une problématique posée en ces termes, s'interrogeant essentiellement sur les liens permanents entre passé et présent, qui s'établissent dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame, aurait évité les écueils auxquels se sont heurtées de façon plus ou moins marquée certaines des quatre candidates.

Dans **une première partie**, l'on pouvait montrer comment s'articule le paradoxe du théâtre de Fo et Rame, à la fois toujours ancré dans la réalité immédiate, contemporaine de la représentation, et multipliant néanmoins les références à des périodes passées. Le présent d'actualité est récurrent dans *Morte accidentale di un anarchico*, *Non si Paga !*, *Clacson trombette e pernacchi*). *La Grande pantomima* fait référence à des sujets de politique contemporaine (fascisme, néonazisme, Viêt Nam, Fiat...); *L'operaio conosce 300 parole* également fait allusion à la chronique politique internationale. Tourné vers le passé, Dario Fo s'intéresse à des périodes dont il peut exploiter des thématiques communes à l'époque moderne : Moyen-Âge, Renaissance, Contre-Réforme sont les passés de prédilection qu'il utilise tant dans l'optique d'une relecture de l'histoire officielle ou religieuse que dans celle d'un regard de l'actualité à la lumière de ce passé-là (*Un dito nell'occhio*, *La colpa è sempre del diavolo*, *Isabella tre caravelle e un cacciaballe*, *Mistero Buffo*) comme par exemple dans *Isabella tre caravelle...* où l'allusion à la persécution des juifs ou à la vente des indulgences fait autant référence au temps du récit (celui de la pièce) qu'à des périodes ou domaines sombres beaucoup plus récents.

Enfin, la forme ou les formes que prend le théâtre de Dario Fo (les monologues du « giullare », un théâtre « épique » (Simone Soriani) et narratif tourné vers le public comme seul interlocuteur dans *Mistero Buffo* ou dans les monologues de Franca Rame, le recours au « fondale » typique du théâtre érudit de la Renaissance associé à l'héritage de la *commedia*

dell'arte, la disparition de la quatrième paroi qui n'est pas une nouveauté mais un retour au théâtre populaire du XV^{ème} au XVII^{ème} siècles et dans un même temps l'influence de Brecht) en font un théâtre où se mêlent, de fait, passé et présent.

Aussi dans une **deuxième partie** était-il intéressant d'approfondir les moyens et expédients récurrents dans le théâtre de Fo et Rame par lesquels passé et présent ne cessent en réalité d'interférer, et notamment :

- le *povero Cristo* comme point de contact permanent par-delà les époques : le *villano* comme parabole de l'ouvrier et de l'opprimé d'aujourd'hui et *povero cristo* contemporain (*Mistero Buffo*, *la Fame dello Zanni*). Dans *La moralità del cieco e dello storpio*, la thématique de la pitié à laquelle il est difficile pour l'opprimé de renoncer, comme unique échappatoire, à la dépendance des patrons-oppresseurs est une thématique dont Dario Fo ne manque pas en filigrane de souligner la permanence intemporelle ;

- la thématique religieuse sert aussi très souvent de lien essentiel entre passé et présent, comme moyen en somme de maintenir en contact des thématiques politiques en apparence éloignées (*Bonifacio VIII*, *Resurrezione di Lazzaro*) ;

- la démystification de l'histoire officielle ou de la façon dont elle est habituellement perçue ou transmise. (*Un dito nell'occhio*, *la Nascita del villano*, *Isabella tre caravelle*) ;

- le passé (le Moyen-Âge notamment) comme outil de dénonciation d'un présent dont les mécanismes sont montrés comme similaires (cf. les abus du pouvoir démocrate-chrétien (la DC = l'Empereur Pantin) à l'égard de la gauche italienne (les hérétiques alias les communistes dans *La colpa è sempre del diavolo*) ;

- inversement, des sujets d'actualité sont parfois relus et relatés par le théâtre de Fo et Rame sous une forme narrative médiévale à la façon Boccace, comme par exemple la mise en œuvre, à l'usine, d'une véritable *beffa* faite au patron dans *Il funerale del padrone*, ou à l'égard d'Enea, véritable *beffata* de *Settimo ruba un po' meno*. Ainsi, l'actualité de la spéculation immobilière et urbaine est racontée à la manière du passé, prenant ainsi une teinte intemporelle, l'usage de la *beffa* étant en outre le moyen par excellence du renversement de l'ordre établi dans la *novellistica* du Moyen-Âge à la Renaissance. Dans *Il funerale del padrone*, en effet la mise en scène des funérailles du patron est le renversement parodique des accidents du travail dont, à l'inverse, le patron semble victime ici. Cette *beffa in fabbrica* montre comment Dario Fo utilise les genres littéraires et populaires du passé (procédés clairement avoués dans le *Manuale minimo dell'attore*, dans *Mistero Buffo*) pour parler d'un présent d'actualité.

Enfin, la **troisième partie** pouvait tenter d'explorer les raisons pour lesquelles Fo et Rame ne cessent de mettre en relation passé et présent. Il s'agit tout d'abord d'une démarche idéologique exprimée par Dario Fo en personne, puisqu'il s'agit de « pensare politicamente il passato e storicamente il presente ». Associer thématiques du passé et du présent n'est autre qu'une tentative de (re)créer un langage intemporel et universel (cf. période de la Contre-Réforme qui est aussi le miroir inversé d'un présent éternel dans *Isabella tre caravelle* ou *Il diavolo con le zinne*). Et parler du présent à la lumière du passé confère a contrario à ce présent une dimension permanente et éternelle, d'autant plus universelle que le théâtre de Fo réinvente des mythes et figures populaires, sortes d'allégories modernes et épiques, telles que San Giorgio, nain chevauchant le dragon mécanique de l'Impérialisme dans *La Signora è da buttare*. C'est en tout cas le moyen idéal – selon l'objectif fixé par Fo et Rame – de restituer au peuple une culture populaire usurpée (dans *Mistero Buffo*, que cela soit dans la *Nascita del villano* ou la *resurrezione di Lazzaro*, Dario Fo reconstruit par exemple une image plus humble de la figure du Christ). Tissée d'un pessimisme apparent dont le rire n'est pas la moindre expression, l'interférence entre passé et présent est aussi un expédient qui permet de mettre en lumière l'inévitable répétition, à travers les siècles, de mécanismes de pouvoirs similaires et de rapports de forces oppresseurs/opprimés récurrents (*Tutti uniti ! tutti insieme !*

s'intéresse au passé des luttes ouvrières de 1911-1922, mais n'est autre qu'une référence aux redites sociales des années 60 ; de même, dans *Morte accidentale di un anarchico*, c'est un fait divers politique advenu aux Etats-Unis en 1921 qui sert de référence au traitement de l'affaire Pinelli, contemporaine l'écriture de la pièce) ; le passé sert souvent à démontrer la répétition de faits ou de mécanismes d'un système tout entier, comme dans *Clacson trombette e pernacchi* où des lettres, publiées dans la presse au sujet de l'affaire Agnelli, sont ironiquement présentées comme recopiées de celles écrites de la main d'Aldo Moro... Le passé récent, une fois recyclé, traduit, moque et critique le présent. Néanmoins, comme l'ont fait quelques candidates, l'on pouvait enfin s'interroger sur les limites des pièces fortement actualisées dans le temps de la représentation, puisque certaines allusions précises peuvent, devenant progressivement du passé, se retrouver en décalage avec un autre temps (postérieur et donc futur) de la représentation, et par conséquent devenir obscures aux oreilles d'un public contemporain.

En **conclusion**, il est légitime d'affirmer que le théâtre est en soi la manifestation suprême de l'interférence permanente entre passé et présent pour Fo et Rame tout au long de leur création : pour preuve, ces pantins - hérités de la *commedia dell'arte* - de figures politiques telles que Fanfani (*Fanfani rapito*) ou Berlusconi dans *L'Anomalo bicefalo*. Le genre théâtral, qui permet de faire strictement coïncider le temps du récit (du plus actualisé au plus éloigné dans le temps) avec le temps de la narration (le narrateur-giullare tour à tour intra et extradiégétique de *Mistero buffo*) apparaît bien logiquement le genre par excellence qui permet de penser politiquement le passé et historiquement le présent.

La première candidate a souligné d'emblée la perméabilité entre passé et présent dans le théâtre de Dario Fo, dont elle a rappelé l'enracinement dans la tradition, et par conséquent la relativité des deux notions, s'interrogeant - comme fil directeur de la réflexion - sur le risque d'une nouvelle tension entre passé et présent en raison de l'extrême actualisation du théâtre de Dario Fo. Dans une première partie, la candidate a très bien démontré comment le théâtre de Dario Fo essaie de marquer une rupture, par le biais d'expédients théâtraux démystificateurs. La relecture de l'histoire officielle est alors l'occasion d'exhumer un autre passé et par conséquent de rétablir une continuité perdue entre passé et présent, et notamment une tradition théâtrale oubliée (*Lu santo giullare Francesco*, *Mistero Buffo*) et de revenir à des formes théâtrales elles aussi oubliées. La candidate a bien démontré en 2^e partie comment ce théâtre réactualisé pouvait alors efficacement servir d'instrument politique (les prologues, le *villano*, le grammelot et le grotesque, *Bonifacio VIII* où il est fait allusion à Ugo La Malfa), pour analyser dans une 3^e partie les limites de l'actualisation permanente du théâtre de Fo, vouée à être inévitablement dépassée, et à redevenir un passé illisible sous l'œil du présent. Malgré une petite faiblesse d'approfondissement et un léger manque d'exemples à la fin de la 2^e partie pour le volet plus purement dramaturgique du lien passé/présent, l'ensemble était très bien mené, intelligent, cohérent, s'appuyant sur les argumentations et articulations riches et pertinentes.

La deuxième candidate a commis l'erreur de construire sa réflexion sur un plan binaire (d'une part le présent, et de l'autre le passé) qui ne fut rien d'autre au final qu'un prétexte à un long exposé nourri - mais quasi monographique à effet catalogue - en forme de « Que sais-je » sur Dario Fo. Cette leçon bien mal engagée a conduit la candidate à se retrouver prise par le temps et à ne tenter d'aborder le problème posé - les liens entre les deux notions - que dans une 3^e partie dans les cinq dernières minutes qui lui restaient. Accélération du débit, exercice de la leçon non maîtrisé, rareté voire inexistence des citations ou extraits des oeuvres et tendance à l'encyclopédisme-fleuve sur Dario Fo, certes non fautif, mais à la limite du hors sujet ont conduit le jury à sanctionner tant de graves défauts de méthode par une note basse.

La troisième candidate – fait assez rare pour être mentionné – a bien su faire un sort au lien existant entre passé et présent en ce qui concerne l’histoire du genre théâtral. Dans une première partie en effet, elle a effectué un panorama intéressant des liens existant chez Dario Fo entre théâtre de tradition et théâtre moderne (recours à l’improvisation, exhumation de la figure du *giullare*, héritages de la *commedia dell’arte*, d’Aristophane, de Plaute, tout en soulignant l’influence de Brecht...); dans une deuxième partie (moins réussie et tendant un peu au catalogue descriptif) la candidate s’est penchée sur les notions de passé et de présent appliqués à l’histoire et à l’actualité dans le théâtre de Dario Fo. La troisième partie avait pour objectif de mettre en lumière la mise en pratique, à la scène, des deux éléments développés dans les parties 1 et 2, et notamment du décalage existant parfois dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame entre récit d’un événement passé et présent de la représentation au travers d’exemples de récits intradiégétiques. La démarche était louable, mais le choix des exemples (le personnage féminin de *Il Risveglio* refaisant sur scène tous ses gestes du passé... mais de la veille) n’étant pas toujours très approprié, ni la démonstration toujours très convaincante, la leçon se terminait sur une dernière partie bien moins aboutie et plus confuse que les deux premières. Bien que cette leçon ait eu le mérite de n’avoir jamais laissé de côté aucune des deux notions, passé et présent étant toujours traités de concert, le jury a attribué une note qui tenait compte du net déséquilibre qualitatif entre le début et la fin de la leçon, d’autant que la seconde partie était parfois trop générale et manquait d’extraits et citations analysés.

La quatrième candidate, malgré un réel effort de citations assez pertinentes et finement analysées (notamment de passages de *Morte accidentale di un anarchico*), n’a pas convaincu le jury par l’exposé d’un plan tout à la fois assez confus et paradoxalement binaire (d’une part le présent et d’autre part ses liens avec le passé dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame). Ni l’introduction, ni le développement n’ayant révélé de véritable problématisation claire des interférences entre les deux termes passé/présent – l’exposé se focalisant essentiellement sur les liens entre le théâtre de Fo et l’actualité –, et exception faite d’une tentative (juste ébauchée) de souligner combien le passé interroge le présent chez Dario Fo pour une exhortation à l’action future, le jury a valorisé la finesse et la justesse des analyses mais a sanctionné beaucoup plus sévèrement l’impression générale de confusion d’un développement fortement désarticulé, pour une leçon de surcroît très restreinte tant en durée et qu’en contenu.

Pour conclure sur l’ensemble des leçons sur Dario Fo, la majorité des candidats (à 3 exceptions près maîtrisant visiblement assez bien l’exercice de la leçon) a manifesté des difficultés à construire un plan cohérent et progressif permettant d’articuler tous les éléments du sujet posé. L’on déplore également la persistance d’un défaut hélas généralement partagé lorsqu’il s’agit d’une question concernant un auteur de théâtre : le passage sous silence (assourdissant dans 4 leçons sur 6, tout de même) de la spécificité du genre (il s’agit de textes faits pour la scène), et par conséquent des procédés ou expédients scéniques dont use Dario Fo, qu’il s’agisse du passé, du présent, ou des figures du pouvoir.

Au terme du compte rendu de l’épreuve de leçon en langue italienne, il est utile de rappeler aux candidats la nécessité d’une bonne analyse du sujet et d’un traitement bien hiérarchisé des exemples choisis et des arguments qu’ils sous-tendent. Le préalable à cet exercice reste une fréquentation régulière des textes et l’entraînement au questionnement en direction des œuvres, à l’occasion des lectures critiques que les candidats font durant toute leur année de préparation.

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

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

Notes attribuées (sur 20) : 12,8 (2) ; 12,2 (1) ; 12 (1) ; 11,8 (1) ; 9,5 (3) ; 9,3 (1) ; 8,6 (1) ; 8,2 (1) ; 7,8 (1) ; 7,2 (1) ; 7,1 (2) ; 6,5 (1) ; 6,2 (1) ; 6,1 (1) ; 6 (1) ; 5,7 (1) ; 5 (1) ; 4,8 (1) ; 4,5 (1) ; 3,7 (1) ; 3,6 (1) ; 2,1 (1) ; 1,6 (1).

Moyenne générale de l'épreuve (sur 20) : 7,48/20 (6 en 2011 ; 7,25 en 2010 ; 7,98 en 2009 ; 4,83 en 2008 ; 6,2 en 2007 ; 7,58 en 2006)

Considérations générales :

Les passages proposés tant pour l'italien que pour le latin sont choisis par le jury dans la liste des textes retenus pour le programme des épreuves orales et publiés au BO.

L'épreuve est organisée le matin. Elle est constituée d'une série de 3 ou 4 candidats.

En italien, les auteurs et œuvres au programme étaient cette année, pour le Moyen-Âge, Dante, chants VI à XVII du *Paradis* ; pour la Renaissance, l'Arioste, *Le Roland furieux*. Le premier candidat de la matinée est invité à tirer au sort entre deux enveloppes contenant l'une un passage de Dante avec un sujet de latin, l'autre un passage de l'Arioste avec un autre sujet de latin. Ce tirage engage tous les autres candidats : les deux premiers auront en effet le sujet qui a été tiré, les deux autres le sujet restant. Remarquons toutefois que si la série ne comporte que trois candidats, c'est le même sujet qui est alors proposé aux trois, afin d'éviter qu'un seul candidat ne passe sur un seul texte, ce qui ne permettrait pas de comparer les prestations.

Dans la salle de préparation, les candidats disposent d'un dictionnaire unilingue italien, d'un dictionnaire français et d'un dictionnaire latin-français (Gaffiot).

Rappelons que la question de la Renaissance était cette année la même que celle de la session 2011 du concours. Légitimement, le jury n'a pas exclu la possibilité de proposer des extraits du *Roland furieux* ayant déjà été proposés l'année dernière.

Liste des extraits soumis aux candidats, présentés par auteur et classés selon un ordre progressif, qui est celui de l'œuvre et ne reproduit donc pas celui du tirage au sort des deux semaines d'épreuves :

Dante : chant VI, v.97-120 ; chant X, v.37-60 ; chant XI, v.28-51 ; chant XV, v.88-111 ; chant XVII, v.46-69

L'Arioste : chant I, 35-37 ; chant XI, 6-8 ; chant XIV, 118-120 ; chant XXIII, 111-113 ; chant XXIV, 1-3 ; chant XXXIV, 83-85 ; chant XLII, 47-49

Remarques liminaires :

Comme en attestent les chiffres indiqués plus haut, la moyenne générale de l'épreuve, par rapport aux années précédentes, témoigne d'une légère progression et se situe dans les moyennes les plus élevées. Elle demeure néanmoins encore insuffisante et justifie que l'on procède à un certain nombre de rappels.

