



Secrétariat Général

Direction générale des
ressources humaines

MINISTÈRE
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE

Sous-direction du recrutement

Concours du second degré – Rapport de jury

Session 2013

CONCOURS EXTERNE DU CAPES ET CAFEP-CAPES

Section ITALIEN

**Rapport de jury présenté par : Jean-Luc NARDONE
Président de jury**

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

COMPOSITION DU JURY

Jean-Luc NARDONE, Professeur des Universités, Université de Toulouse II, Président

Carmelina BOI, Inspectrice d'Académie, Inspectrice Pédagogique Régionale, Vice-Présidente

Frédérique DUBARD DE GAILLARBOIS, Professeur des Universités, Université de Paris IV-Sorbonne, Vice-Présidente

AVARELLO Vito, Maître de Conférences, Université de Montpellier

BARBOLINI Elisa, Maître de Conférences, Université de Rennes II

BEGOU Pascal, Inspecteur d'Académie, Inspecteur Pédagogique Régional

BELLINI Magali, Professeur Agrégé, Lycée J.-J. Rousseau, Sarcelles

BOILLET Etienne, PRAG, Université de Poitiers

COTENSIN-GOURIER Ismène, Maître de Conférences, Université Lyon III

DEMANS Dominique, Professeur Agrégé, Lycée Condorcet, Belfort

DI LIBERATORE Claude, Professeur Certifié, Collège René Cassin, Villefontaine

GHIDINA Jean, Maître de Conférences, Université de Clermont-Ferrand

GODANI Patricia, Professeur Agrégé, Lycée Laetitia Bonaparte, Ajaccio

IALLONARDI Pasquale, Professeur Agrégé, Collège J. Daubié, Rombas

LAPORTE Stéphanie, Professeur Agrégé, Lycée International, Saint-Germain-en-Laye

LESELLIER Sabine, Professeur Agrégé, Institution La Providence, Saint-Malo

MOTTURA Joseph, Professeur Agrégé, Lycée Gabriel Fauré, Annecy

ORSINO Margherita, Maître de Conférences, Université de Toulouse II

PAGLIARI Odile, Inspectrice d'Académie, Inspectrice Pédagogique Régionale

SALVIATI Sophie, Professeur Agrégé, Lycée T. Monnier, Nice

SCHONBUCH Mathias, Maître de Conférences, Université de Rouen

VILLA Alessandra, Maître de Conférences, Université de Savoie.

Introduction générale

À l'heure où nous rédigeons ces lignes pour introduire et présenter le rapport du concours 2013, exceptionnellement, on le sait, s'est tenu une session supplémentaire du concours qui, certes, fera l'objet d'un rapport spécifique en son temps mais dont nous savons, dès à présent, qu'il sera dépassé puisqu'une nouvelle fois les modalités du Capes ont été sensiblement modifiées par le Ministère. Ce Capes exceptionnel nous permet néanmoins de mettre en perspective certaines données du Capes 2013, notamment du point de vue quantitatif. Le fait notable de la session du Capes externe d'italien de cette année aura assurément été l'augmentation nette du nombre de postes, passant de 45 à 64, soient 40% de plus — augmentation elle-même confortée par le nombre de postes au Capes exceptionnel, qui s'élève à 70. La croissance parallèle du nombre des candidats inscrits et des postes mis au concours (685 pour 45 postes en 2012, 719 pour 64 postes en 2013, 1096 pour 70 postes au Capes exceptionnel) explique à la fois que le nombre plus élevé des postes n'a pas le moins du monde entraîné une baisse du niveau du recrutement et justifie même que ce nombre continue de progresser régulièrement.

De même, on peut constater qu'à ces augmentations quantitatives correspond un recrutement géographique plus large et on trouvera dans le bilan que les candidats inscrits se répartissent dans 27 académies et les admis dans 15. Cette large répartition témoigne de la nécessité absolue d'un concours préparé partout sur le territoire puisqu'il est aisé de constater que les candidats des académies qui n'ont pas de préparation universitaire ne passent généralement pas le cap de l'admissibilité, et a fortiori de l'admission. À l'inverse, à côté des grands pôles géographiques et historiques de l'italianisme, de nombreux centres conduisent leurs candidats jusqu'à l'admission et participent, de ce fait, de l'équité nationale à laquelle nous sommes tous très attachés. On constatera aussi l'apparition de candidats dans des académies nouvelles pour notre concours, en particulier dans les DOM-TOM. Déjà l'an dernier, un candidat s'était inscrit en Polynésie Française mais sans se présenter aux épreuves. Pour la première fois cette année, un candidat à la Réunion et un à la Guadeloupe sont allés jusqu'aux écrits. Cela doit inviter

l'italianisme peut-être à songer à s'implanter dans les départements et territoires d'Outre-mer.