L'explication d'un texte ancien à l'agrégation d'italien est par nature une épreuve plurielle car elle est constituée de plusieurs volets. On peut en dénombrer six : la lecture d'un texte italien du Moyen-Âge ou de la Renaissance, sa traduction, son explication littéraire, la réponse à un questionnaire philologique portant sur dix termes contenus dans le passage, la traduction d'un texte latin, enfin l'explication d'un ou plusieurs points de grammaire relatifs à ce texte et choisis par le candidat. Observons que la lecture comme la traduction du texte italien ne portent pas obligatoirement sur la totalité du texte, mais peuvent se limiter à un seul extrait défini par le jury.

Il a toujours été rappelé aux candidats qu'ils disposent d'une grande liberté pour organiser et présenter les différentes rubriques de cette épreuve. Nous voulons le confirmer ici une fois encore. A titre d'exemple, certains préfèrent commencer par le latin, d'autres au contraire y consacrent les derniers moments de leur prestation. Il en est de même pour le questionnaire philologique, auquel certains choisissent de répondre avant l'explication littéraire quand d'autres le réservent pour la dernière partie de l'épreuve. Il en va ainsi enfin du passage à traduire dans le texte italien, bien que le plus souvent, il est vrai, celui-ci soit logiquement couplé avec la lecture. Toutefois, liberté ne veut pas dire confusion. Il est certain que l'ordre de présentation doit obéir aussi à un minimum de cohérence. C'est ainsi qu'il n'est guère bienvenu d'annoncer hâtivement, tout de suite après l'introduction, un axe de lecture et le mouvement du texte, alors que l'explication littéraire n'interviendra qu'*in fine*, après la lecture, la traduction, le latin et le questionnaire philologique ; l'explication commence dès lors abruptement par l'analyse du premier vers, sans aucune transition. Dans ce cas, il est préférable de ne pas isoler la définition du ou des axes de lecture, le mouvement du passage et l'explication en elle-même.

Bien que variée, l'épreuve n'est pas pour autant dénuée d'une certaine unité. Les candidats ne doivent pas établir de cloisonnement, ni de frontières étanches entre les différentes rubriques, mais au contraire s'attacher à établir des ponts et des liens entre elles lorsque cela est justifié. A titre d'exemple et de façon schématique, peuvent s'illustrer mutuellement et se compléter : versification et analyse littéraire, étymologie - sémantique et traduction, latinisme étudié en phonétique et analyse littéraire. L'on peut ainsi habilement créer un jeu d'échos, auquel le jury se montre toujours sensible.

Inlassablement, les rapports des années antérieures rappellent aux candidats la nécessité de se préparer soigneusement à cette épreuve en cours d'année, par la lecture et l'étude des textes au programme, à travers les différents aspects abordés. Cette année encore nous voulons le souligner à l'attention des futurs candidats. Aucune place ne peut être en effet laissée à l'improvisation, tant le temps de préparation d'1h30 est court et exige de mobiliser rapidement ses connaissances. Les regrets émis parfois par quelques candidats, à la fin de leur temps de parole, ne peuvent convaincre ni apitoyer le jury ; la règle est la même pour tous. Il faut aussi veiller à bien gérer son temps de préparation et à ne négliger aucune rubrique. De la même façon, il convient de respecter un équilibre dans les développements et dans la répartition des 45 minutes. Enfin, l'on rappellera utilement que rigueur et clarté dans l'exposition sont légitimement attendues par le jury et constituent un atout qui caractérise et récompense les meilleures prestations.

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

1 – L'explication littéraire

Rares ont été cette année les prestations pleinement convaincantes dans cette partie de l'épreuve. C'est pourquoi, outre un renvoi toujours utile aux rapports antérieurs, il convient de rappeler ici les éléments constitutifs de cet exercice, dont la méthode n'est pas encore sûre, hélas, pour tous les candidats.

Insistons avant toute chose sur le fait que le temps consacré à cette partie, environ le tiers de l'épreuve, exige du candidat qu'il ait une vision synthétique du texte et qu'il renonce à une approche trop détaillée, oublieuse de l'essentiel. Il faut se garder toutefois de voir là une invitation à survoler le texte. Une explication limitée à cinq minutes ne peut prétendre déceimment convaincre le jury. Qu'il choisisse de présenter une explication linéaire ou un commentaire composé, le candidat doit avoir à cœur de démontrer son intelligence du texte, en présenter une lecture ordonnée, appuyée sur des analyses nuancées et une attention judicieusement portée à la forme.

L'introduction doit resituer le passage dans son contexte, sans pour autant infliger au jury un résumé de l'œuvre, aussi inutile que fastidieux. Seuls doivent être retenus les éléments pertinents qui vont préparer l'analyse du texte et aider à en donner un juste éclairage. A cet égard, le jury a constaté avec bonheur que les candidats, dans leur grande majorité, savaient témoigner d'une bonne connaissance des œuvres, mais seuls quelques-uns ont su faire preuve de la concision attendue.

L'intérêt général du passage, s'il s'agit d'une explication linéaire, ou les thèmes porteurs du texte, si c'est un commentaire qui est proposé, doivent être identifiés avec soin et précision. Trop de candidats négligent voire omettent cette partie, pourtant essentielle, car elle constitue la colonne vertébrale de l'explication et détermine les principaux axes de lecture choisis. Certes, l'épreuve impose une approche rhapsodique d'une œuvre, mais les passages proposés ne correspondent pas à un choix arbitraire ; ils obéissent au contraire à une certaine cohérence et correspondent à une unité thématique, que le candidat doit s'attacher à rechercher et identifier au mieux.

Un texte ne doit pas être « découpé » ; le terme de « découpage » est à bannir tant il est maladroit et incongru dans une analyse littéraire. Un texte obéit au contraire à un mouvement, lui-même composé de différents moments, et non « parties », terminologie tout aussi abusive et impropre. Relever le mouvement d'un passage permet de mieux en appréhender les articulations et donc en éclairer le sens.

La lecture est partie intégrante de l'explication elle-même. C'est à dessein que nous lui consacrons ici un paragraphe. Une bonne lecture, qui ne soit ni terne, ni mécanique, ni syllabique, ni à l'opposé artificielle, pleine d'emphase ou dramatisée, doit permettre au jury de percevoir si le texte a été bien compris. Un ton juste, des inflexions de voix correctement posées, une insistance sur les termes clefs, le rythme du vers et le respect des enjambements dans le cas de la poésie, sont autant d'ingrédients qui peuvent laisser augurer de la qualité de l'analyse à venir. Le jury a regretté que peu de candidats cette année aient été sensibles à ces aspects, particulièrement en cette session 2012 où la poésie régnait en maître. On a même entendu la lecture de trois octaves de l'Arioste sur le ton saccadé d'une marche militaire. Rappelons enfin que le jury peut choisir de faire lire tout ou partie du texte. Le candidat sera interrompu le moment venu et doit bien se garder d'interpréter cette interruption comme le signe d'une quelconque désapprobation.

Quant à l'explication en elle-même, le candidat doit faire montre d'une solide méthode que seul un entraînement régulier peut lui permettre d'acquérir, s'il n'est pas déjà rompu à cet exercice familier du système scolaire français. Parmi les défauts déplorés le plus communément, il faut citer la paraphrase : le candidat s'évertue à raconter le texte sans jamais l'expliquer. Mais il faut le reconnaître, cette année le jury n'a été que rarement confronté à cet écueil. En revanche, l'on a regretté souvent que nombre d'explications soient entièrement construites sur des analyses de style. Certes la poésie y invitait les candidats. Cependant, même si elles sont parfois justes, ces analyses finissent par être très techniques et oublient le sens général du passage ; la démarche retenue donne alors l'impression d'une lecture décousue, impressionniste même au plein sens du terme, faite d'une série d'observations émiettées et juxtaposées. Rappelons aussi qu'une attention aux figures rhétoriques est en soi louable, mais il est certain que ces remarques ne trouvent leur pertinence que si elles contribuent à éclairer le fond. A quoi sert de relever la présence d'un polysyndète ou d'une hyperbate si cela n'est pas rapporté à l'usage qu'en fait le poète et à son intention. Une bonne explication impose la maîtrise d'outils critiques et rhétoriques ; n'oublions pas qu'elle est aussi la rencontre d'un texte et d'une sensibilité, celle de son lecteur, qui doit donner la pleine mesure de son expression.

Dante :

Cinq passages du *Paradis*, retenus par le tirage au sort, ont fait l'objet d'une explication. Si le jury a pu apprécier la pertinence de certaines analyses ponctuelles, il a dû regretter aussi un certain nombre de maladresses et d'écueils, parfois même à l'intérieur d'une prestation pourtant convaincante dans son ensemble.

Parmi les faiblesses les plus fréquemment rencontrées, il faut citer l'utilisation d'une terminologie inappropriée, imprécise ou maladroite, qui peine dès lors à rendre compte du passage commenté. Evoquer dans l'étude des vers 88 à 111 du chant XV un « décrochage » dans « le passage de la vie privée à la vie publique » du poète, n'est pas une formulation très heureuse à tout le moins. De la même façon, toujours dans le chant XV, parler d'un « enfermement positif » à propos de « la cerchia antica » (v.97) relève d'une terminologie proprement fantaisiste, appuyée sur une adjectivation indigente et banale. On constate que cet adjectif, hélas, plaît et est employé avec une certaine récurrence par les candidats. Ailleurs c'est le « jugement de Dante » qui est « positif ». Dans le chant XVII, « Ella, e non tu », au vers 66, est même relevé comme une « opposition positif-négatif ». On le voit, ces formulations dans leur grande imprécision sont alors parfois proches du non-sens. L'on est en droit d'attendre d'un agrégatif des termes plus choisis et mieux à même d'exprimer une réflexion littéraire.

Cette défaillance formelle, propre à l'expression, se double d'une faiblesse dans l'analyse et le fond. A propos du vers 42 du chant XI, entendre que saint François et saint Dominique sont « deux saints dont le but est le même », ou encore qu'« un seul ne peut pas exister, mais [qu'] ils sont toujours tous les deux », ne peut aucunement convaincre le jury, qui attend légitimement une analyse plus pertinente sur la parenté des deux figures telle qu'elle est voulue et fondée par Dante. De même, affirmer de façon péremptoire, pour évoquer la filiation directe établie entre Cacciaguida et Dante, que « les anneaux intermédiaires sautent », procède tout autant d'une maladresse formelle que d'une interprétation abusive des vers 88 à 96 du chant XV.

Beaucoup de concepts clefs auraient mérité d'être explicités davantage et ont souffert d'une analyse hâtive ou trop approximative. Dans le chant X, par exemple, un commentaire du vers 51 a préféré évoquer le souffle de Dieu et la Création, mais a omis de rappeler qu'il y a ici surtout une claire référence à la Trinité elle-même. Dans le chant XV, la distinction entre « la cause morale » et « la cause politique » de la décadence de Florence n'a guère convaincu,

tant elle était peu explicite et mal illustrée. Le vers 105 du chant VI évoquait le thème central de la Justice et commandait que l'on s'y attarde quelque peu, autrement que par un commentaire lapidaire et maladroit reconnaissant que « la faute principale » de la faction des Gibelins était « d'avoir oublié la Justice ». La fin de ce même passage invitait à expliciter une autre notion essentielle, celle de la répartition des bienheureux. Affirmer que les âmes du ciel de Mercure sont « éloignées de l'Empyrée mais tout de même heureuses » n'apporte pas grand éclaircissement et procède d'un même défaut d'approximation

Observons enfin que rares ont été les interprétations erronées de la lettre même du texte, mais l'on a pu regretter toutefois que « la *picciola stella* » évoquée au chant VI, vers 112, soit confondue avec l'âme de Romieu de Villeneuve, dans un commentaire qui, fort heureusement, s'est ressaisi dans la suite de ses développements. De la même façon, les analyses rhétoriques ont été le plus souvent réussies et pertinentes, bien que quelques-unes aient pu être un peu forcées, voir tout bonnement fautives. Par exemple, relever à la fin du chant VI les allitérations en /r/ et en /m/ et y voir l'expression de la douceur et de l'harmonie céleste. Ou encore noter la force de l'enjambement plus que douteux entre les vers 88 et 89 du chant XV.

L'Arioste :

Remarquons tout d'abord que les candidats connaissent bien le *Roland Furieux* et ses nombreux « fils » narratifs : en effet, d'une manière générale, ils ont bien introduit leur explication en resituant avec précision le passage qui leur été proposé dans le labyrinthe de la narration. Il faut rappeler cependant qu'il est important d'éviter des introductions trop longues qui ne sont pas de mise pour l'exercice de l'explication de texte : une introduction sert avant tout à dégager une problématique et à annoncer un plan pour l'analyse du passage en question. A propos du chant XI, octaves 6-8, un candidat a cru bon de commencer son introduction par un trop long exposé sur le lien entre le *Roland Furieux* et le *Roland Amoureux* de Matteo Boiardo, sur l'amour de Bradamante et de Roger. D'une manière générale il est important de bien gérer le temps imparti pour les différentes épreuves : une explication trop rapide et expéditive a été sanctionnée, en dépit de l'intérêt des quelques idées avancées mais développées de façon trop sommaire.

Les candidats ont toujours choisi d'analyser les passages en organisant un mouvement du texte en trois temps correspondant aux trois octaves proposées à l'explication. Bien qu'un peu artificielle, cette répartition peut se justifier. Un seul candidat a présenté pour le chant XXIII un mouvement du texte dans lequel le deuxième moment commençait dans le distique final d'une octave (111) et comprenait la totalité de l'octave suivante (112) sans que le bien-fondé de ce choix ait été prouvé de manière convaincante. Indépendamment du mouvement dégagé, il est regrettable que les candidats ne tiennent pas toujours compte de la versification dont les particularités sont souvent peu exploitées et sont rarement évoquées à l'appui d'une lecture commentée, cela même lorsque la versification a été bien étudiée dans le cadre de l'épreuve de philologie. Il faut préciser qu'on peut organiser une explication de texte en deux ou trois parties, sous la forme d'un commentaire composé, l'important étant d'arriver à saisir l'harmonie et/ou la progression du passage et de révéler celle(s)-ci en respectant un équilibre entre analyse du sens, prosodie et figures rhétoriques. A propos des octaves du chant XXIII qui anticipent l'explosion de la folie de Roland, on aurait apprécié une explication qui eût fait plus de place à la manière dont la douleur est représentée dans ces vers, qui ne se serait pas limitée à relever la présence du champ lexical de la douleur, mais aurait montré comment la souffrance est représentée à travers une gamme nuancée et complexe d'images évoquées au moyen de la métaphore et de la similitude qui traduisent concrètement l'intensité paralysante de l'émoi de Roland, comment par exemple l'épanalepse de l'octave 111 vers 8, renforcée par l'assonance et par deux synalèphes, restitue dans le vers la fixité du regard et de l'esprit du

paladin. Nous invitons les candidats à prêter une plus grande attention au jeu de la rime, du rythme et de la prosodie dans le cadre de l'explication d'un texte poétique.

Certains candidats semblent ne pas savoir distinguer le *topos* du *locus amoenus* au point de voir ce dernier là où il n'est pas. Un candidat a cependant efficacement remarqué à propos du chant I, 37, le passage du *locus amoenus* à l'*hortus conclusus*, qui renvoie à un espace protégé et sacralisé par la tradition de la poésie mystique à laquelle ce *topos* se réfère. Cependant, nous invitons les candidats à ne pas vouloir charger le texte de significations improbables dont le bien-fondé est difficile à démontrer, comme l'a fait l'un des candidats, qui a rapproché l'image paisible du lieu où échoue Angélique de l'idéal de la vie contemplative auquel viendrait s'opposer l'idéal de vie active, soutenant ainsi que ce passage du poème serait une mosaïque de thèmes chers aux lettrés et aux artistes de la Renaissance.

En ce qui concerne la langue, nous rappelons aux candidats la nécessité d'éviter les tournures familières et parfois naïves qui n'ont pas lieu d'être dans une prestation à un oral d'agrégation : ainsi, il est inapproprié d'utiliser l'expression « tomber nez à nez » pour parler des rencontres d'Angélique dans la « selva » du chant I ; ou encore l'affirmation selon laquelle Astolphe fait « ingurgiter sa raison » à Roland, ou bien, pour décrire Rodomont qui s'élançait à l'assaut de Paris, qu'à ce moment là, ce dernier « n'est plus un sanglier » ; par ailleurs, parler de la « condition psychologique d'Angélique » frôle l'anachronisme. Pour finir, s'il est vrai que dans le *Roland Furieux* le désir rapproche les hommes de l'animalité, il est difficile de voir apparaître l'animalité dans le « scornato » que le poète emploie pour décrire Roger dépité par la disparition d'Angélique.

On regrettera que les candidats n'aient en général pas profité de l'extrait du chant XLII, 47-49, pour développer l'importance de l'allégorie chez l'Arioste. Cependant une explication, parmi les meilleures, a très bien rappelé la présence de *topoi* classiques dans la composition et la description du monstre de la Jalousie. Le candidat a très bien prouvé que le monstre ariostesque était le résultat de la superposition de modèles monstrueux classiques appelés à constituer un monstre « hyperbolique ».

Au cours de leurs analyses, les candidats ont parfois confondu les comparaisons et les métaphores. Même lorsqu'elles ont été correctement identifiées, les nombreuses comparaisons apparaissant dans les passages proposés pour l'explication (XI, 6 ; XIV, 120 ; XXIII, 113 ; XXXIV, 83 ; XXIV, 2) n'ont pas toujours été suffisamment exploitées. Dans les extraits sur lesquels portaient les explications, les *similitudini* n'étaient pas issues de la tradition classique, mais elles renvoyaient à l'expérience concrète, ce qui facilitait leur analyse. A propos du chant XIV, 120, une candidate a justement observé que la comparaison de Rodomont avec un « porco silvestre » suggère l'« animalisation » (nous aurions préféré « animalité ») du sarrasin, sans souligner cependant la dégradation du guerrier contenue dans ce rapprochement et accentuée par l'évocation de parties précises du corps du sanglier, « petto », « grifo » e « zanne », qui font écho aux armes redoutables que Rodomont avaient héritées de son aïeul Nembrot dont il est question dans l'octave 118. Au chant XI, 6 la similitude traduit, certes, la rapidité de la disparition d'Angélique, renforcée par la métathèse *cela vela*, mais les candidats auraient dû insister sur le choix de cette image, dans laquelle c'est le soleil qui se substitue à l'éblouissante beauté de la femme. Par ailleurs la métaphore du chant XXIII n'a pas toujours été bien comprise et par conséquent il n'a pas été souligné que la construction tourmentée de l'image du liquide qui s'écoule péniblement d'un goulot étroit reproduit l'intensité de la douleur de Roland pétrifié par la souffrance.

2 – La traduction

La liste des textes sur lesquels est susceptible de porter l'épreuve est publiée au BO en

même temps que les programmes. Les candidats doivent donc se consacrer méthodiquement à l'exercice de traduction pendant toute la durée de leur préparation. Il est d'autant plus opportun de s'y adonner assez tôt qu'une explication réussie ne peut s'appuyer que sur une compréhension fine et précise. Le temps préparatoire accordé le jour de l'épreuve pour la totalité de ses volets (1h30) ne permet évidemment pas de se confronter *ex nihilo* et sans filet au texte ancien. Lorsqu'il s'agit de textes relatifs à de grands auteurs, dont de multiples traductions françaises existent déjà, l'exercice de préparation consiste à se confronter, d'une part, individuellement à la compréhension littérale et à l'élucidation de la syntaxe (notamment chez Dante) – ce qui permet d'ailleurs de s'imprégner plus personnellement de ces textes – tout en mesurant, d'autre part, ses propres choix de traduction à l'aune des traductions « officielles » et intégrales. L'exercice ne se limite pas à apprendre par cœur ces traductions lorsqu'elles existent, mais plutôt à s'en aider éventuellement pour le sens, sinon pour la syntaxe (rappelons néanmoins que les traductions éditoriales obéissent à des critères différents de ceux du concours). Les meilleurs outils en matière de syntaxe et de morphologie sont pour une large part ceux de la linguistique historique. Sur le plan lexicographique, par exemple, 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 puisque les termes en apparence les plus simples, les plus immédiatement (pour nous) compréhensibles, n'ont plus aujourd'hui le sens qu'ils avaient chez Dante ou l'Arioste. Pour souligner par ailleurs le lien qui unit les différentes parties de l'épreuve (traduction, questionnaire philologique, explication), on rappellera qu'avant que le mot *traductio* n'apparaisse en Italie (en latin) au début du XVe 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.

Nous rappelons que 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.

Une remarque 'technique', pour conclure. Les examinateurs doivent pouvoir prendre en note les traductions proposées : il appartient donc aux candidats – comme pour l'épreuve de traduction improvisée – 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. Soulignons aussi que le candidat ne doit pas émailler sa traduction de commentaires visant à l'exégèse de sa propre traduction ou de sous-titres du type: « sous-entendu : l'esprit » ou encore « pardon, j'ai rien... » (cf. entendu cette année, Arioste, XXXIV 84)

Enfin, est-il besoin de rappeler que l'exercice de la traduction doit s'appuyer sur une nécessaire fidélité aux textes ? La correction de la langue française est également une exigence indispensable puisqu'elle est aussi évaluée à travers cette épreuve. Fait d'autant plus important qu'une mauvaise prononciation, par exemple, peut avoir de lourdes conséquences (un courage « de chevalier » prononcé « dé chevalier » à l'italienne pourra être compris et noté par le jury comme un courage « des chevaliers ») et par conséquent comme un faux-sens, voire un contresens selon le contexte...). Aussi, toute improvisation et/ou maîtrise approximative de la langue française ne seraient-elles que péril inutile à ne pas braver : mieux vaut préparer sa traduction par écrit et en soigner la correction syntaxique au préalable pendant la préparation, au risque, dans le cas contraire, de n'accumuler que maladroites, anacoluthes, impropriétés, phrases sans verbes, fautes de conjugaison et d'accords ou, pire encore - comme cela a été le cas plusieurs fois cette année - des non-sens fondés sur des constructions de phrases frôlant le charabia.

Remarquons toutefois que quelques rares candidats (5 sur 27) ont tout de même obtenu

une note supérieure ou égale à la moyenne (de 11,87 à 12,87), tout simplement parce que la traduction proposée était un ensemble cohérent énoncé dans une langue française claire et sans erreur de syntaxe ni de construction.

Voici quelques observations ponctuelles sur ce qui a été entendu lors de cette session. Les erreurs répertoriées ci-dessous entendent être une invitation à réfléchir sur quelques faits de langue et sur les conséquences de constructions approximatives ou d'une syntaxe fautive.

Dante :

Faux-sens et inexactitudes : au signe universel (« al pubblico segno » VI 100) ; sous un autre signe (« sott'altro segno » VI 104) ; lions plus *fiers* (« più alto leon » VI 108) ; qui la satisfait toujours (« che sempre la sazia » X 50) ; gouverne le mondo (« governa il mondo » XI 28) ; ici et là (« quinci e quindi » XI 36) ; sa longue *fatigue* (« la lunga fatica » XV 95) ; avec tes œuvres (« con l'opere tue » XV 96) ; bestialité (« bestialitate » XVII 67).

Imprécisions : plus visible que la personne (« a veder più che la persona » XV 102) ; la compagnie méchante (« la compagnia malvagia » XVII 62) ; d'ici peu (« poco appresso » XVII 65).

Contresens : celle que l'on voit, qui voit si bien et de mieux en mieux (« quella che si scorge di bene in meglio » X 37-38) ; aussi soudainement que *son agir* (« si subitamente che l'atto suo » X 38-39) ; comme il le convenait (« quant'esser convenia » X 40) ; par sa lumière visible / pour sa lumière éclatante (« per lume parvente » X 42) ; *c'est pourquoi* j'invoque (« perch'io [...] brami » X 41) ; je ne pourrais dire ce que l'on a jamais imaginé (« sì nol direi che mai s'imaginasse » X 44) ; mais que l'on *puisse* le croire (« ma creder puossi » X 45) ; toute chose créée est *vaincue* (« ogne aspetto creato è vinto » XI 29-30) ; c'est lui dont on dit ton nom (« quel da cui si dice tua cognazione » XV 91-92) ; son *procès* (« il suo processo » XVII 67).

Non-sens : *al qui* je me complus (« che io compiaccemmi » XV 88) ; à tes commencements il me donna de sa réponse (« cotal principio, rispondendo, femmi » XV 90) ; a tourné le mont (« girato ha 'l monte » XV 93) ; laquelle toute ingrate (« che tutta ingrata » XVII 64) ; elle non toi ne n'aura rouges les tempes (« ella, non tu, n'avrà rossa la tempia » XVII 66) ; ainsi qu'il sera mieux pour toi le fait de t'être tenu à l'écart (« sì ch'a te fia bello avverti fatta parte per te stesso » XVII 69).

Syntaxe : l'autre *l'approprie* à (« l'altro approprià quello » VI 101). [Remarque : on dit *s'approprier* quelque chose ; *approprier* (transitif) a un sens tout autre ; rendre propre à un usage, adapter].

Impropriétés : que tu *raccourcisses* [...] sa longue *peine* (« che la lunga fatica tu li accorci » XV 95-96 [pour : que tu *écourtes* sa pénitence]).

Italianismes : fut *pareil un* séraphin (« l'un fu tutto serafico » XI 37) ; semblable à un *kérubin* (« cherubica » XI 39) ; *quel que* l'on choisit (« qual ch'om prende » XI 41) ; qui a *pour* plus de cent ans tourné (« che cent'anni e più girato ha » XV 92-93).

Maladresses : sur le soleil aucun œil n'est allé (« sopra 'l sol non fu occhio ch'andasse » X 48) ; *la tierce* et *la none* (« terza e nona » XV 98) ; la tempe *rouge* ([pour : rougie] « rossa la tempia » XVII 66) ; d'avoir fait un parti *de* toi-même (« avverti fatta parte

per te stesso » XVII 69).

Non respect des registres linguistiques : du Très Grand-Père (« de l'alto Padre », X 50) ; ô ma branche / ô mon feuillage (« O fronda mia » XV 88) ; la première *couronne* du *Mont* du Purgatoire (« 'l monte in la prima cornice » XV 93) ; ton arrière grand-père (« tuo bisavol » XV 94).

L'Arioste :

Faux-sens et inexactitudes : font pousser les herbes fraîches (« l'erbe vi fan tenere » I 35) ; dans ce pâturage laisse libre son cheval (« lascia alla pastura andare il palafren » I 36) ; ce ruissellement (« il correr lento » I 85) ; soudainement (« in men che non balena » XI 6) ; furieux (« scornato » XI 7) ; imprudence (« inavvertenza » XI 7) ; seulement ne me cache pas ton beau visage (« sol che 'l bel viso tuo non mi nascondi » XI 8) ; qui *était fait de* la peau écaillée d'un dragon (« che fu di drago [...] una scagliosa pelle » XIV 118) ; le gouvernement des étoiles (« il governo de le stelle » XIV 118) ; farouche (« indomito » XIV 119) ; furieux (« furibondo » XIV 119) ; ses crocs (« le zanne » XIV 120) ; d'évidence (« piano », XXIII 111) ; s'accumule tant (« tanto s'affretta » XXIII 113) ; tous ne s'agitent pas / ne délirent pas (« non smania » XXIV 1) ; ceux qui s'attardent en amour (« chi in amor s'invecchia » XXIV 1) ; il faut ajouter (« si convengono » XXIV 1) ; faire fausse route (« la via [...] fallire » XXIV 2) ; j'ai grand désir (« ho gran cura » XXIV 3) ; c'était presque (« era come » XXXIV 83) ; une liqueur douce et délicate (« un liquor sottile e molle » XXXIV 83) ; qui risque de devenir gaz (« atto a esalar » XXXIV 83) ; était gardé (« era [...] infuso » XXXIV 83) ; à qui l'esprit appartenait (pour : *avait* appartenu ou *appartint* « di chi fu il senno » à XXXIV 84) ; et se trompe (« et erra » XLII 49).

Imprécisions : se trouve près de (« al specchio siede » I 37).

Contresens : ; *en* murmurant tout autour [...] *faisait* l'herbe tendre (« mormorando intorno, sempre l'erbe vi fan tenere e nuove » I 35) ; qui *avaient rempli* d'herbes fraîches les rivages (« che di fresca erba avean *piene* le sponde » I 36) ; auxquelles les ondes qui coulent sont un miroir / lequel se tient *près du miroir* de ces eaux limpides (« che de le liquide onde al specchio siede » I 37) ; elle doute de rêver/ elle doute presque qu'elle rêve (pour : elle se demande si elle rêve, donc l'inverse : « quasi dubbia di sognarsi invano » XI 6) ; à moins qu'il ne brille (« in men che non balena » XI 6) ; et tournait sur lui-même / allait partout en cherchant (« e s'aggirava a cerco » XI 7) ; humilié (« scornato » XI 7) ; pourquoi ne me l'*astu* pas *pris* ? (« perché da me nol *prendi* ? » XI, 8) ; s'en va en méprisant le ciel (« ne vien sprezzando il ciel » XIV 120) ; perdre ses sens / sortir de ses sentiments (« uscir del sentimento », XXIII 112) ; répondre aux querelles (« né poté aver [...] alle querele voce » XXIII 112) ; sa fureur donne à d'autres un signal (« suo furor mostra a qualch'altro segnale » XXIV 1) ; par la volonté d'autrui (« per altri voler » XXIV 1) ; la folie qui est en cause (« la pazzia/ è tutt'una però » XXIV 2) ; celui qui s'y meut (« a chi vi va » XXIV 2) ; il dévie (« travia » XXIV 2) ; je *vais* vous dire (« io vi *vo*' dire » XXIV 2) ; on avait inséré le grand bon-sens (« era il gran senno infuso » XXXIV 83) ; elle fut distinguée des autres (« fu da l'altre conosciuta » XXXIV 83) ; en cherchant des richesses, parfois la mer (« in *cercar*, scorrendo il mare, *ricchezze* » XXXIV 85) ; n'arriva plus jamais / n'advint plus jamais (« più non avvenne mai » XLII 48).

Non-sens : à ses yeux à sa main elle croit à peine (« agli occhi, alla man sua dà fede a

pena » XI 6) ; qu'elle, quasiment douteuse de rêver en vain, fait confiance à peine (« che quasi dubbia di sognarsi invano [...] dà fede a pena » XI 6) ; [Roger] tournait à vide (« s'aggirava a cerco » XI 7) ; il court même dessus et fait un vol (« anzi la corre e vola » XIV 119) ; dont il croyait qu'elle ne devait pas en manquer d'une once (« ch'egli credea che dramma manco non dovessero averne » XXXIV 84) ; qui vient le trouver une peur immense (« ch'a trovar lo viene, tanta paura » XLII 48) .

Omissions : de roses écarlates (« *di prun fioriti* e di vermiglie rose » I 37) ;

Grammaire : n'aurait pas attendu [...], si dans ce monde il y avait eu un chemin (« non tarderebbe [...] quando la strada si trovasse al mondo » XIV 119 [= irréel du présent : n'attendrait pas ... s'il y avait]) ; le signaux (« segno » XXIV 1) ; certains le perd (« altri [...] lo perde » XXXIV 85) ;

Syntaxe : fait mouvoir ([pour : fait *se* mouvoir] « muove » I 35) ; désormais qu'elle le voit (« or che sel vede » XI 6) ; pourquoi *ne* le prends-tu de moi (« perché da me nol prendi ? » XI 8) ; de ne s'y engluer pas ses ailes (« non v'invischi l'ale » XXIV 1) ; la folie est toutefois une seule qui les fait sortir (« la pazzia è tutt'una però, che li fa uscire » XXIV 1) ; dans des ampoules différents (« in varie ampolle » XXXIV 83) ; vit une grande partie du sienne (« del suo gran parte vide » XXXIV 84) ; et qu'ici montrèrent (« e quivi dénnochiara notizia » XXXIV 84).

Improprétés : épuisée par son *périple* (« da la via stanca » I 36) ; procure une *chambre* fraîche, offrait une fraîche *chambre* (« concede fresca stanza » I 37) ; le feuillage est *mélangé* avec les branches (« la foglia coi rami [...] è mista » I 37) ; elle le renferme dans sa bouche (« sel chiude in bocca » XI 6) ; que tu me *décernes* ? (« che tu mi rendi ? » XI 8) ; le casque (« l'elmo » XIV 118) ; met le pied *sur l'embûche* amoureuse (« mette il piè su l'amorosa pania » XXIV 1) ; un liquide subtil et *souple* (« un liquor sottile e molle » XXXIV 83) ; pour cet *emploi* (« atte a quell'uso » XXXIV 83) ; il n'en *tire* jamais qui le blesse (« non ne tira alcun che fera mai » XLII 49) ; le serpent vénéneux (« il serpente venenoso » XLII 49).

Italianismes : loin mille lieues (« lontana [...] mille miglia » I 36) ; en lui semblant d'être en sécurité (« parendo a lei d'esser sicura » I 36) ; descend de son cheval [*omission du sujet en début de phrase*] (« smonta » I 36) ; les hautes chênes ombrageuses (« l'alte quercie ombrose » I 37) ; il y resta penaud (« scornato vi rimase » XI 7) ; universal (« universale » XXIV 1) ; si non que (« e quale è [...] più [...] che » XXIV 1) ; sous quelque autre signe (« a qualch'altro segnale » XXIV 2) ; outre toute peine (« oltr'ogni pena » XXIV 2) ; le mal est pénétré (« 'l mal è penetrato » XXIV 3) ; recueilli (« raccolto » XXXIV 83).

Barbarismes : leur *coulement* brisé (« rotto [...] il correr lento » I 35) ; son *palafroi* (« il palafren » I 36) ; l'*insanie* (XXIV 1).