Cette année, la « nouvelle » tradition qui consiste à proposer aux candidats malheureux aux épreuves orales d'obtenir un compte-rendu écrit de leurs prestations semble s'être installée puisque ce sont trente-cinq candidats qui ont demandé ces informations au jury. Il s'agit là, rappelons-le, d'un travail bénévole des membres du jury mais il correspond à l'évidence à une attente des candidats que nous croyons légitime.

Il est capital de préciser, pour les candidats, que ceux qui ont été déclarés admissibles à l'issue des épreuves écrites du Capes exceptionnel du printemps 2013 devront passer des épreuves orales au printemps 2014 en tous points égales à celles qui sont décrites dans le présent rapport. A l'inverse, les candidats qui passeront les écrits du Capes rénové les 10 et 11 avril 2014 subiront les nouvelles épreuves orales. Toutefois, même si les prochains écrits et oraux du concours 2014 seront sans doute pour partie différents de la mouture décrite dans ce rapport, nous invitons les futurs candidats à y prêter toute leur attention car, comme tous les ans, le rapport vise à donner des exemples de choix à opérer, d'écueils à éviter, et suggère des pistes utiles pour toute préparation sérieuse. Cela ne devra évidemment pas les détourner d'une lecture minutieuse des futures modalités du concours et, peut-être, d'un sujet dit « zéro » et de la note de commentaires qui l'accompagne.

Par le présent rapport, nous tenons aussi à redire que le Capes est parfaitement ouvert aux titulaires d'un Master Recherche et que le Ministère ne vise absolument pas à réduire le vivier des candidats au seul Master MEEF. L'ouverture récente des ESPE et le retour heureux à l'idée d'une formation continuée des candidats après l'obtention du concours confirment naturellement cette posture.

Données statistiques

Nombre de postes : 64 (2 pour le CAFEP)

Nombre de postes pourvus : 64 (2 pour le CAFEP)

Nombre de candidats inscrits : 719 (53 pour le CAFEP)

Nombre de candidats présents : 389 (26 pour le CAFEP)

Nombre de candidats admissibles : 144 (5 pour le CAFEP)

Nombre de candidats admissibles présents : 139 (5 pour le CAFEP)

Épreuve du commentaire en langue étrangère :

Moyenne des présents : 05,75/20 (03,87 pour le CAFEP)

Traduction :

Moyenne des présents : 06,66/20 (06,45 pour le CAFEP)

Épreuve orale dite « Leçon » :

Moyenne des présents (et des admis) : Partie 1 : 02,41/10 (4,78)

Partie 2 : 01,93/10 (2,96)

Épreuve orale dite « sur Dossier » :

Moyenne des présents (et des admis) : Partie 1 : 04,39/14 (06,27)

Partie 2 : 02,54/6 (03,32)

Résultats par académie (CAPES)

(inscrits, présents, admissibles, admis)

AIX-MARSEILLE :	84, 48, 17, 10
AMIENS :	4, 1, 0
BESANÇON :	13, 12, 4, 3
BORDEAUX :	15, 6, 0
CAEN :	16, 9, 4, 0
CLERMONT-FERRAND :	17, 12, 6, 1
CORSE :	18, 9, 3, 1
DIJON :	10, 7, 3, 0
GRENOBLE :	60, 32, 11, 4 (CAFEP : 2)
GUADELOUPE :	1, 1, 0
GUYANE :	1, 0, 0
LILLE :	17, 8, 5, 2
LIMOGES :	2, 1, 1, 0
LYON :	59, 44, 19, 10
MONTPELLIER :	32, 15, 6, 5
NANCY-METZ :	26, 18, 8, 1
NANTES :	12, 5, 1, 0
NICE :	68, 42, 9, 3
ORLEANS-TOURS :	13, 4, 1, 1
PARIS – VERS. – CRET. :	171, 80, 33, 17
POITIERS :	9, 3, 0
REIMS :	5, 0, 0
RENNES :	19, 16, 7, 2
RÉUNION :	1, 1, 0
ROUEN :	1, 0, 0
STRASBOURG :	14, 7, 2, 0
TOULOUSE :	31, 14, 5, 3

COMMENTAIRE DIRIGÉ EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Durée : 5 heures

L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique est rigoureusement interdit.