Maladresses : du jour après (« l'altro giorno » I 35) ; il ne reste pas là *pour* regarder (« quivi non sta a mirar » XIV 119) ; avec son bouclier en haut (« con lo scudo alto » XIV 120) ; *lut* l'inscription *ce malheureux* (« lesse lo scritto quello infelice, XXIII 111) ; il sentait son cœur *être* serré (« stringersi il cor sentia » XXIII 111) ; il avait *sur la tête* mille yeux (« mill'occhi in capo avea » XLII 47) ; le monstre se prépare *pour* lancer l'assaut (« s'acconcia il mostro [...] al fiero assalto » XLII 49) ; il fait *tournoyer* le serpent vénéneux *en haut* (« vibra il serpente venenoso in alto » XLII 49) ; il arrive sur lui *avec* un grand bond (« gli vien sopra a gran salto » XLII 49) ; frappe en vain et *erre* (pour : frappe en vain et au

jugé « contra di lui vaneggia et erra » XLII 49).

Non respect des registres linguistiques : un *p'tit* joli arbuste (« un bel cespuglio » I 37) ; de *p'tits* rochers (« picciol sassi » I 35) ; *main'nant* (pour : maintenant « or che se vede » XI 1) ; fais de moi ce que tu préfères (« come vuoi mi spendi » XI 8) ; sur la *glue amoureuse* (« su l'amorosa pania » XXIV 1) ; y en avait beaucoup *recueillis* (« raccolto [...] ve n'era molto » XXXIV 85) ; il frappe de nombreux *coups droits* et de nombreux *revers* (« colpi a dritto e a rverso tira assai » XLII 49).

3 – Le questionnaire philologique

L'épreuve de philologie n'est certainement pas la plus simple à aborder parmi toutes celles que comprend l'explication d'un texte ancien. Elle exige la maîtrise d'un certain nombre d'outils et de connaissances précises qui ne s'improvisent pas ; elle est en outre composée elle-même de différentes rubriques. Préparée soigneusement, et hors de toute logique comptable, elle peut aider pourtant les candidats à gagner des points précieux.

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

Phonétique

Vocalisme : **L'Arioste** : ascoltar ; fede

Vocalisme tonique : **Dante** : cor ; cosa ; om ; vote – **L'Arioste** : aureo ; cor ; foco ; loco ; selva

Vocalisme atone : **Dante** : fue ; piue ; spirto – **L'Arioste** : finestra ; opre ; pania

Consonantisme : **Dante** : consiglio ; essilio ; figlio ; gigli ; grazia ; Guelfi ; guida ; occhio ; offensa ; poscia ; raggi – **L'Arioste** : albergo ; balestre ; chiari ; doglia ; forza ; frate ; giudizio ; guerra ; maggior ; mezzo ; occhi ; piena ; quattro ; sassi ; venenoso ; vermiglie

Phénomènes phonétiques généraux : **Dante** : bestialitate ; cagion ; cerchia ; Fiorenza ; freddo ; giustizia ; maraviglia ; parole ; saetta ; scempio – **L'Arioste** : allegrezza ; donna ; fredda ; giorno ; maravigliar ; mastro ; orecchie ; signor

Morphologie

Dante : ciò ; esto ; grida ; ogne ; quinci ; sarà ; seguirà ; subitamente – **L'Arioste** : fenno ; lievemente ; mura ; nascose ; ogn' ; ognun ; potria ; quivi ; senza ; sieno ; stesso ; tarderebbe ; usci ; uscir ; vogli ; vorria

Syntaxe

Dante : nol ; puossi ; lo scendere e 'l salir – **L'Arioste** : averne ; trovossi ; nol ; ma non ne tira alcun che fera mai

Etymologie-Sémantique

Dante : arte ; disiri ; governa ; serafico ; sobria ; malvagia – **L'Arioste** : andare ; angusta ; duca ; governo ; guiderdone ; s'inveschi ; mostro ; volte

Versification

Dante : VI, 109 à 111 ; X, 43-44 ; XI, 37 à 39 – **L'Arioste** : I, 36, 7-8 ; XI, 8, 7-8 ; XIV, 120, 1-2 ; XXIII, 111, 1 à 3 ; XXIV, 1, 1-2 ; XXXIV, 85, 1-2 ; XLII, 48, 1-2

Remarques et conseils :

Le jury a constaté avec bonheur que, cette année, nombre de candidats semblaient avoir tiré le meilleur profit des conseils donnés dans les rapports précédents, notamment celui de la session 2011, qui avait insisté avec force sur les étapes à respecter dans la méthode d'exposition. Ainsi, en phonétique, beaucoup ont su prendre soin de ne pas traiter isolément le phénomène qui leur était proposé, mais l'ont illustré d'un ou deux exemples, choisis le plus souvent avec justesse. Tout en renvoyant les futurs candidats à la lecture attentive de ces précédents rapports qui l'ont infatigablement répété, nous voulons ici, une fois de plus, rappeler que cette méthode s'organise en trois temps : à partir de l'étymon latin, il s'agit d'identifier le phénomène à l'étude par une terminologie appropriée, en expliquer les mécanismes de fonctionnement, enfin l'illustrer d'au moins un exemple similaire. Un autre aspect a été apprécié par le jury, celui de la juste identification des phonèmes par leur point et leur mode d'articulation, à laquelle de nombreux candidats se sont montrés attentifs : occlusive dentale sourde, fricative labiodentale sonore, affriquée palatale sourde etc., au lieu de la terminologie maladroite et fautive habituellement employée (« la consonne /t/, /v/, /č/ »). Malgré ces quelques efforts indéniables, qui ont amélioré le niveau des prestations, il n'en demeure pas moins que le questionnaire de philologie reste encore une épreuve très sélective, comme en atteste l'éventail des points attribués : de 1,25 à 8,25 sur 10 (rapportés à une note globale sur 40).

Les défauts les plus communément relevés sont le manque de connaissances avéré de certains métaplasmes, une terminologie impropre pour en rendre compte, qui devient source d'approximations ou de confusions, des explications imprécises ou lacunaires, qui ne permettent d'aborder qu'un seul aspect parmi d'autres. Ces défauts caractérisent les prestations les plus faibles ou les plus moyennes.

On trouvera dans les exemples ci-après quelques illustrations de ces erreurs, qui ne peuvent que compromettre la qualité de l'analyse.

L'un des cas d'imprécision les plus frappants est le traitement d'un hiatus *ĩă* ou *ěă*. Beaucoup de candidats négligent d'expliquer le mécanisme d'apparition du yod. Il faut, au contraire, bien insister sur le fait qu'il est le résultat de l'abrègement de la première voyelle en hiatus, qui perd sa valeur vocalique et évolue ainsi en semi-consonne yod. Trop de candidats passent sous silence cette étape initiale, pourtant essentielle, et ne s'intéressent qu'aux conséquences de l'apparition de ce yod. Parfois même, d'ailleurs, c'est le *ĩ* latin qui est perçu à tort comme un yod.

Procédant d'un même défaut d'omission ou d'inattention, il nous faut évoquer aussi le traitement de la diphtongaison du *ō* bref tonique latin. Si la plupart des candidats savent l'identifier et expliquer les deux conditions qui la déclenchent, ils omettent de préciser que ce *ō* bref justement est tonique ; c'est pourtant un élément indispensable sans lequel la diphtongaison ne pourrait avoir lieu. Rappelons aussi que la position d'une voyelle doit toujours être définie par rapport à l'accent : la voyelle est tonique, prétonique initiale ou finale, posttonique finale ou non finale. Son évolution en dépend.

Le traitement du /w/ germanique souffre d'une même approche insuffisamment explicitée. Pour expliquer « Guelfo » ou encore « guerra » ou « guida », il ne suffit pas d'affirmer que le son était inconnu des Latins ; il faut préciser pourquoi. A l'époque de son apparition, lors des invasions barbares, le /w/ du latin classique s'est déjà fricatisé en /v/ ; par ailleurs le *ō* bref tonique ne s'est pas encore diphtongué en /wo/. Le son /w/ n'est donc pas familier, ce qui provoque son renforcement en /gw/ par un phénomène que l'on nomme la différenciation.

Parfois la méconnaissance du phénomène d'évolution est manifeste et l'explication proposée ne peut que susciter alors l'étonnement du jury. Ainsi « parola » à partir de PARABOLAM est tout simplement expliquée par la syncope de /ab/. C'est un raccourci audacieux, qui n'a bien sûr aucune valeur. Au titre des graves maladresses, il faut citer aussi

les erreurs encore regrettées cette année dans l'étymon. Il est pourtant aisé de le vérifier dans les dictionnaires que les candidats ont à leur disposition. On ne peut pas expliquer « cerchia » à partir d'une forme latine qui serait CERCLUM, ou encore « scempio » à partir de la forme SIMPLUM.

En morphologie, on a déploré que la formation des pronoms indéfinis « ogni », « ognuno », de même que les pluriels en /a/ n'inspirent pas les candidats. Plus heureuses ont été en revanche les explications sur la formation des temps, notamment sur les futurs et les conditionnels qui ont été généralement réussies.

L'explication de certains mots proposés dans la rubrique étymologie-sémantique est souvent maladroite. On ne demande en aucun cas au candidat de relire servilement ce qu'il a trouvé dans les dictionnaires de la salle de préparation, mais de réfléchir aux définitions et d'établir les liens logiques qui ont pu provoquer un glissement ou un élargissement sémantique.

La versification connaît, selon les candidats, un sort inégal : ignorée par certains, elle est ailleurs traitée de façon imparfaite. Si quelques-uns parviennent à identifier assez bien les accents rythmiques et à classer les vers en hendécasyllabes *a maiore* ou *a minore*, plus difficile et laborieuse est l'attention au rythme du vers, à la nature de la césure, aux hémistiches, aux enjambements. Parler d'un « rythme intense », d'un « second vers plus calme » où « les mots sont courts » ne procède pas d'une formulation très heureuse ; l'on attendrait une analyse plus convaincante dans la terminologie et mieux justifiée par une attention aux éléments ci-dessus énoncés. Par ailleurs, notons une confusion fréquente entre ce qui relève du rythme versificatoire et ce qui relève du rythme énonciatif : à titre d'exemple, les synalèphes procèdent du premier, le polysyndète ou le climax du second.

Rappelons pour conclure que les candidats doivent toujours avoir le souci du détail, indispensable pour qu'une explication philologique soit pleinement réussie. Dans le cadre d'une analyse complète, qui n'oublie aucun aspect essentiel, ils doivent s'attacher à démontrer qu'ils ont une réelle maîtrise des phénomènes de linguistique historique. Connaissances, clarté, aisance et rigueur trouveront leur juste rétribution.

4 – Interrogation portant sur un texte latin

Pour la deuxième année, le texte au programme était l'*Historia de duobus amantibus* d'Enea Silvio Piccolomini (1444), nouvelle en prose savoureuse, qui mêle intrigue à la manière de Boccace et jeu savant avec les références antiques. Cette œuvre est parfaitement à la croisée du monde latin classique et de la littérature vernaculaire italienne, et en cela adéquate à l'esprit de l'épreuve de latin de l'agrégation d'italien. Rappelons en effet que l'auteur au programme est toujours choisi parmi des Italiens qui ont écrit des ouvrages en latin, à partir du XIV^e siècle, auteurs dont la langue maternelle est l'italien, et dont la production littéraire peut avoir été aussi partiellement, voire majoritairement en italien. Au sein de l'épreuve d'explication d'un texte ancien, l'étudiant est donc invité à réfléchir aux interactions entre langue latine et langue italienne. Ces rapports sont bien évidemment de filiation, du latin à l'italien (ce que l'étudiant étudie également dans le cadre du questionnaire philologique), mais parfois aussi, en retour, d'influence du vernaculaire sur la manière d'écrire latin à l'époque humaniste.

Les passages retenus pour l'interrogation orale ont été tirés de l'édition de référence indiquée dans le programme : Enea Silvo Piccolomini, *Œuvres érotiques*, présentation de F. Duval, Brepols, 2003. Ces passages, de 99 à 116 mots – la longueur étant équilibrée par la

difficulté –, sont les suivants dans l'ordre du texte :

- § 15-17, de *Medias inter Caesaris curiam* à *Ego hoc spectaculo fruar.*
- § 45, de *Monent me multarum exempla* à *curamus nec uitam.*
- § 46, de *Venit meas in manus* à *coniunctam esse doctrinam.*
- § 48, de *Non possum tibi amplius aduersari* à *et tui curam habere oportet.*
- § 70-72, de *Tum Lucrecia* à *nisi leuitas mea.*
- § 76-78, de *Motus hoc facto* à *liber campus patet.*
- § 87, de *Heu, me dementem* à *tu necis imperium.*
- § 101-103, de *Aderat hora praescripta* à *Caue ne quid olfaciam.*
- § 105, de *Sequenti luce* à *permissa libertas est.*
- § 108, de *Ego Lucreciam diligo* à *illam incendere.*
- § 129, de *Celaui te usque nunc* à *quam meae cupiditati.*
- § 129, de *His ex rebus* à *me non inuitissimum abscedere.*

Sur 27 candidats présents, 4 n'ont pas fait l'exercice et n'ont donc pas eu de points. 5 candidats ont eu l'équivalent en points d'une note sur 20 comprise entre 0,5 et 1 ; 5 entre 2 et 4 ; 5 entre 5 et 9 ; 6 entre 10 et 13 ; 2 étudiants ont obtenu l'équivalent d'une note de 16. S'il demeure un nombre désolant de résultats proches de 0, l'ensemble est néanmoins en amélioration par rapport à l'année précédente, effet peut-être, pour certains, d'une deuxième année de préparation sur la même œuvre ; effet très certainement aussi, de candidats en nombre relativement important dont la familiarité avec le latin témoigne d'une formation dans ce domaine qui n'a pas attendu l'année de préparation au concours.

Le jury n'en regrette que plus vivement le nombre beaucoup trop grand de candidats qui n'ont fait que la moitié de l'épreuve de latin (11 candidats) et qui, ne proposant aucun commentaire grammatical, ont obtenu systématiquement les plus mauvaises notes, entre 0,5 et 5. Les candidats de cette année semblent avoir bien retenu ce qui leur a été dit dans les rapports précédents : toute tentative, même partielle, vaut mieux qu'un renoncement complet, mais ils ne l'ont appliqué pour beaucoup qu'à la première moitié de l'épreuve de latin (la traduction) alors qu'une préparation sérieuse tout au long de l'année et un peu de pugnacité permettent d'aborder aussi le commentaire grammatical.

L'épreuve de latin se déroule de la manière suivante.

Le candidat n'a pas à proposer d'introduction en forme et de type littéraire. En revanche, il est vivement recommandé qu'il sache situer d'une phrase l'extrait proposé au sein de l'œuvre au programme. Le jury a ainsi apprécié de pouvoir constater d'emblée assez souvent que le candidat avait une familiarité réelle avec l'intrigue de l'*Historia de duobus amantibus*.

L'extrait proposé est ensuite conjointement lu et traduit. La lecture et la traduction doivent aller de pair, procédant par groupes de mots, respectant l'ordre des syntagmes latins sans chercher à les faire correspondre artificiellement à l'ordre syntaxique français. La manière dont le candidat sait segmenter judicieusement sa lecture, en respectant les propositions, est un premier indice qu'il comprend effectivement la structure grammaticale du texte qu'il traduit.

Le candidat a le choix de la prononciation du latin à laquelle il est habitué : prononciation « à la française » selon la prononciation dite « restituée » telle qu'elle est enseignée dans le système scolaire et universitaire français, prononciation « à l'italienne » selon la *pronuncia scientifica* en usage, ou encore prononciation ecclésiastique à l'ancienne. Toutes ces prononciations sont acceptées à égalité, du moment que le candidat reste cohérent dans son choix.

Traduction

La traduction doit être précise. Les traductions françaises de l'*Historia de duobus amantibus* disponibles pouvaient certes être d'une aide précieuse pour préparer l'épreuve. Mais il est illusoire de croire qu'il suffit de les apprendre par cœur. Outre que l'expérience montre que les candidats dont les bases en latin ne sont pas sûres sont incapables de mémoriser un texte de cette ampleur, ces traductions sont souvent trop littéraires pour rendre compte de la construction grammaticale précise du latin. Or c'est bien ce qui est attendu du candidat : son aptitude à faire émerger le sens du texte, en faisant apparaître dans le détail sa structure grammaticale. Le jury apprécie bien entendu les efforts des candidats pour que cette traduction soit élégante, mais cela ne doit pas se faire au détriment de l'intelligence grammaticale du passage.

Parmi les imprécisions qui ont été le plus souvent sanctionnées, nous voudrions attirer l'attention sur quelques points. Tout d'abord, les candidats doivent témoigner d'une réelle familiarité avec la morphologie verbale latine. Il s'agit par exemple de savoir repérer et traduire des indicatifs futurs (même quand il s'agit de la 3^e et 4^e conjugaison !), des parfaits passifs, des formes déponentes sans les confondre avec des formes passives, ou tout simplement, de rendre l'effet créé par des présents de narration quand le français le permet tout autant. Les candidats doivent aussi avoir une maîtrise réelle de la morphologie du subjonctif. Trop souvent, ses formes sont escamotées, ou systématiquement traduites par des conditionnels, alors que les emplois du subjonctif sont infiniment plus vastes en latin (ordre, souhait, subjonctif délibératif...). Du point de vue de la morphologie des pronoms-adjectifs, nous voudrions rappeler aux candidats la nécessité de revoir en particulier les relatifs et les démonstratifs. *Hanc*, au féminin, et renvoyant au nom « lettre » (*epistola*) présent à la phrase précédente ne peut se traduire par « cela », comme s'il s'agissait du neutre *hoc*. Enfin, plus par étourderie que par méconnaissance, les candidats ont tendance à traduire les comparatifs de supériorité par des superlatifs, une erreur qui est elle aussi sanctionnée.

Du point de vue de la syntaxe, le jury s'est surtout ému que plusieurs candidats semblent ignorer le sens de conjonctions de subordination très courantes. On doit savoir que *quia* veut dire « parce que », et ne doit pas être traduit par la conjonction de coordination « car ». Une candidate a escamoté purement et simplement la traduction de *cum*, transformant une proposition subordonnée en simple principale. Plusieurs points de syntaxe propres à la langue latine – et dont il est possible de faire le tour assez rapidement –, ont été très souvent escamotés par les traductions : l'adjectif verbal d'obligation (qu'on ne peut traduire par un futur ou une simple possibilité sans justification), les ablatifs absolus, les complétives au subjonctif après *ut* (du type *rogo ut*, je demande que) trop souvent traduites systématiquement par des propositions de but.

Les vrais écarts entre la langue latine classique et la langue latine de Piccolomini dans le texte au programme étaient relativement peu nombreux. Le jury est donc un peu déçu quand l'une de ces rares spécificités n'a pas été aperçue par le candidat : *noui quia te nimium crucias* (§ 129) n'avait guère de sens si l'on traduit *quia* comme l'expression de la cause. En revanche, on a là un des exemples d'emploi d'une proposition complétive conjonctive au lieu de la proposition infinitive, hérité du latin tardif et médiéval, et que l'on peut mettre en parallèle avec l'usage de la complétive conjonctive dans les langues vernaculaires : « je sais que tu te tourmentes trop ».

Pour finir les remarques consacrées à la traduction, le jury voudrait rappeler fermement aux candidats qu'ils ne doivent pas céder à la panique du concours et perdre leur recul critique. Premièrement, il faut veiller à la correction de la langue française que l'on emploie.

Des traductions fautives du point de vue de l'expression, telles « pauvre de moi qui a reçu tes lettres ! » ou « si je serai vivant »... sont du plus mauvais effet. Deuxièmement, même si le texte traduit est du latin, il s'agit d'un texte sensé et cohérent. L'intrigue se passant au XV^e siècle, on ne peut traduire *Etrusci* par « les Étrusques ». Il est courant, dans le latin de la Renaissance, d'utiliser les noms des peuples antiques pour désigner des peuples contemporains vivant sur le même espace géographique, les Toscans en l'occurrence.

Commentaire

Rappelons le principe de cette deuxième partie de l'épreuve de latin. Le candidat relève et commente un ou deux phénomènes grammaticaux présents dans l'extrait qui lui a été proposé. Un seul point, traité de manière complète et précise, suffit. Toute énumération pointilliste de points de grammaire divers représentés dans l'extrait est à proscrire.

Le commentaire doit partir des occurrences du texte. Il ne saurait s'agir de réciter une fiche apprise en dehors du texte et plaquée artificiellement, même si bien sûr, l'épreuve suppose que l'on ait travaillé au préalable et appris un certain nombre de points grammaticaux. Il faut savoir repérer les éléments pertinents dans l'extrait proposé.

Ensuite, le candidat doit décrire le fonctionnement général du phénomène en latin classique, ou revenir à la forme classique si la forme présente dans le texte témoigne déjà d'une évolution vers ou depuis le vernaculaire.

Enfin, il doit prolonger la réflexion en montrant l'évolution du phénomène vers l'italien.

Certes, le choix de ce phénomène est laissé à l'initiative du candidat, et un même extrait offre une pluralité de points grammaticaux intéressants. Le jury n'en juge pas moins de la pertinence du choix opéré. Or cette pertinence a paru souvent discutable. Les candidats ont laissé de côté des points bien représentés (propositions infinitives, propositions relatives, emplois du subjonctif, emploi des participes) pour se rabattre sur des phénomènes qui leur paraissent sans doute plus faciles à cerner – degrés de l'adjectif (que le candidat intitule en général moins précisément « comparatif et superlatif »), adjectif verbal et gérondif, expression de l'ordre et de la défense (point qui a remporté la palme de la fréquence cette année), ou encore expression de la possession. Or, s'il peut être bienvenu de traiter ces points lorsque le texte en présente plusieurs occurrences, il est tout de même difficile d'en faire un exposé riche et convaincant lorsque le texte ne contient qu'une occurrence, voire deux ou trois totalement similaires dans leur fonctionnement. Le jury a valorisé les prises de risques plus audacieuses. Ainsi, un candidat a obtenu une bonne note sur « les emplois du subjonctif », très nombreux dans l'extrait qui lui était soumis, pour avoir bien su les analyser et les classer, même si son exposé avait laissé passer une ou deux occurrences.

Comme l'ont déjà fait les rapports des années précédentes, nous rappelons aux candidats qu'ils doivent maîtriser la terminologie simple de la grammaire normative française, qu'ils auront à utiliser devant leurs élèves. On se demande parfois si le désintérêt pour certains points de grammaire ne tient pas au flou qu'ils occupent dans l'esprit des candidats, telle la notion de proposition complétive. La terminologie propre à la grammaire latine doit aussi être connue, lorsqu'elle est nécessaire à l'exposé du point choisi.

Après avoir repéré et commenté les occurrences du point de grammaire choisi dans le texte, puis avoir expliqué de manière plus approfondie le fonctionnement du phénomène en question dans la langue latine, le candidat doit exposer le devenir de ce phénomène en italien : maintien ou abandon de la tournure, transformation... Cette partie n'est pas optionnelle. Trop de candidats s'en dispensent, alors qu'elle leur demande simplement de mobiliser leur connaissance de l'histoire de la langue italienne, et de savoir la mettre en relation avec ce qu'ils ont étudié dans la première partie de leur exposé. Ainsi, l'analyse comparée du devenir

de l'adjectif verbal et du gérondif conduira à montrer que la survie de l'adjectif verbal se limite à de très rares adjectifs (*tremendo, stupendo...* en général avec la valeur atténuée de possibilité que l'adjectif verbal peut déjà avoir en latin classique, et surtout tardif), et à quelques substantifs dans lesquels l'idée d'obligation était présente à l'origine (*la legenda, la faccenda*). En revanche, le gérondif latin dans son utilisation à l'ablatif, pour exprimer le moyen, est à l'origine du gérondif italien, qui peut exprimer d'autres nuances circonstancielles (simultanéité, cause...). Dans le cas des emplois du subjonctif, on peut constater que beaucoup d'entre eux se sont maintenus en italien, mais on notera aussi le développement du mode conditionnel, inconnu du latin. Ainsi, dans les systèmes hypothétiques à l'irréel du présent, alors que le latin utilise le subjonctif imparfait en principale et en subordonnée (*Si dives essem, felix essem*, « Si j'étais riche, je serais heureux »), l'italien utilise le subjonctif imparfait dans la seule subordonnée, et le conditionnel dans la principale : *Se fossi ricco, sarei felice*.

Pour finir, nous donnerons un exemple de traduction et de commentaire grammatical possibles sur un extrait qui a été proposé. Nous signalons par des barres verticales les regroupements selon lesquels la lecture et la traduction pourraient procéder.

Enea Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, § 70-72

Tum Lucrecia : || « Latibulum, inquit, paruum sub strato est. || Illic preciosae res sunt. || Scis quid tibi scripserim : || si te mecum existente uir aduentaret, || ingredi huc. || Tutus his tenebris eris || neque te moueris neque screatum dederis ».|| Anceps quid agat, || Eurialus mulieris imperium subit. || Illa foribus patefactis ad sericum redit. || Tum Menelaus et una Bertus assunt, || chirographa nonnulla ad rem publicam pertinentia quaesituri.|| Quae postquam nullis inuenta sunt scriniis : || « In latibulo nostro, || inquit Menelaus, || forsitan erunt. || Lucrecia, lumen affer ; || huc intus quaerendum est. » | Hiis exterritus Eurialus uocibus || exsanguis fit || iamque odisse Lucreciam incipit || atque intra se : || « Heu, me fatuum, inquit, || quis me huc uenire compulit nisi leuitas mea [...]. »

Alors Lucrèce dit : « Il y a une cachette étroite sous le lit. C'est là que sont les objets de valeur. Tu sais ce que je t'ai écrit : si mon mari arrivait tandis que tu es avec moi [pour traduire l'ablatif absolu *te mecum existente*], entre ici. Tu seras en sécurité grâce à cette obscurité et ne bouge pas, ni n'éternue ». Indécis sur ce qu'il doit faire, Euryale obéit au commandement de la jeune femme. Elle, après avoir ouvert la porte [nouvel ablatif absolu, littéralement, la porte ayant été ouverte], retourne à sa broderie. Ménélas et Berto entrent alors ensemble, pour rechercher un document touchant aux affaires publiques. Or, après qu'ils l'ont cherché en vain dans les coffres [ici, la traduction littérale française respectant la tournure négative latine – après qu'ils ne l'ont trouvé dans aucun coffre – paraît trop lourde pour être gardée], Ménélas dit : « Il sera peut-être dans notre cachette. Lucrèce, apporte de la lumière ; il faut chercher ici, dedans. » Terrifié par ces paroles, Euryale a le sang qui se glace, et déjà il se met à haïr Lucrèce et dit en lui-même : « Hélas, quel sot je suis, qui m'a forcé à venir ici, sinon ma légèreté ? »

Le point qui a été traité de manière privilégiée par les candidats est l'expression de l'ordre et de la défense. C'était possible, dans la mesure où le texte présente à la fois des occurrences de l'impératif pour l'ordre, et de *ne* + subjonctif parfait pour la défense. Encore fallait-il bien repérer toutes les occurrences : *affer* (dont on aurait aimé que fût rappelé le caractère légèrement irrégulier), impératif présent actif du composé de *fero, afferre*. Mais aussi *ingredere*, impératif présent déponent du verbe *ingredi* ; cette forme-ci, plus difficile à reconnaître car susceptible d'être confondue avec un infinitif, n'a pas été repérée.

La défense était représentée par les deux occurrences coordonnées par *neque... neque* : *neque te moueris neque screatum dederis*. Il était bon de rappeler précisément ce que sont morphologiquement *moueris* et *dederis* : des parfaits du subjonctif. L'emploi de *neque... neque* n'est pas tout à fait régulier en latin classique ; on attendrait plutôt *neue... neue*, mais le jury n'attendait pas une telle précision chez des candidats à l'Agrégation d'italien, et non de lettres classiques. Il a apprécié en revanche qu'une candidate rappelle les autres possibilités pour l'expression de l'ordre (le subjonctif, à 1^{ère} et la 3^e pers. du singulier, et du pluriel), et pour la défense (*noli, nolite* + infinitif, à la 2^e pers. du sg. et du pl.).

Il fallait enfin indiquer le devenir de toutes ces possibilités en italien (impératif, recours au subjonctif pour l'ordre à la 1^{ère} et 3^e pers. du pl., à la forme de politesse également ; évolution de *noli, nolite* + inf. en *non* + infinitif à la 2^e pers. du sg., *non* + impératif à la 2^e pers. du pl.).

Nous donnerons l'exemple d'un autre point de grammaire possible, et qui offrait de nombreuses occurrences dans le texte : les emplois du participe.

On peut relever tout d'abord les participes apposés. Le texte en offrait trois occurrences. La plus simple est *exterritus*, apposé à *Eurialus*. Le participe parfait, de sens passif donc, est lui-même complété par un complément de moyen (qu'on peut aussi considérer comme un complément d'agent), *Hiis vocibus*. Ce participe comporte ici une valeur causale. Une deuxième occurrence est un peu plus complexe. Il s'agit en effet d'un participe futur, *quaesituri*, reconnaissable au suffixe *-urus, a, um*, qui s'accole au radical du supin du verbe (*quaesit-*). Le participe futur est de sens actif. Il est ici apposé au sujet *Menelaus et Bertus*. En latin classique, il exprime en général l'intention, l'imminence d'un acte. Il se traduit habituellement par « destiné à faire », « prêt à faire », « disposé à faire », « sur le point de faire ». Dans notre extrait, il semble presque recouvrir un sens final « pour rechercher ». Enfin, juste avant *quaesituri*, on relève *pertinentia*. Il s'agit du participe présent, actif donc, du verbe *pertineo*. Le participe joue un rôle d'adjectif épithète apposé au COD *chirographa nonnulla*, qui signifie littéralement « pas aucun document », d'où « quelque document », et que nous avons traduit par « un document ».

Un deuxième emploi du participe représenté dans le texte est sa participation à des formes verbales composées. Dans le texte, *inuenta*, participe parfait du verbe *inuenio*, est inclus dans la forme analytique du parfait passif *inuenta sunt*, dont le sujet est le relatif de liaison *Quae*, au neutre pluriel. Dans cet emploi, le participe s'accorde en genre et nombre et cas avec le sujet.

Le texte présente deux occurrences d'un troisième emploi, tout à fait caractéristique de la langue latine : la proposition participiale, autrement dit ablatif absolu. Il s'agit d'un type de proposition subordonnée particulier, avec un certain degré d'autonomie dans la phrase. Elle n'est introduite par aucune conjonction de subordination, mais son sujet est à l'ablatif, tandis que le verbe est au participe, lui aussi à l'ablatif. On relève ainsi *te mecum existente* : *te* est le pronom personnel à l'ablatif, sujet de la proposition, *existente* le participe présent à l'ablatif masculin singulier, accordé avec *te*, tandis que *mecum* est le complément d'accompagnement du verbe. La proposition participiale joue un rôle de proposition subordonnée circonstancielle, dont les nuances peuvent être variées. Dans le cas présent, on peut la comprendre comme une proposition circonstancielle de temps (« tandis que tu es avec moi »). Le deuxième exemple est constitué par le syntagme *foribus patefactis* : *foribus* est le sujet, *patefactis* le participe parfait, accordé au pluriel avec le sujet. L'ensemble joue un rôle de complément circonstanciel de temps, et le temps du participe indique une antériorité par rapport à l'action de la proposition principale *redit*.

Pour le devenir de ces formes en italien, on peut rappeler tout d'abord que le participe apposé existe également. On notera cependant que le participe présent, quand il est

l'équivalent d'une proposition relative, est d'un emploi plus rare que la relative. Le participe dans des formes verbales composées se trouve également en italien, de manière plus fréquente qu'en latin même, où il ne s'emploie qu'aux temps du *perfectum* (parfait, plus-que-parfait, futur antérieur) tandis qu'aux temps de *l'infectum* (présent, imparfait, futur), le latin emploie des formes synthétiques sans auxiliaire, où seule la désinence indique la voix passive. Enfin, la proposition participiale a survécu, et elle est beaucoup plus fréquente en italien qu'en français (ex. : *Usciti tutti la sala rimase vuota*, Une fois que tous furent sortis, la salle resta vide). Pour ce qui est du participe futur, il ne survit en italien qu'à l'état de trace, dans l'adjectif à valeur de futur simple *ventura*, dans des expressions du type *vita ventura*.

Sans demander une érudition encyclopédique, cet exposé du devenir des formes et emplois latins en italien ne saurait s'improviser le jour de l'oral ; le candidat, dans l'année, doit avoir fait le tour d'un certain nombre de points de grammaire fréquemment rencontrés dans le texte au programme et avoir réfléchi à sa postérité en italien.

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

+

TRADUCTIONS IMPROVISEES

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

Données chiffrées globales :

Notes sur 20 : 13,68 (1) ; 13,37 (1) ; 12,68 (1) ; 12 (2) ; 11,81 (1) ; 11,75 (1) ; 11,43 (1) ; 11,12 (1) ; 10,50 (1) ; 10,43 (1) ; 10,31 (1) ; 10,12 (1) ; 9,87 (1) ; 9,37 (1) ; 9,06 (1) ; 8,18 (1) ; 7,75 (1) ; 7,73 (1) ; 6,93 (1) ; 6,68 (1) ; 6,25 (1) ; 6 (1) ; 5,50 (1) ; 5,06 (1) ; 4,50 (1) ; 3,62 (1).

Note maximale : 13,68/20 ; **note minimale** : 3,62/20

Moyenne de l'épreuve : 9,17/20 (8,26 en 2011)

1ERE SOUS-EPREUVE :

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

Préparation : 10 minutes

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

Coefficient : 5

Notes obtenues (sur 05) :

4 (2) ; 3,5 (6) ; 3 (6) ; 2,75 (1) ; 2,5 (2) ; 2 (3) ; 1,5 (2) ; 1 (1) ; 0,75 (3) ; 0,25 (1).

Moyenne de l'épreuve : 2,49/5 (2,83 en 2011)

Note maximale : 4/5 ; note minimale : 0,25/5.