13

La donna il palafreno a dietro volta,
e per la selva a tutta briglia il caccia;
né per la rara più che per la folta,
la più sicura e miglior via procaccia:
ma pallida, tremando, e di sé tolta,
lascia cura al destrier che la via faccia.
Di sù di giù, ne l'alta selva fiera
tanto girò, che venne a una riviera.

14

Su la riviera Ferraù trovosse
di sudor pieno e tutto polveroso.
Da la battaglia dianzi lo rimosse
un gran disio di bere e di riposo;
e poi, mal grado suo, quivi fermosse,
perché, de l'acqua ingordo e frettoloso,
l'elmo nel fiume si lasciò cadere,
né l'avea potuto anco riavere.

15

Quanto potea più forte, ne veniva
gridando la donzella ispaventata.
A quella voce salta in su la riva
il Saracino, e nel viso la guata;
e la conosce subito ch'arriva,
ben che di timor pallida e turbata,
e sien più di che non n'udì novella,
che senza dubbio ell'è Angelica bella.

16

E perché era cortese, e n'avea forse
non men de' dui cugini il petto caldo,
l'aiuto che potea tutto le porse,
pur come avesse l'elmo, ardito e baldo:
trasse la spada, e minacciando corse
dove poco di lui temea Rinaldo.
Più volte s'eran già non pur veduti,
m'al paragon de l'arme conosciuti.

17

Cominciâr quivi una crudel battaglia,
come a piè si trovâr, coi brandi ignudi:
non che le piastre e la minuta maglia,
ma ai colpi lor non reggerian gl'incudi.
Or, mentre l'un con l'altro si travaglia,
bisogna al palafren¹ che 'l passo studi;
che quanto può menar de le calcagna,
colei lo caccia al bosco e alla campagna.

18

Poi che s'affaticar gran pezzo invano
i dui guerrier per por l'un l'altro sotto,
quando non meno era con l'arme in mano
questo di quel, né quel di questo dotto;
fu primiero il signor di Montalbano,
ch'al cavallier di Spagna fece motto,
sì come quel c'ha nel cuor tanto fuoco,
che tutto n'arde e non ritrova loco.

19

Disse al pagan: - Me sol creduto avrai,
e pur avrai te meco ancora offeso:
se questo avvien perché i fulgenti rai
del nuovo sol t'abbino il petto acceso,

¹ Di Angelica.

di farmi qui tardar che guadagno hai?
che quando ancor tu m'abbi morto o preso,
non però tua la bella donna fia;
che, mentre noi tardiam, se ne va via.

20

Quanto fia meglio, amandola tu ancora,
che tu le venga a traversar la strada,
a ritenerla e farle far dimora,
prima che più lontana se ne vada!
Come l'avremo in potestate, allora
di chi esser de' si provi con la spada:
non so altrimenti, dopo un lungo affanno,
che possa riuscirci altro che danno. -

21

Al pagan la proposta non dispiacque:
così fu differita la tenzone;
e tal tregua tra lor subito nacque,
sì l'odio e l'ira va in oblivione,
che 'l pagano al partir da le fresche acque
non lasciò a piedi il buon figliuol d'Amone:
con preghi invita, ed al fin toglie in groppa,
e per l'orme d'Angelica galoppa.

22

Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!
Eran rivali, eran di fé diversi,
e si sentian degli aspri colpi iniqui
per tutta la persona anco dolersi;
e pur per selve oscure e calli obliqui
insieme van senza sospetto aversi.
Da quattro sproni il destrier punto arriva
ove una strada in due si dipartiva.

L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, Canto I, 13-22.

- 1) In quale tradizione letteraria si inserisce l'*Orlando furioso*?
- 2) Mettete in evidenza le sequenze narrative che compongono questo passo. Quali elementi retorici caratterizzano il discorso di Rinaldo?
- 3) La selva è uno scenario tipico dell'*Orlando furioso*. Analizzate in questo passo la sua funzione metanarrativa come labirinto e luogo della *quête*.
- 4) Scrive André Rochon: « La note comique la plus subtile naît de l'emploi d'une parodie discrète qui établit une sorte de complicité entre l'auteur et le public 'éclairé' auquel [...] il choisit de s'adresser exclusivement ». Illustrate e commentate questo giudizio a partire dal brano proposto e da altri esempi dell'*Orlando furioso*.

CONSIDERATIONS GENERALES

Il est utile de commencer par quelques observations liminaires sur l'approche à l'épreuve, sur ses fondamentaux méthodologiques et sur les erreurs générales les plus fréquentes.

Tout d'abord, un candidat qui se destine à l'enseignement d'une langue étrangère se doit de démontrer sa maîtrise linguistique, dans la langue étrangère en question et plus en général de l'outil linguistique, de ses codes, des styles et des registres. La langue est et sera son instrument de travail et sa langue en particulier sera le modèle exemplaire pour ses élèves. L'épreuve du commentaire dirigé étant rédigée en italien, tous les candidats doivent posséder une langue irréprochable. La remarque vaut aussi bien pour les candidats qui ont appris la langue au cours de leurs études que pour les locuteurs natifs, car si les fautes linguistiques des premiers sont nombreuses et caractérisées, celles des seconds sont parfois plus déconcertantes et, relativement, plus graves.

La langue des candidats doit être correcte, claire, précise, riche, sans être forcément précieuse ou recherchée, ce qui n'est évidemment pas proscrit, mais il est prudent d'adopter un style qui soit sobre sans être élémentaire, et de limiter la prise de risque que comporterait le choix d'un style flamboyant ou baroque. La connaissance et le bon usage des termes techniques de la critique littéraire et de la rhétorique ne sont pas optionnels.

Comme tous les ans, le jury a eu le plaisir de lire des copies rédigées dans une langue très agréable, quand d'autres témoignent d'une méconnaissance presque entière de la langue italienne. Entre ces deux extrêmes, une très large majorité de copies truffées de gallicismes (un pour tous : «riviera» pour 'fiume', qui a hanté la deuxième question) ; de fautes d'accord entre substantif et adjectif, entre article et substantif ; de fautes de syntaxe préoccupantes, que l'on devine être le miroir d'une ignorance ou d'une négligence linguistique plus générale et non limitées à l'usage de la langue italienne ; d'une terminologie technique pour le moins approximative («ottavi» pour 'ottave', «trobatori», «topo» pour 'topoi'), de fautes d'orthographe que seule une extrême distraction ou une pure ignorance pourraient expliquer («l'ha riconosce», «traccie»).

En ce qui concerne l'approche méthodologique de l'épreuve, à l'aune des copies lues cette année aussi, on est obligé de répéter que l'analyse que

l'on demande au candidats n'a rien à voir avec la paraphrase. Un nombre très élevé de candidats a consacré beaucoup d'énergie à redire ce que dit l'Arioste : les résultats de cet exercice ne peuvent qu'être au mieux décevants. On rappellera au passage que le jury connaît déjà le contenu de l'extrait puisqu'il a choisi de le soumettre aux candidats en toute connaissance de cause.

Ce qui est demandé dans cette épreuve est en revanche une analyse critique, argumentée et documentée, bien organisée et exposée dans une langue telle qu'on l'a décrite plus haut. Cette étude commence par l'analyse minutieuse des termes clé des différentes questions. Cette opération, loin d'être anodine, permet au candidat de hiérarchiser les enjeux, et garantit au jury que le futur professeur sera en mesure de les éclairer précisément à ses élèves.

En plus d'une préparation consciencieuse des sujets au programme du concours, une bonne culture générale et une connaissance approfondie de la littérature italienne constituent sans aucun doute des atouts que les candidats auraient tort de ne pas exploiter. Mais cela ne doit pas déborder sur un étalage de connaissances hors des propos de l'analyse. Cet abus peut agacer le jury lorsque les considérations sont tout de même intéressantes, mais il est lourdement sanctionné lorsque les informations accumulées sont imprécises ou erronées.

Dans ce domaine, il est souhaitable que les candidats citent et éventuellement discutent des études critiques, mais à propos et en fonction du discours mené, non pas par goût de la citation ou pour essayer d'impressionner les correcteurs. On reconnaît dans de nombreux candidats une culture littéraire de bon niveau, une connaissance à jour de la littérature secondaire et une véritable expérience de l'analyse des textes. Toutefois, cette bonne culture générale et spécialisée est parfois exhibée sans mesure, sans but et au détriment de la nature de l'épreuve, qui vise certes à évaluer les connaissances et les capacités critiques des candidats, mais aussi et de façon non accessoire à s'assurer que les futurs enseignants sauront les utiliser et développer à bon escient, pour les communiquer efficacement à leurs élèves. Un candidat ayant correctement discuté des études de Pio Rajna et de Giuseppe Sangirardi sur le *Roland Furieux*, a été fortement pénalisé pour avoir divagué longuement sur l'œuvre de Giovanni Pontano, sur l'*Icaromenippe* de Lucien et sur... Giovan Battista Alberti (*sic*).