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 (2,49) est légèrement inférieure à celle de l'an dernier (2,89) ; cela dit, davantage de candidats ont obtenu une note égale ou supérieure à 2,5 (17 contre 14 en 2011). En revanche, les notes sont plus basses. En d'autres mots, la plupart des candidats sont arrivés préparés à l'épreuve et n'ont pas été déstabilisés. Toutefois, les candidats ont souvent fait preuve de connaissances parcellaires, tant dans l'exposé (dont un qui n'a pas dépassé une minute), que dans l'entretien avec le jury.

La deuxième année de l'épreuve confirme que le parcours des candidats est ici déterminant. Celles et ceux qui ont déjà une expérience d'enseignement ont une connaissance pragmatique de l'institution, même si l'on a pu constater que, sur certains sujets (la réforme du lycée, la 2^{nde} de détermination, l'enseignement des langues vivantes ou la loi sur le handicap), ils ont été, contrairement à toute attente, mis en difficulté. Les 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 toujours deux cas de figure : d'une part, il y a ceux qui, ayant été assistants de langue dans un passé plus ou moins récent, ont une connaissance (plus que) 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 très vague idée du système éducatif français mais ont tenté (sans vraiment y parvenir) de tirer parti des documents accompagnant la thématique.

L'évaluation :

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

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

Impression d'ensemble :

Le jury a eu une impression plus nuancée que l'an dernier, quant à la capacité des candidats à se positionner en tant que futurs fonctionnaires de l'Etat, et à se situer dans une logique d'application des textes. Les thématiques, avaient, comme annoncé dans le rapport sur la précédente session, une orientation essentiellement administrative.

Sujets sortis après tirage au sort :

- Organisation administrative d'un établissement scolaire
- Organisation des examens des épreuves du baccalauréat général et technologique pour les candidats en situation de handicap
- Partenariat avec un lycée italien
- Le projet d'établissement
- La seconde générale et technologique : classe de détermination.
- Procédures disciplinaires
- L'établissement scolaire et les collectivités territoriales
- Les épreuves du baccalauréat en langues vivantes étrangères
- La Dotation Horaire Globale (DHG)
- Les langues vivantes dans la réforme du lycée

2EME SOUS –EPREUVE
TRADUCTIONS IMPROVISEES
 Durée de l'épreuve : 45 minutes
 Coefficient : 5

Notes obtenues (sur 15) :

9,93 (1) ; 9,87 (1) ; 9,75 (1) ; 9,68 (1) ; 9,50 (1) ; 8,81 (1) ; 8,50 (1) ; 8,31 (1) ; 8,12 (1) ; 7,93 (1) ; 7,81 (1) ; 7,50 (1) ; 7,37 (1) ; 7,12 (1) ; 6,98 (1) ; 6,75 (1) ; 6,68 (1) ; 6,43 (1) ; 6,37 (1) ; 6,18 (1) ; 4,25 (1) ; 4 (1) ; 3,68 (1) ; 3,37 (1) ; 2,50 (1) ; 1,56 (1) ; 1,50 (1) .

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

Note maximale : 9,93/15 ; note minimale : 1,50/20.

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, contrairement aux années précédentes, plusieurs candidats, mais pas la majorité, ont choisi de procéder selon la deuxième manière. Par ailleurs, nous rappelons que c'est le jury qui gère les trois ou six minutes, si bien que le candidat, libéré de ce souci, peut se consacrer pleinement à sa préparation.

Recommandations :

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. 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, tous les candidats sont revenus sur les passages signalés.

- Enfin, le terme proposé en remplacement – et que le jury considérera comme définitif – doit être replacé dans la phrase : le verbe doit être conjugué au mode et au temps voulus, de même qu'il faut opérer tous les accords en genre et en nombre requis. Quelques 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. Plus encore que l'an dernier, on est en droit de se demander si les candidats lisent les rapports de jury avant de se présenter aux épreuves orales. Au vu de quelques prestations de cette session, il est permis d'en douter puisque certains d'entre eux ont reproduit à l'identique (lenteur ou rapidité) les mêmes erreurs que celles qu'ils avaient faites l'an dernier. Pourtant, la publication sur Internet (site du ministère SIAC2) devrait en faciliter l'accès, y compris aux candidats qui ne se sont pas préparés dans un centre universitaire.

Impressions générales sur les prestations des candidats :

Cette année, la moyenne de l'épreuve est légèrement inférieure à celle de l'an dernier. On constate une absence de notes élevées (aucune égale ou supérieure à 10, contrairement à l'an dernier où la note maximale était supérieure à 12/15) ou, à l'inverse, très basse (aucune égale ou inférieure à 1/15, contrairement à l'an dernier où la note minimale était de 0,10). En revanche, il y a une majorité de notes au-dessous de la moyenne (15) avec un tassement autour des notes moyennes, voire médiocres. Il nous faut donc redire ce que le jury ne cesse de répéter, année après année : la traduction improvisée est une épreuve difficile, qui exige de solides connaissances lexicales, grammaticales et culturelles, ainsi qu'une agilité d'esprit et les réflexes nécessaires à la transposition dans une langue étrangère d'un texte dont on a pris connaissance pendant trois petites minutes. 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 encore. Les exemples donnés ci-dessous témoigneront de cette absence de maîtrise, tant en français qu'en italien.

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

- revoir (ou, pour certains, acquérir) les notions fondamentales de grammaire, de façon à pouvoir identifier au plus vite les problèmes que ne manquent pas de poser les textes choisis ;
 - se constituer un bagage lexical leur permettant d'affronter aussi bien le thème que la version.
- 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 de trois, sur les mêmes textes.

S. Aleramo, *Una donna*; E. Zola, *Au Bonheur des Dames*
 G. Verga *Il marito di Elena*; A. Malraux, *La condition humaine*
 I. Svevo, *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*; R. M. Du Gard, *Les Thibault*
 G. Bassani, *Il giardino dei Finzi Contini*; G. de Maupassant, *Emile Zola*
 R. Loy, *Walter Palamaran*; E. Zola, *Une page d'amour*
 E. De Amicis, *Amore e ginnastica*; G. Flaubert, *Mémoires d'un fou*
 L. Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*; A. Gide, *La symphonie pastorale*
 L. Pirandello, 'Quando si comprende' in *Donna Mimma*; G. Flaubert, *L'éducation sentimentale*;
 S. Pellico, *Le mie prigionie*; A. Jenni, *L'art français de la guerre*
 E. De Luca, *Alzaia*; M. Proust, *Un amour de Swann*

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 souvent qu'une, afin de ne pas alourdir le présent rapport). La liste des difficultés mentionnées n'est pas exhaustive. Comme on le constatera, il s'agit soit de grosses inexactitudes soit de véritables contre-sens ou non-sens.

VERSIONS

I)

I passeggeri arrivati da Roma col treno notturno alla stazione di Fabriano dovettero aspettar l'alba per proseguire in un lento trenino sgangherato il loro viaggio su per le Marche. All'alba, in una leercia vettura di seconda classe, nella quale avevano già preso posto cinque viaggiatori, fu portata quasi di peso una signora così abbandonata nel cordoglio che non si reggeva più in piedi. Lo squallor crudo della prima luce, nell'angustia opprimente di quella sudicia vettura intanfata di fumo, fece apparire come un incubo ai cinque viaggiatori che avevano passato insonne la notte, tutto quel viluppo di panni, goffo e pietoso, issato con sbuffi e gemiti su dalla banchina e poi su dal montatojo. Gli sbuffi e i gemiti che accompagnavano e quasi sostenevano, da dietro, lo stento, erano del marito, che alla fine spuntò, gracile e sparuto, pallido come un morto, ma con gli occhietti vivi vivi, aguzzi nel pallore. L'afflizione di veder la moglie in quello stato non gl'impediva tuttavia di mostrarsi, pur nel grave imbarazzo, cerimonioso; ma lo sforzo fatto lo aveva anche, evidentemente, un po' stizzito, forse per timore di non aver dato prova davanti a quei cinque viaggiatori di bastante forza a sorreggere e introdurre nella vettura il pesante fardello di quella moglie.

Luigi Pirandello, 'Quando si comprende', in *Donna Mimma*

Principales difficultés rencontrées :

- **su per** le Marche = *dans les **Marche* [à traduire ici], vers *le nord des Marches [*au nord, vers les Marches*]
- quasi **di peso** = presque *malgré elle [*presque à bout de bras*]

- abbandonata nel **cordoglio** = abandonnée dans le *compartiment [... à son **chagrin**]
- **intanfata** di fumo = *empuantée de fumée [**empuantie**]
- tutto quel viluppo di **panni** = tout cet enchevêtrement de *landaus [*tout cet enchevêtrement, amas de vêtements, tissus*]
- issato ... **su dalla banchina** = hissé ... *sur les bancs [*hissé... du quai*]
- su dal **montatojo** = au-dessus du *porte-bagage, à partir du *monte-charge [*du marchepied*]
- non **gl'impediva** = ne *lui empêchait pas [*ne l'empêchait pas*]
- **cerimonioso** = *cérimonieux [**cérémonieux**]
- **pur nel grave imbarazzo** = *même si avec un fort embarras [*fût-ce dans cette situation très embarrassante, dans ce grave embarras*]
- di bastante forza a sorreggere = d'une force suffisante *à soutenir [*d'une force suffisante pour soutenir*]

II)

Ogni volta che entrava nel camerone [...] della baronessa di Lagomorto, don Silvio La Ciura si sentiva compreso da un sentimento di ammirazione che lo rendeva più timido del solito.

Era rimasto in piedi, con una punta del cappello da prete appoggiata alle labbra, e sembrava quasi smarrito tra i vecchi mobili [...].

Attendendo che la baronessa comparisse da uno dei quattro usci alti fino al cornicione, dopo di aver dato una rapida occhiata ai ritratti polverosi; ai quadri anneriti e screpolati; agli specchi con cornici barocche, appannati e mezzi rosi dall'umidità, che coprivano le pareti [...].

Il fruscio della gonna sui mattoni verniciati del pavimento rivelò al prete la presenza della baronessa soltanto mentr'ella gli passava accanto per andare a sedersi in quell'angolo di canapè dove soleva rannicchiarsi le rare volte che riceveva la visita di un parente o di persone molto intime. Don Silvio era tra queste.

Alta, stecchita, piena di rughe ma ancora rubizza, con capelli bianchissimi divisi in due bende che le coprivano le orecchie e le rimpicciolivano il volto tra le pieghe del fazzoletto di seta nera annodato sotto il mento; vestita di leggera stoffa grigia e coi mezzi guanti di filo dello stesso colore alle mani scarne e affilate, la baronessa era entrata senza far rumore dall'uscio a cui don Silvio voltava in quel momento le spalle.

Luigi Capuana, *Il Marchese di Roccaverdina*

Principales difficultés rencontrées :

- della **baronessa** di Lagomorto ... DSLC... si sentiva **compreso** da un sentimento = de la *baronesse de L... DSLC... se sentait *comprimé par un sentiment [de la **baronne** ... DSLC *se sentait pris, envahi, pénétré*]
- ***Attendendo** che la **baronessa comparisse** = *Alors qu'il attendait que la *baronesse *apparusse, *en attendant que la baronne [*Attendant que la baronne apparaisse*]
- da uno dei quattro **usci** = de l'un des quatre *portails [*l'une des quatre portes*]
- Il **fruscio** della gonna sui **mattoni verniciati del pavimento** = le *bruit de la jupe (prononcé joupe) sur les *briques vernies du *plancher [*le bruissement de la jupe sur les tomettes vernies du sol*]
- soltanto mentr'ella gli passava accanto per andare a sedersi in quell'angolo di canapè dove **soleva rannicchiarsi** le rare volte che riceveva la visita di un parente = seulement *quand *elle lui passait à côté pour aller s'asseoir dans ce coin de canapé où *il avait l'habitude de *s'accroupir les quelques fois *qu'il recevait la visite d'un parent (prononcé parrain) [*seulement au moment où elle passait à côté de lui pour aller s'asseoir dans ce coin de canapé où elle avait l'habitude de se recroqueviller, se blottir, les rares fois où elle recevait la visite d'un parent*]

- ma ancora **rubizza** = mais encore *en santé [*mais encore guillerette, en bonne santé*]
- con **capelli bianchissimi** divisi in due **bende** = avec des *très blancs cheveux divisés en deux *bandes (prononcé bendes) [*avec des cheveux très blancs séparés en deux bandeaux*]
- vestita di leggera stoffa grigia e coi mezzi guanti di filo dello stesso colore **alle mani scarne e affilate**, la baronessa era entrata ... **dall'uscio a cui don Silvio voltava in quel momento le spalle** = habillée d'un tissu léger et gris, et avec les mitaines de fil de la même couleur *de ses mains maigres et *affilées, *rugueuses, la baronne était entrée ... *de l'entrée *d'où don Silvio tournait le dos *en ce moment [*vêtue d'une légère étoffe grise et avec des mitaines en fil de la même couleur aux mains maigres et effilées, la baronne était entrée par la porte à laquelle Don Silvio tournait le dos à ce moment-là*]

III)

Fummo davvero molto fortunati, con la stagione. Per dieci o dodici giorni il tempo si mantenne perfetto, fermo in quella specie di magica sospensione, d'immobilità dolcemente vitrea e luminosa che è particolare di certi nostri autunni. Nel giardino faceva caldo: appena meno che se si fosse in estate. Chi ne aveva voglia poteva tirare avanti col tennis fino alle cinque e mezzo e oltre, senza timore che l'umidità della sera, verso novembre già così forte, danneggiasse le corde delle racchette. A quell'ora, naturalmente, sul campo non ci si vedeva quasi più. Però la luce che continuava a dorare laggiù i declivi erbosi delle Mura degli Angeli, pieni, specie di domenica, in una quieta folla multicolore (ragazzi che correvano dietro al pallone, balie sedute a sferruzzare accanto alle carrozzine, militari in libera uscita, coppie d'innamorati alla ricerca di posti dove abbracciarsi), quest'ultima luce invitava ad insistere in palleggi non importa se ormai pressoché ciechi. Il giorno non era finito, valeva la pena di giocare ancora un poco.

Tornavamo ogni pomeriggio, dapprima preavvisando con una telefonata, poi nemmeno; e sempre gli stessi, ad eccezione talvolta di Giampiero Malnate, il quale aveva conosciuto Alberto fin dal '33 a Milano [...].

Giorgio BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*

Principales difficultés rencontrées :

- appena meno **che se si fosse in estate** = à peine moins que si l'on *fût en été, à peine *plus chaud qu'en été [*à peine moins qu'en été, un peu moins que si nous étions en été*]
- poteva **tirare avanti col tennis** = pouvait *jouer au tennis [*pouvait continuer à jouer au tennis*]
- a **sferruzzare** = qui *s'occupaient, qui *discutaient [*occupées à tricoter, qui tricotaient*]
- invitava ad **insistere in palleggi** non importa **se ormai pressoché ciechi** = invitait à insister *à rester dehors, peu importe *s'ils sont désormais presque aveugles [*invitait à persister dans les échanges, peu importait si c'était, si l'on jouait, désormais presque à l'aveuglette, à l'aveugle*]
- **fin dal '33** = *depuis 33 [*dès 33*]

THEMES

I)

Le rideau rouge, lentement, s'ouvrit ; et, dans l'embrasure de la porte, apparut un théâtre de marionnettes. Alors, un silence régna. Tout d'un coup, Polichinelle jaillit de la coulisse, en jetant un "couic" si féroce, que le petit Guiraud y répondit par une exclamation terrifiée et charmée. C'était une de ces pièces effroyables, où Polichinelle, après avoir rossé le commissaire, tue le gendarme et piétine avec une furieuse gaieté toutes les lois divines et

humaines. À chaque coup de bâton qui fendait les têtes de bois, le parterre impitoyable poussait des rires aigus ; et les coups de pointe enfonçant les poitrines, les duels où les adversaires tapaient sur leurs crânes comme sur des courges vides, les massacres de jambe et de bras dont les personnages sortaient en marmelade, redoublaient les fusées de rire qui partaient de tous côtés, sans pouvoir s'éteindre. Puis, lorsque Polichinelle scia le cou du gendarme, au bord du théâtre, ce fut le comble, l'opération causa une joie si énorme que les rangées des spectateurs se bousculaient, tombant les unes sur les autres. Une petite fille de quatre ans, rose et blanche, serrait bêtement ses menottes contre son cœur, tant elle trouvait ça gentil.

« S'amusement-ils ! » murmura le docteur.

Émile Zola, *Une page d'amour*

Principales difficultés rencontrées :

- Le **rideau** rouge = Una *tenda rossa [il *sipario rosso*]
- dans l'**embrasure** de la porte = nel *buco della porta [nel *vano della porta*]
- un silence **régn**a = un silenzio *regna [un *silenzio regnò, scese un gran silenzio*]
- Polichinelle **jaillit de la coulisse** = Pulcinella *uscì dal *retroscena [*P. sbucò dalle quinte*]
- une exclamation **terrifiée et charmée** = *attonita e *affascinante [*terrificata e incantata*]
- **piétine** [...] les lois divines = *prende a calci ...le leggi [*calpesta...*]
- **fendait** les têtes de **bois** = *apriva le teste di *legna [*che spaccava le teste di legno*]
- les **coups de pointe enfonçant** les poitrines = le *punture *affondando nei petti [*i colpi di punta che trafiggevano i petti*]
- Une petite fille [...] serrait **bêtement** ses **menottes** contre son cœur = una bambina ... stringeva *incantata le *manette, le *manopole [*una bambina si stringeva scioccamente le manine contro il cuore*]
- **tant elle trouvait ça gentil** = *a tal punto trovava ciò gentile [*tanto questo le sembrava grazioso*]
- **S'amusement-ils** = *Si divertono [*Quanto si divertono*]

II)

Zola est, en littérature, un révolutionnaire, c'est-à-dire un ennemi féroce de ce qui vient d'exister. Quiconque a l'intelligence vive, un ardent désir de nouveau, quiconque possède enfin les qualités actives de l'esprit est forcément un révolutionnaire, par lassitude de choses qu'il connaît trop.