Une erreur bien plus fréquente et non moins grave consiste à répondre non pas aux questions posées, mais aux questions que l'on aurait souhaité que l'on pose, et pour lesquelles on s'était préparé. Trop de candidats répondent hâtivement aux différentes questions, sans les lire attentivement et en se lançant dans des discours que l'on imagine comme le copier-coller, souvent fort mal réussi, de chapitres d'un manuel de littérature ou d'un cours de préparation. Le résultat le plus manifeste de cette insensibilité aux spécificités des questions est manifeste dans les réponses à la quatrième question : au lieu d'analyser les concepts de 'comique' et de 'parodie' dont il était clairement question, beaucoup de candidats ont répété un compte-rendu, souvent gauche et fastidieux, parfois fautif, de ce que toutes les synthèses de littérature italienne expliquent de l'ironie ariostesque.

En ce qui concerne l'organisation du travail de rédaction, il n'est pas superflu de rappeler l'importance de savoir distribuer son effort. Les cinq heures qui sont octroyées pour cette épreuve constituent un temps suffisant pour étudier les questions, réunir les idées, organiser les réponses et rédiger un bon devoir. Toutefois, elles doivent être exploitées de façon avertie. Beaucoup de candidats, surtout parmi ceux qui ne semblent pas avoir de familiarité avec la nature de l'épreuve, n'ont répondu qu'aux trois premières questions, soit qu'ils aient préféré se concentrer sur la première partie de l'épreuve, soit qu'ils aient simplement mal organisé leur temps. Rarement l'une des trois premières questions a été écartée à la faveur de la quatrième. Bien que le jury établisse un barème pour chaque question, le fait de ne pas répondre à une d'entre elles, et en particulier à la quatrième, qui est sans conteste la plus complexe des quatre, a été sanctionné. On a considéré que le candidat qui a choisi de ne pas y répondre non seulement a eu plus de temps à consacrer aux trois autres, mais a refusé de traiter l'épreuve dans son ensemble, puisque les quatre questions sont conçues comme un itinéraire guidé que le candidat est invité à parcourir dans son intégralité.

Entre les réponses, enfin, le candidat devra trouver la juste proportion : les questions ayant un niveau de complexité de plus en plus élevé, les réponses doivent être calibrées, y compris dans leur longueur. Sans que cela puisse être considéré comme une règle, il est sage de ne pas réserver à une question générale, qui a pour but d'introduire la matière, le double du temps et de l'espace que l'on consacre à une question qui touche aux concepts cardinaux du poème de l'Arioste.

PROPOSITION DE CORRIGE

1. *In quale tradizione letteraria si inserisce l'Orlando Furioso?* (2 points)

La question, à la fois précise et ouverte, permettait aux candidats de moduler le niveau d'approfondissement de la réponse, de démontrer leurs connaissances en histoire de la littérature italienne et romane et leur capacité à les mettre au service de la question.

S'il était primordial de définir le genre littéraire auquel appartient le poème de l'Arioste (le poème chevaleresque) et de rappeler que cette œuvre se présente comme la continuation du poème de Matteo Maria Boiardo, il était aussi important de rendre compte des lignes principales de l'évolution de ce genre, et notamment du lien qu'il entretient avec l'épique du cycle carolingien et le roman, en prose et en vers, du cycle arthurien, pour pouvoir ensuite s'arrêter sur les nouveautés poétiques et thématiques que la tradition italienne introduit au cours du XV^{ème} siècle.

Un accent particulier devait être mis sur le mélange opéré par Boiardo entre le thème amoureux et le thème de la guerre, mais aussi sur la nouvelle approche culturelle qui accompagne le succès des romans inspirés des deux cycles français dans les cours italiennes de la Renaissance, et notamment l'amplification extraordinaire des sources d'inspiration littéraire qui caractérise déjà l'œuvre de Boiardo, et qui marque profondément l'œuvre de l'Arioste. La mention des auteurs classiques (en particulier des poèmes épiques d'Homère et de Virgile, mais aussi des poètes élégiaques et lyriques latins) parmi les références littéraires fondamentales pour le *Roland Furieux* était donc tout à fait opportune. Plusieurs candidats ont justement évoqué les 'nouveaux classiques' de la littérature italienne : les trois couronnes, évidemment, mais aussi les auteurs qui, comme le Politien, ont su faire le lien entre l'intérêt des humanistes pour les lettres classiques et la nouvelle littérature en langue vulgaire, que Pietro Bembo était en train de refonder au moment de la rédaction du *Roland Furieux*. Ces deux horizons littéraires ont façonné la culture poétique et les choix littéraires et linguistiques de l'Arioste.