Elevés dans le romantisme, imprégnés des chefs-d'œuvre de cette école, tout secoués d'élan lyriques, nous traversons d'abord la période d'enthousiasme qui est la période d'initiation. Mais quelque belle qu'elle soit, une forme devient fatalement monotone, surtout pour les gens qui ne s'occupent que de littérature, qui en font du matin au soir, qui en vivent. Alors un étrange besoin de changement naît en nous ; les plus grandes merveilles même, que nous admirions passionnément, nous écœurent parce que nous connaissons trop les procédés de production, parce que nous sommes du bâtiment, comme on dit. Enfin nous cherchons autre chose, ou plutôt nous revenons à autre chose ; mais cet « autre chose » nous le prenons, nous le remanions, nous le complétons, nous le faisons nôtre ; et nous nous imaginons, de bonne foi parfois, l'avoir inventé. C'est ainsi que les lettres vont de révolution en révolution, d'étape en étape, de réminiscence en réminiscence ; car rien maintenant ne peut être neuf.

Guy de Maupassant, *Émile Zola*

Principales difficultés rencontrées :

- Quiconque **a** [...], quiconque **possède** = Chiunque *ha, chiunque *possiede, *posseda [*chiunque abbia, chiunque possieda*]
- Élevés dans le **romantisme** = Cresciuti nel *romantismo [*cresciuti nel romanticismo*]
- **imprégnés** des chefs-d'œuvre = *circondati da, *pieni di, impregnati *dai capolavori [*impregnati dei capolavori*]
- la période d'**enthousiasme** qui est la période d'**initiation** = il periodo di *entusiasmo che è il periodo *iniziale [*il periodo di entusiasmo che è il periodo di inizzazione*]
- pour les gens [...] qui en **font**..., qui en **vivent** = per la gente che ne *fanno, che ne **vivono** [*per la gente che ne fa..., che ci vive*]
- les plus **grandes** = le plus *grande [le plus **grandi**]
- nous sommes **du bâtiment** = siamo *gente di costruzione, siamo *abituati [*siamo addetti al lavoro*]
- nous revenons à autre chose ; mais cet « autre chose » nous **le** prenons, nous **le remanions**, nous **le** faisons **nôtre** = torniamo ad altra cosa, ma quest'altra cosa, *lo prendiamo, *lo tocchiamo di nuovo, *lo facciamo *nostro [... *la prendiamo, la rimaneggiamo, la facciamo nostra*]
- **réminiscence** = *riminiscenza [*reminiscenza*]

III)

Elle gardait d'autant mieux la maîtrise d'elle-même qu'elle le voyait hors de lui. Elle remarqua, sans d'ailleurs bien saisir quelle était la pensée de Jacques, qu'il exprimait souvent cette rancune indéterminée et ce refus de pardon. Il fallait vraiment qu'il eût beaucoup souffert. Pourtant – et, en cela, comme il différait d'elle ! – sa foi en l'avenir, en un bonheur futur, restait évidente ; à travers ses imprécations, circulait un perpétuel souffle d'espérance, de certitude ; son ambition paraissait démesurée, n'offrir aucune prise au doute. Jenny n'avait jamais auparavant envisagé quel pourrait être l'avenir de Jacques, mais elle ne ressentit aucune surprise à découvrir qu'il avait placé son but très haut ; même au temps où elle considérait Jacques comme un gamin brutal et vulgaire, elle n'avait jamais cessé de reconnaître en lui une force, et, aujourd'hui, ces paroles fiévreuses, la flamme dont elle sentait le cœur de Jacques dévoré, provoquaient en elle un sentiment de vertige, comme si elle se fût trouvée, malgré elle, emportée dans le même tourbillon. Il en résulta une impression d'insécurité si pénible qu'elle se leva.

« Je vous demande pardon, dit alors Jacques d'une voix étranglée, c'est que, voyez-vous, tout ça me tient très au cœur. »

Roger Martin du Gard, *Les Thibault*

Principales difficultés rencontrées :

- Elle gardait **d'autant mieux** la maîtrise d'elle-même **qu'elle** le voyait hors de lui = Ella manteneva tanto più la padronanza di sé *che, *quanto lo vedeva arrabbiato, fuori di *lui [*Ella manteneva tanto meglio ... quanto più lo vedeva fuori di sé*]
- comme il différait **d'elle** = quanto era diverso *di lei [*quanto era diverso, differiva da lei*]
- n'offrir aucune **prise** au doute = non sembrava offrire *nessun spazio al dubbio [*non offrire nessuno spazio, alcun appiglio al dubbio*]
- quel **pourrait être** l'avenir = quale *sarebbe potuto essere [*quale avrebbe potuto essere*]
- la flamme **dont elle sentait** le cœur de Jacques dévoré = la fiamma *di cui sentiva il cuore

di J. divorato [*la fiamma di cui ella sentiva che il cuor di J era divorato, il cuore di J esser divorato*]

- **malgré elle** = *malgrado suo [*suo malgrado*]

- Il **en résulte** = *nacque da questa riflessione [*ne risultò, ne derivò*]

- d'une voix **étranglée** = con voce *soffocata [*con voce strozzata*]

- **voyez-vous, tout ça me tient très au cœur** = *veda, tutto ciò è per me importantissimo [*vede, tutto ciò mi sta molto a cuore*]

EXPLICATION EN LANGUE ITALIENNE D'UN TEXTE MODERNE OU CONTEMPORAIN.

Temps de préparation : 1 heure 30.

Durée de l'épreuve : 45 minutes.

Coefficient : 4.

Notes attribuées (sur 20) :

16 (2) ; 14 (2) ; 13 (3) ; 12 (2) ; 11 (3) ; 9 (2) ; 8 (2) ; 7 (2) ; 5 (1) ; 4 (2) ; 3 (1) ; 1 (1) ; 0,5 (2) ; 0,25 (2)

Note maximale : 16 ; Note minimale : 0,25

Moyenne des notes : 8,24/20 (7,69 en 2011 ; 7,16 en 2010 ; 6,36 en 2009 ; 6,21 en 2008 ; 8,42 en 2007 ; 7,55 en 2006 ; 8,11 en 2005).

Modalités de l'épreuve :

Le temps de préparation est d'une heure et demie, la durée de l'exposé (en langue italienne) 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 utiliser 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

Dans cette épreuve, le candidat doit montrer qu'il sait expliquer les textes qui lui sont proposés (la liste des textes de l'oral est publiée au BOEN), qu'il maîtrise les relations que ces textes entretiennent avec les œuvres dont ils sont tirés, et, plus largement, avec le contexte culturel et historique auquel ils renvoient. Le jury tient à rappeler aux candidats, une fois encore, que cette épreuve ne doit en aucun cas donner lieu à une *lectura* à caractère général, voire doctrinal, mais qui serait valable pour n'importe quel texte de la même œuvre ou du même auteur, et qui n'a donc pas de réelle pertinence au regard du passage à analyser. Cette année encore, plusieurs candidats ont commis cette grave erreur méthodologique et l'un d'eux a poussé sa logique jusqu'au bout, puisqu'il a oublié la lecture et ne s'est quasiment pas référé au texte proposé à sa sagacité. Quant à la bonne connaissance des œuvres et du contexte, même si elle est une condition *sine qua non* de réussite de cette épreuve, elle ne suffit pas. En effet, la majeure partie du temps doit être consacrée à l'analyse des structures narratives du texte, de ses constituants thématiques, stylistiques et conceptuels majeurs. L'analyse d'un texte doit consister en un aller-retour continu entre ce qu'on appelle la forme littéraire et la signification.

Le candidat doit proposer une introduction qui offre aux auditeurs les précisions indispensables à une bonne compréhension du passage et exclure toute information superflue. Il est contre-productif de s'attarder quinze, voire vingt minutes sur une introduction, alors que l'explication proprement dite ne doit pas excéder quarante-cinq minutes. Cette année encore, plusieurs candidats ont proposé une introduction disproportionnée, et donc inefficace.

Après avoir situé le texte (œuvre, partie, chapitre, situation dans l'action si c'est le cas), ils doivent en préciser l'orientation principale et le thème central, c'est-à-dire en faire comprendre la signification de fond et en faire apparaître l'intérêt, dont découleront les axes

de lecture choisis. Les candidats ont tout intérêt à éviter de proposer des axes de lecture « passe-partout », utilisables pour n'importe quel texte du même auteur.

Ensuite, il s'agit pour eux de dégager le mouvement du texte. Le découpage en parties ou mouvements n'a de sens que s'il permet de faire ressortir la dynamique du texte : les trop nombreuses sous-parties, dont certaines ne recouvrent que trois ou quatre lignes, brouillent la compréhension de l'économie du texte qu'il est primordial de désigner à l'intérêt des auditeurs.

A la suite de ce travail préliminaire, l'analyse du texte peut commencer, sous une forme qui est laissée au libre choix du candidat, et qui découle de la nature du passage. Cette année encore, comme l'an dernier, la majorité des candidats a choisi, avec plus ou moins de bonheur, l'analyse linéaire. Et rappelons que, quelle que soit la modalité de présentation choisie, c'est bien l'analyse qui doit être le cœur du travail du candidat.

Il s'attachera à relever les structures narratives du texte, qui ne se limitent pas aux seules figures de rhétorique : les choix lexicaux (qu'ils soient visibles ou *in absentia*) sont déterminants, tout comme le sont les choix grammaticaux, les choix d'organisation de la phrase, l'économie de ses propositions et les liens de continuité, de rectification ou d'opposition entre les phrases. En d'autres mots, le candidat doit prendre ses distances avec la lecture immédiate (la phénoménalité de la lecture) pour saisir les articulations non visibles du texte. Cette remarque prend toute son importance pour des textes de prose qui peuvent parfois sembler lisses et imperméables à toute analyse, et ne susciter qu'une paraphrase plus ou moins élégante, laquelle reste l'écueil de toute explication de texte.

Enfin, les candidats doivent veiller à élaborer avec soin leur conclusion, à montrer la convergence de leurs observations avec les axes de lecture initialement proposés. Le jury regrette que, cette année encore, les conclusions d'une majorité de candidats aient simplement consisté à résumer ce qui venait d'être exposé.

Mais le jury a eu aussi le plaisir d'entendre de bonnes, très bonnes voire d'excellentes prestations, ce qui prouve qu'une bonne et belle explication de texte est parfaitement réalisable dans les conditions difficiles de la passation d'un concours aussi exigeant que l'Agrégation.

Données statistiques sur l'épreuve

Même si la moyenne de l'épreuve est légèrement plus élevée, on constate à peu près la même répartition des notes que l'an dernier. Il y a toujours un très grand écart entre les prestations des candidats, la meilleure note s'élevant à 16 (2 fois) et la plus mauvaise descendant à 0,25 (2 fois) ; comme l'an dernier, la majorité de candidats (quinze) se situe en-dessous de la moyenne (neuf candidats ont obtenu une note \leq à 5 ; six une note entre 6 et 9) ; douze candidats obtiennent une note entre 11 et 16. A part quelques cas, le nombre 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.

Explications des textes de Federico De Roberto

L'explication de texte est un exercice universitaire qui a ses règles, ses codes et sa démarche spécifique que tout candidat se présentant à l'oral de l'agrégation doit connaître et respecter pour réussir son épreuve. C'est aussi un exercice qui aborde la littérature dans sa manifestation la plus concrète – le texte – pour en dégager de manière très précise le fonctionnement interne tout autant que les conditions historiques et esthétiques de sa création.

Les meilleures prestations sur les textes de De Roberto qui ont été proposés cette année par le jury ont tenu compte de ces deux exigences fondamentales : le respect de la

méthodologie et des moments attendus d'une explication (voir supra "Principes de l'explication orale") au service d'une véritable élucidation du texte dans toutes ses dimensions.

Ainsi, les meilleures notes ont été attribuées aux prestations des candidats qui ont porté une attention fine et rigoureuse aux stratégies narratives mises en œuvre (maniement subtil du discours indirect libre, changements incessants de point de vue, glissements de focalisation, etc.), aux choix lexicaux et stylistiques susceptibles de manifester la présence, distanciée ou ironique, de l'auteur et qui donnaient sa tonalité au passage (dérision, grotesque, parodie du discours patriotique du Risorgimento, etc.), aux procédés de "théâtralisation", fréquents chez De Roberto, mis en relation avec une très bonne connaissance et maîtrise du contexte historique des premières années post-unitaires et de la vision amère et féroce qu'en donne l'auteur. Et pour les meilleures explications, l'analyse du texte proposé permettait au final de faire ressortir avec justesse la poétique de De Roberto dans le cadre plus vaste de la crise du positivisme et du réalisme à la fin du XIX^{ème} siècle ainsi que la désillusion historique qui s'exprime dans *I Viceré* et dans *L'Imperio*.

À l'inverse, même si d'une manière générale le jury a noté une bonne connaissance des œuvres, d'autres candidats ont fait preuve de lacunes qui ne leur ont pas permis de satisfaire aux exigences de l'épreuve : oubli d'une dimension du texte (par exemple, difficulté à relier les remarques narratives ou stylistiques à la signification historique du passage), insuffisance d'approfondissement d'une notion (s'il était juste de parler de "théâtralisation" pour certains passages proposés, encore fallait-il expliciter ce que l'on entendait précisément par là et quels en étaient les procédés), manque de rigueur dans l'utilisation de la terminologie narratologique, ou bien subdivision du texte en micro-parties qui en faisait perdre le mouvement et la signification générale.

Plus grave encore, des candidats admissibles à l'oral ne savaient manifestement pas ce qu'était une explication d'un texte littéraire, faute d'entraînement régulier et/ou de lectures méthodologiques adéquates (rappelons-ici que le rapport du concours doit être la première d'entre elles !). Le jury a alors assisté à une sorte de "*lectura*", ou à une paraphrase indigente ou bien à quelques considérations vagues sur l'auteur, sa vie, son œuvre auxquelles quelques éléments du texte, pris au hasard, servaient de prétexte.

Rappelons ici que l'explication littéraire est une explication de texte dont le but est justement d'expliquer un texte, de le "déplier" si l'on se reporte à l'étymologie latine du terme, c'est-à-dire d'en comprendre et d'en restituer les articulations et la structure en dépassant une lecture superficielle et naïve. Il ne s'agit en aucun cas de dire "l'auteur dit que" mais "comment l'auteur dit que". Pour cela, le candidat doit maîtriser les outils techniques de l'exercice, faire preuve d'une connaissance irréprochable des œuvres au programme pour saisir de quelle manière un passage proposé, petite œuvre en soi, est représentatif de la pièce plus grande dont il est extrait, savoir situer enfin avec précision l'auteur dans son contexte pour être en mesure de dégager les conditions culturelles et historiques de ses choix poétiques.

Une telle méthodologie – appliquée de manière éclairée – associée à une solide connaissance des œuvres : voilà ce que le jury attend des candidats pour cette épreuve.

Explications des textes de Dario Fo/Franca Rame

Pour les extraits de Dario Fo/Franca Rame, les travaux des candidats ont souvent péché par manque de mise en évidence de la spécificité des textes qui, faut-il le rappeler, sont des textes de théâtre, et ne représentent qu'une partie de la réalité dont ils sont destinés à être le support, à savoir la représentation, qui certes inclut le texte, mais un texte qui a un statut bien

différent d'un texte « classique » de littérature, destiné en principe à la seule lecture silencieuse : le texte théâtral n'a même pas pour projet d'être lu (à voix silencieuse ou à haute voix comme un texte de littérature) mais d'être dit, d'être proféré, d'être porteur et créateur de situations qui se concrétiseront par des jeux de scènes, des attitudes corporelles, et – ne l'oublions pas – des réactions du public qui ne manqueront pas d'interférer avec le jeu des comédiens. C'est tout cela que la simple analyse des mots du texte théâtral, doit permettre de faire saisir, et l'examen détaillé de l'enchaînement des répliques doit aider à faire apparaître la modification de la structure des rapports dramatiques et scéniques entre les personnages.

Dans l'analyse du texte théâtral, il faut éviter de coller une interprétation « psychologisante » à des éléments purement textuels qui renvoient à la réalité de la scène. A ce propos, plusieurs candidats se sont lancés, de façon erronée, dans une explication des nombreux points de suspension présents dans les textes comme étant les révélateurs d'une attitude psychologique du personnage, alors qu'ils renvoient tout simplement à des mouvements scéniques du même personnage. En d'autres termes, il est indispensable de comprendre que le silence du texte théâtral ne correspond pas à un silence de la scène et que c'est sur la scène que le texte trouve son véritable élan vital.

L'attention aux didascalies a été trop souvent ponctuelle, sporadique, et très vite les analyses perdaient de vue la théâtralité dont le texte était le support ; sans compter les textes nés des improvisations scéniques même de Franca Rame ou de Dario Fo et intégrés à l'œuvre comme constituants des représentations à venir où qui a déjà eu lieu. Rappelons que les textes théâtraux, notamment ceux de Dario Fo, peuvent être lus comme un témoignage, une radiographie, d'une représentation et nous révéler la grammaire scénique de son auteur.

Les candidats, toujours à propos des textes de Dario Fo, n'ont pas dans tous les cas utilisé avec exactitude et avec à-propos des notions difficiles à manier, telles que le comique, le grotesque, le grossissement, la caricature, la farce, la performance qui toutes ne s'équivalent pas : de la même façon la notion *giullare* a laissé apparaître des contours qui n'étaient pas dans tous les cas suffisamment bien définis, et a donc pu être employée de façon discutable. Les axes de lecture idéologique (en particulier le positionnement par rapport au marxisme, au communisme, au Parti Communiste Italien) eux aussi pouvaient comporter une zone de flou (quelquefois une réelle méconnaissance) qui nuisait fortement à la qualité des analyses proposées par les candidats. Par exemple, les candidats qui ont commenté *La nascita del giullare* ont totalement effacé l'opposition entre Dieu le père, tout-puissant et invisible et le Christ défenseur des pauvres et favorable à l'abolition de la propriété privée. Une opposition ouvertement affirmée dans le passage en question et soulignée par le critique Simone Soriani. Il n'en demeure pas moins que le jury a eu aussi l'occasion d'entendre et d'apprécier des analyses très bien conduites et échappant à la majeure partie des défauts mentionnés précédemment.

Textes proposés aux candidats.

I Viceré

Partie I.

Chapitre 9 : « La famiglia era appena... » jusqu'à la fin du chapitre.

Partie III.

Chapitre 2 : « Consalvo studiava economia politica!... E voi, principino, non pensate di mettervi nella vita pubblica?... »

Chapitre 9 : « Adesso si vedevano larghi vuoti... mi sapete ripetere che ha detto □? »

L'Imperio

Chapitre 1: « Quando Ranaldi... le esclamazioni s'incrociavano. »

Chapitre II : « Da lontano, la Camera... del cinismo di cui vedeva le prove. » ; « E come gli era andato a seconda.. e numeri di portoni di più o meno modeste case mobigliate !... »

Chapitre IV : « L'improvviso trionfo della rivoluzione lo stupì ed afflisse.... abbattere un regno come quello di Francesco II! »

Chapitre VI : « Il tempo passava, monotono... le condoglianze del Sovrano; e l'effetto fu straordinario. »

Gli arcangeli non giocano a flipper

Acte 2

- « Roma, Ministero ... Andiamo », p. 36-37.

Settimo ruba un po' di meno

Acte 2

- « Entra accompagnato dal primo agente ... Agente : È qui », p. 194-197.

Mistero buffo

Il Miracolo delle nozze di Cana

- « S'è fatto un silenzio ... » jusqu'à la fin, p. 294-298

Mistero buffo

La nascita del giullare

- « Solo son restato ... » jusqu'à la fin, p. 312-316

Morte accidentale d'un anarchico

Acte 1

- « Matto : Si può ... commissario ... disturbo ? ... ha un attimo di perplessità », p. 557-560.

Non si paga, non si paga

Acte 2

- « Giovanni : ecco adesso il ciclo è concluso ... Giovanni : Brave! Bravi ! Così bisogna fare! p. 687-688

Claxon trombette e pernacchi

Acte 1

- « Dal fondo entra l'attore che interpreta il ruolo di Antonio ... Lucia : certo l'Agnelli! » p; 700-703.

Coppia aperta, quasi spalancata

« Antonia (scende dalla finestra) ... (ride a crepelle) », p. 1117-1120

**MAITRISE 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) : 16,25 (1) ; 15,75 (1) ; 15,50 (1) ; 15,25 (2) ; 15 (1) ; 14 (1) ; 13,75 (1) ; 13,62 (1) ; 13,50 (1) ; 13 (3) ; 12,75 (1) ; 12,25 (1) ; 12 (2) ; 11,87 (1) ; 11,75 (2) ; 11,50 (1) ; 11,25 (1) ; 11 (1) ; 10,62 (1) ; 8,12 (1) ; 8 (1) ; 7,75 (1)

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

Note la plus haute : 16,25 ; note la plus basse : 7,75

Le jury a été heureux de constater, cette année encore, une légère augmentation de la moyenne. Presque tous les candidats se placent au-dessus de la moyenne (24 sur 27). En revanche, l'écart se creuse davantage entre la meilleure et la moins bonne note (16,25/7,75 contre 15,75/8,75 l'an dernier). Le jury a eu à entendre des candidats parfaitement bilingues, et à l'inverse, des candidats qui avaient un français plus qu'approximatif, ou un italien parfois fautif.

Rappelons que l'évaluation des commissions repose sur l'appréciation d'un faisceau de compétences. L'intitulé « Maîtrise de la langue italienne et de la langue française » ne signifie pas que seule l'une des deux langues est prise en considération selon que le candidat est francophone ou 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 la prononciation, le lexique, la morphologie et la syntaxe : en d'autres termes, la façon dont la langue est oralisée, la variété et la justesse des mots employés et la manière de mettre en œuvre ces mots et de construire un discours. Il est donc bien question de maîtrise de l'une et l'autre langue. Mais ce bilinguisme, qui est ce que l'on souhaiterait idéalement pour tout professeur de langue, doit se doubler d'un don de la parole qui va bien au-delà d'une maîtrise purement linguistique : les deux langues qu'il convient de maîtriser sont à considérer aussi en tant que vecteurs de communication. C'est par ce dernier aspect que nous allons commencer. Nous reprendrons l'essentiel des recommandations faites les années précédentes, puisque nous avons constaté les mêmes comportements (lecture in extenso des notes, voix trop basse, débit de mitraille, etc.).

Aptitude à la communication orale

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

2- Bonne utilisation des notes. Rappelons-le : l'oral ne saurait en aucun cas être un écrit oralisé. Pendant sa préparation, le candidat rédige des notes qu'il apporte devant le jury. Elles doivent être conçues comme un outil et non comme une fin en soi. Les notes servent de guide : il ne faut pas trop s'en évader au risque d'une improvisation incertaine ; il ne faut pas non plus en être esclave. Lire *in extenso* un texte écrit sur un ton monocorde est ce dont on doit se garder impérativement. Les meilleures prestations sont celles où les candidats savent alterner expression spontanée et discours plus soutenu avec l'aide de notes bien structurées, où l'on peut puiser aisément telle ou telle formule essentielle, où l'on peut retrouver point par point les différentes étapes du discours. Quelques conseils élémentaires : 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 (post-it) efficace pour retrouver les citations dans les ouvrages que le candidat peut utiliser pendant la leçon ; mieux vaut recopier les citations les plus brèves ; ne rien écrire sur les livres mis à la disposition des candidats.

3- Maîtrise du temps. La maîtrise du temps est une donnée essentielle à tous les degrés de l'enseignement. De la même manière qu'un cours doit se dérouler de façon équilibrée au sein de l'heure qui lui correspond (en réalité cinquante/cinquante-cinq minutes), un candidat à l'agrégation doit savoir gérer les quarante-cinq minutes de l'épreuve pour laquelle il s'est préparé. Chaque partie annoncée a droit au développement qu'elle mérite, sans précipitation ni lenteur. Le jury a eu le plaisir d'entendre plusieurs exposés parfaitement maîtrisés, mais ce n'était pas la majorité des candidats. Rappelons enfin que, s'il est souhaitable que l'exposé dure au moins plus de vingt minutes, il est inconcevable qu'un candidat cherche à « jouer la montre » en faisant de très (trop) longues pauses, les yeux fixés sur l'horloge murale. Ces silences, s'ils ont ajouté du temps, n'ont pas ajouté de contenu.

Maîtrise de la langue italienne

Il y avait cette année, parmi les admissibles, plusieurs candidats parfaitement bilingues, et une majorité de candidats italophones. Si la maîtrise de la langue italienne était donc très élevée, il est à regretter que le niveau de langue ait parfois été très pauvre. Quant aux erreurs constatées chez les francophones, comme elles sont chaque année sensiblement les mêmes, nous ne fournirons pas un relevé détaillé mais des indications générales et quelques exemples.

Les erreurs les plus fréquentes ont concerné l'accent tonique et ont couvert l'ensemble du lexique : formes verbales *vedere [vedere], *rimanere [rimanere], *mettersi [mettersi] *scatena [scatena] ; substantifs *ipocrisia [ipocrisia], *erede [erede], *sintassi [sintassi], *redini [redini]... ; adjectifs *paralleli [paralleli] etc.

Assez fréquentes ont été également les consonnes géminées erronées : *quattro [quattro], *colloro [coloro]; *svilupato [svilupato].

L'émotion a causé les habituelles erreurs de finales : *con le quale [con le quali], queste *espressione [espressioni] ; mais quand une candidate ne fait aucun pluriel tant pour les substantifs que pour les adjectifs [par exemple : le *ragione *principale] sur l'ensemble des épreuves en italien, on est légitimé à s'interroger sur ses compétences langagières à l'oral. Les gallicismes n'ont pas manqué, mais ils étaient moins nombreux que l'an dernier : *precisione [precisazione], si *impara che... [si viene a sapere che]. De même, on a constaté que les barbarismes étaient plus rares : *le mosaiche [i mosaici], *tutto al meno [perlomeno], comme les traditionnelles erreurs de syntaxe : l'autore prova *di..., pensa che *è... Signalons un *finge da pour funge da, répété et jamais auto-corrigé.

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

Maîtrise de la langue française

Au même titre que l'écrit, l'oral de l'agrégation d'italien exige de ses candidats une excellente maîtrise de la langue française, 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 la correction de la langue, d'un point de vue phonologique, lexical et grammatical, mais aussi le registre de langue, lequel doit être adapté à une agrégation qui exige des compétences littéraires et linguistiques. La plupart des candidats entendus cette année, dont quelques-uns parfaitement bilingues, ont fait preuve d'un maniement de la langue française adéquat, mais le jury a constaté la récurrence de travers et d'erreurs – notamment chez nombre de candidats italophones – qu'il apparaît nécessaire de signaler puisqu'ils ont été sanctionnés. Quelques conseils et remarques s'imposent donc.

Conseils pour une bonne aptitude à la communication orale :

- éviter les mots ou sons parasites : ponctuer son discours par des « euh, euh » en lieu et place de toute virgule, est extrêmement dommageable à la communication. Éviter aussi les soupirs profonds traduisant une grande difficulté à maîtriser le français.

- éviter de s'exprimer sur un ton monocorde. Une expression à la cadence variée a plus

de chance de transmettre un message efficace et convaincant. D'autre part, ces variations vocales, qui doivent paraître naturelles, dépendent du degré de conviction qu'un locuteur confère à son exposé.

- ne pas utiliser la fonction phatique du langage, calquée sur certaines tournures idiomatiques italiennes. Le candidat qui interpelle son auditoire en ponctuant ses phrases, à l'italienne, d'un « non ? » (traduit directement de l'italien « *no?* »), donne l'impression de demander au jury son approbation, dans un registre de langue inapproprié à la situation. (Ex. « Dante, dans ce texte, parle de Cacciaguida, non ? »). Cette façon de faire, associée à une attitude désinvolte, révèle une méconnaissance du protocole de l'oral de l'agrégation d'italien où, rappelons-le, le jury est par tradition résolument impassible.

- bannir l'auto-exégèse de son propre exposé. Ainsi, le jury a entendu cette année : « donc, voilà, y a ça » en guise de transition; ou encore « beh... qu'est-ce qu'on a encore ? » au cours de l'analyse philologique des termes proposés. Préférer des formules adaptées telles que : « 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 », tournures qui ont le mérite de la sobriété et permettent au jury de repérer aisément les différentes étapes suivies par le candidats.

Enfin, il est demandé 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 dans les rapports précédents avaient été entendus. 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. Sont à proscrire également certaines remarques ou sous-entendus glissés au détour d'une phrase à la fin de l'exposé à propos du temps trop restreint alloué à l'épreuve ancienne. Le temps de préparation et de passage est le même pour tous les candidats.

La correction de la langue française :

Cette année encore, le jury a constaté que de nombreux candidats italophones ont une maîtrise plus qu'approximative du français. Or, certains italianismes ou erreurs de prononciation peuvent conduire à une mauvaise compréhension du message. Voici quelques exemples d'ambiguïtés orales qui ont porté préjudice à la compréhension littérale de certains exposés en français.

- **les erreurs de prononciation** les plus habituelles, les plus attendues, parfois les plus caricaturales étaient légion :

- la *vin ou la *van [pour la veine] fantastique ; les *houitains [les huitains] ; il est *van [il est vain] ; dans les *dernières vers ; *lé grande esprit du Seigneur [le jury doit-il comprendre « le grand esprit » ou « les grands esprits » ? problème de prononciation...et donc de transmission du message - pour « il gran senno » Arioste, XXXIV 83)] ; / *selon [selon] / leur *chémin [chemin] / *bréton [breton] / *jé [je] l'ai dit / *l'ôte *dé [de] son doigt/ en *lé mettant [pour en LE mettant, sans doute, mais qui nous dit qu'il ne s'agit pas d'un pluriel en français ?] / le *latan [le latin] / *houit [huit] / *sample [simple] / *p'tit [pour « petit », attention au registre de langue] / *main'nant [maintenant] / *solénnel [solennel] / *l'ar(c) [prononcé comme l'*art*] / la saveur *dé sel [pour : la saveur de sel – avec toute l'ambiguïté prosaïque qu'une telle prononciation peut avoir dans l'explication des fameux vers de Dante...] / la *mérâtre...la *marêtre... [pour : la marâtre].

- confusion entre /ë/ et /e/, entre /ü/ et /u/, ou vice versa par hypercorrection.

- prononciation systématique de tous les « é, è, ê » finaux au maximum de leur

ouverture ; aussi avons-nous entendu, tout au long de certains exposés en français: Rogè ; traité ; avoir présenté ; il faut noté etc etc...

Enfin rappelons que, pour les traductions, le jury écrit sous la dictée des candidats. Concentré sur sa prise de notes, il écrit les mots tels qu'ils sont prononcés, ce qui peut conduire à de graves confusions. Ainsi, une candidate avait une telle aperture systématique des finales que son français en devenait proprement incompréhensible.

- les italianismes ont été recensés par kyrielle :

Les phrases sans sujets « est la scène de la lune » « est la façon dont les esprits... » / Chercher *de* faire / rimique / lieu de *cultivation / le *timon / le *conjonctif / la *pécularité / le *scénario [pour : le décor] / l'*enfinatif [l'infinatif] / *p'tit [petit] / on va le *liser ensemble [pour : lire] / *pérentoire [péremptoire] / *du fureur [de LA fureur + soulignons l'ambiguïté sonore fort malencontreuse avec le mot *führer*] / le mot qui *recourt [traduction mentale sans doute de « che ricorre »] / les *invectures / *rêle [pour réelle] / *ditologie finale / il aussi reprend [syntaxe italienne et non française] / l'*ajective / la *colocation [pour : l'emplacement, la situation d'un passage du texte] / les *parents [i parenti – malheureusement, en français, l'on comprend le père et la mère] / le bon *déroulement de la ville / *reprenderéra [pour : reprendra] /* ça c'est [pour : questa è] + confusion entre pronom relatif sujet « qui » et pronom relatif COD « que » = [« *ça c'est* la forme *qui* utilise Dante »] / s'insert [pour : s'insert]/ un lian [un lien] / les *autres deux cantiques* [les deux autres chants] /

- maladdresses et impropriétés, syntaxiques ou non, registre de langue :

connecter le protagoniste à ce lieu / renfermement [au lieu d'enfermement] / découper le texte / ainsi débuta-t-il sa réponse [le verbe débiter est intransitif] / au fur et à mesure que le vers avance / un *n'haussement* de la voyelle [h aspiré >> un haussement] / cette emblème est *celle* de Dieu [pour : *cet emblème* (masc.) est *celui* de Dieu] / à l'attaque du vers / des magouilles, quoi [pour expliquer « arte » (philologie)] /

TABLE DES MATIÈRES

COMPOSITION DU JURY	1
OBSERVATIONS GÉNÉRALES	2
PRÉSENTATION DES ÉPREUVES	4
DONNÉES STATISTIQUES	5
EPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ	8
Composition en langue italienne	8
Composition en langue française	22
Traduction (Thème et Version)	29
EPREUVES ORALES D'ADMISSION	43
Leçon en italien	43
Explication d'un texte du Moyen-Âge ou de la Renaissance et d'un texte latin	71
Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable (1ère sous-épreuve)	90
Traductions improvisées (2ème sous-épreuve)	92
Explication d'un texte moderne	100
Maîtrise de la langue française et de la langue italienne	105