Des informations plus détaillées sur l'accueil du roman chevaleresque en Italie entre le XIII^{ème} et le XV^{ème} siècle (sur la tradition

canterina en Toscane, sur la littérature *franco-veneta*) étaient aussi souhaitables, sans être indispensables, tandis que l'évocation du *Morgante* de Pulci pouvait non seulement compléter le cadre historique relatif à la migration du roman en Italie et la liste des références littéraires qui ont le plus compté pour l'Arioste, mais aurait aussi fourni un premier élément pour la définition du comique dans le *Roland Furieux* qui sera très utile dans la quatrième question.

La simplicité méthodologique de cette première question n'a pas posé de difficulté particulière à la plupart des candidats, mais elle en a cependant fourvoyé un bon nombre qui, sans prêter la juste attention à la formulation de la question, a cru opportun de répéter les premiers paragraphes d'une monographie introductive au *Roland Furieux*. Il était certes attendu que l'on fournisse certaines données fondamentales sur le poème (la date et le contexte de composition, la division en chants, la forme métrique) ; il était également intelligent, surtout dans la dernière partie de la réponse, d'introduire le premier chant du poème pour appuyer, par exemple, les observations faites sur la présence concomitante des thèmes érotique et épique, ou sur le caractère original des personnages, et en même temps pour trouver une agréable transition vers la deuxième question en décrivant le contexte narratif du passage proposé à l'analyse.

Toutefois, nombre de candidats ont consacré trop de place à la présentation du premier chant du poème, en arrivant même à en donner un résumé, sans justifier cette démarche arbitraire en la mettant en relation avec la question de la tradition littéraire. Une minorité de candidats a même cru bon de résumer tant bien que mal le poème dans son entier.

En général, on déplore dans de très nombreuses copies l'accumulation d'informations insuffisantes, mal organisées, confuses, ambiguës, qui laissent entrevoir une préparation hâtive de la question et une très faible maîtrise des termes techniques et des concepts propres à la discipline : «questo poema cavalleresco appartiene al genere epidittico», «i cavalieri dell'*Orlando Furioso* sono in cerca di *quête*».

Dans la plupart des cas, quelques informations correctes se trouvent noyées dans une quantité de données erronées et hors de propos, et surtout tout à fait disparates, comme si cette première

question était le lieu destiné à accueillir toutes les informations générales sur l'œuvre de l'Arioste, sans hiérarchie ni sélection. On devine parfois quelques réminiscences de lecture permettant des ouvertures sur le contexte historique et culturel, fort appréciables en principe, mais que l'approximation et le manque de rigueur rendent inutiles voire ridicules (la culture ferraraise aurait été marqué par «l'umanistico Veronese»).

Enfin, toujours dans cette dérive tendant à compenser une réponse insuffisante par des informations non requises, plusieurs candidats ont produit des véritables digressions sur l'histoire des trois rédactions du *Roland Furieux*. Si elles n'ont pas été sanctionnées lorsqu'elles étaient correctes, elles n'ont certes pas été valorisées car elles constituent un hors sujet souvent traité de la façon déjà évoquée, d'un 'copier-coller' acritique et sans relation avec la question posée. On rappelle ici l'importance de la précision lorsque l'on fournit des données historiques, y compris des dates. Dater la deuxième édition du *Roland Furieux* en «1921» peut certes être considéré comme une coquille ou l'effet malheureux d'une distraction, mais produit assurément un mauvais effet dans l'épreuve écrite d'un concours. La datation de la *Jérusalem délivrée* au XIX^{ème} siècle, par contre, a été considérée comme le signe d'un manque de repère flagrant.

2. *Mettete in evidenza le sequenze narrative che compongono questo passo. Quali elementi retorici caratterizzano il discorso di Rinaldo?* (4 points)

La question est divisée en deux parties et il était possible d'y répondre en deux temps ou bien en intégrant la deuxième partie de la réponse dans la première, ce qui permettait une transition très facile avec la troisième question, étant donné que le thème de la «selva», évoqué dans le huitain 13, est repris dans le huitain qui clôt le passage (22). En ce qui concerne la partition en séquences narratives, plusieurs possibilités s'ouvraient aux candidats, qui ont répondu dans l'ensemble de façon assez variée ; à condition que la partition proposée soit suffisamment justifiée, plusieurs alternatives ont été acceptées et seules les partitions extrêmement fragmentées ou incohérentes ont été pénalisées.

Parmi les divisions acceptables, on peut reconnaître dans le passage proposé deux parties de dimension égale (huitains 13-17 et 18-22), chacune divisée à son tour en deux sous-parties si l'on isole

respectivement les huitains 17 et 22, qui servent de conclusions à la micro-séquence qui les précède, et en même temps comme d'ouvertures sur la suite.

Dans la première séquence (13-16 et 17) les trois personnages se rencontrent dans la forêt sans qu'un seul mot ne soit prononcé. La séquence est totalement consacrée à l'action, et à une action presque tumultueuse. L'œil du narrateur suit d'abord Angélique qui, égarée dans la forêt et tremblante de peur (13), se retrouve près d'une rivière ; sur la berge de cette rivière, Ferragus tente de récupérer son casque, tombé à l'eau (14) ; les deux personnages se rencontrent au huitain 15, et le Sarrasin se prépare à accueillir le troisième personnage de la séquence, Renaud, qui est justement le personnage à qui Angélique cherche à échapper, et qui survient au huitain 16. La rivalité militaire et amoureuse entre les deux chevaliers, expliquée dans les huitains 15 et 16, déclenche, comme il était prévisible selon le code chevaleresque, le duel entre Renaud et Ferragus, qui commence au huitain 17.

Ce huitain 17 est le centre et le tournant de tout l'épisode. Il est divisé en deux quatrains : dans le premier est décrit le début du duel, tandis que le second introduit une action qui bouleverse la situation topique (le duel pour conquérir une dame) et déjoue les attentes du public. Cette innovation remet en cause sinon les valeurs des chevaliers au moins les codes qui régissent normalement leur conduite. En effet, profitant du fait que les deux rivaux sont occupés, Angélique prend la fuite, enfreignant ainsi le lieu commun qui voudrait que les personnages féminins soient passifs et dépendants de l'action des personnages masculins. Il ne sera pas inutile de rappeler l'originalité du personnage d'Angélique qui, dès le poème de Boiardo, est l'un des moteurs narratifs de l'action romanesque et l'une des figures les plus importantes de l'extraordinaire galerie de personnages féminins que contient le *Roland Furieux*.

L'action qui se déroule dans la deuxième séquence, qui est une séquence en revanche très orale, dépend de cette rupture du schéma traditionnel. La réaction des deux chevaliers est tout aussi surprenante que la fuite d'Angélique puisque Renaud, s'étant aperçu de l'absence de la dame, au lieu de mener le duel jusqu'au bout adresse la parole à son rival (18). En homme avisé plus qu'en chevalier sans tâche et sans reproche, il préfère la parole à la force, non par faiblesse ou par crainte

(16, 5-6 ; 18,1-4), mais parce que, dans cette situation exceptionnelle, la parole est plus apte à résoudre la question que la force.

Le discours de Renaud est organisé autour d'un certain nombre d'éléments rhétoriques qui visent à persuader son interlocuteur, en faisant appel à sa raison, mais aussi à ses émotions. Les deux huitains qui contiennent ce discours délibératif, reporté de manière directe, comme une citation, ce qui en préserve l'efficacité et l'immédiateté, sont marqués, de façon presque symétrique, par une question rhétorique la première (19, 1-5) et par une exclamation optative (20-1-4) la deuxième. Avec la question, Renaud met en évidence l'inadéquation de ce que l'on pourrait nommer la 'vieille logique' chevaleresque, qui imposerait aux deux rivaux de continuer le duel, vis-à-vis de la situation exceptionnelle qui s'est créée après la fuite d'Angélique. La répétition et la variation du pronom personnel «me sol» (19, 1) et «te meco» (19, 2) explicite la situation paradoxale dans laquelle risque de se retrouver Ferragus s'il persiste à agir selon le code de conduite 'classique', sans tenir compte du changement de la situation, comme Renaud ne manque pas de l'expliquer en observant que la fuite de la femme rend désormais vain leur duel (19, 6-8).

La situation d'échec décrite dans le huitain 19 est surmontée par la proposition de Renaud au huitain 20 : l'exclamation qui l'ouvre propose un nouveau plan d'action, fondé sur une logique nouvelle, sur une nouvelle échelle de valeurs, une sorte de courtoisie revisitée par la raison, qui prend la place de la traditionnelle courtoisie chevaleresque, dont la fuite d'Angélique a mis en évidence les carences.

Au pronom singulier déjà remarqué dans le huitain 19, 1-2 s'oppose dans le huitain 20, 5, en conclusion du discours de Renaud, la première personne du pluriel qui réunit cette fois les deux chevaliers, non plus opposés et ennemis, mais désormais unis et alliés.

Certes, cette 'nouvelle courtoisie' se fonde sur une logique éminemment pragmatique, presque marchande, comme l'Arioste le suggère très clairement en opposant le «guadagno», que Ferragus espère naïvement tirer de sa victoire (19, 5), et le «danno», qu'il va plus probablement recueillir s'il ne se laisse pas persuader de la justesse du raisonnement de Renaud. Comme on le disait, le chevalier chrétien fait appel non seulement au *logos* mais au *pathos* de son adversaire en lui rappelant les raisons qui l'ont poussé au duel (son devoir de chevalier, mais surtout l'amour pour Angélique, dont il est question aux huitains

19, 3-4 et 20, 1) et qui doivent, paradoxalement, non pas l'inciter à poursuivre mais à repousser le combat.

Tout habile qu'elle soit, la nouvelle logique n'est pas plus noble mais simplement plus efficace que l'ancienne et, en tout cas, transitoire. La logique du duel n'est pas niée, elle est juste mise entre parenthèses et réservée à plus tard, car Renaud reste un chevalier fidèle au code d'honneur qui régit la conduite de ses pairs. De même, si Ferragus avait été courtois en prenant la défense d'Angélique (16, 1), il ne l'est pas moins lorsque, une fois acceptée la trêve proposée, il invite Renaud, qui n'a pas de monture, à monter sur son cheval avec lui (21, 5-8).

Mais l'exceptionnelle particularité du personnage de Renaud réside dans le fait qu'il sait moduler ce code chevaleresque, il est conscient que les règles sont naturellement sujettes à des exceptions, et que l'homme doit toujours savoir s'adapter aux situations auxquelles il est confronté. Et non seulement il est conscient de cette leçon, primordiale dans la *weltanschauung* de l'Arioste, mais il est capable d'utiliser la parole pour en faire prendre conscience à son ennemi, qui n'avait pourtant pas pensé le premier à interrompre le combat.

Il incarne un héros qui n'aspire pas à la perfection, mais assume ses faiblesses humaines et les failles de la raison, sans pour autant renoncer à utiliser la raison elle-même, comme il le démontre dans le célèbre épisode du *nappo* (chant XLII). Renaud sait faire bon usage du *logos*, le fondement de la rationalité humaine qu'enseignent les classiques et les humanistes.

Grâce donc à son discours très concis (car il ne peut pas être long : Angélique, entre-temps, s'éloigne, comme le fait remarquer Renaud lui-même en 19,8 et comme il rappelle à deux reprises en 19, 8 et 20, 4), il se lance avec Ferragus à la recherche de l'objet de leur désir commun, dans l'attente qu'un nouveau duel les départage (21). Les deux adversaires mettent donc de côté non seulement leur rivalité du moment, mais l'inimitié qui oppose leurs religions et leurs armées.

L'intervention du narrateur, l'une des plus célèbres du poème, dans le huitain qui clôt cette deuxième séquence (22) et qui commente l'épisode entier, s'arrête justement sur cette attitude extraordinaire des deux personnages. L'exclamation qui l'ouvre exalte, avec une pointe de nostalgie, l'excellence morale des chevaliers d'antan, illustrée ici par Renaud et Ferragus. Il serait opportun de s'arrêter sur l'interprétation de cet «antiqui», qui suggère une opposition entre les chevaliers du temps de

Charlemagne, mais aussi avec les chevaliers des fictions romanesques, et les chevaliers modernes, les armées des guerres d'Italie, étrangères à toute courtoisie et «bontà», et malheureusement bien réels et très présents à l'esprit du poète et de son public. Il est tout à fait possible d'évoquer l'hypothèse que cette intervention du narrateur soit à interpréter de façon plus nuancée voire ironique, c'est-à-dire en entendant que le narrateur veuille en fait dire le contraire de ce qu'il affirme explicitement, selon une tendance que la critique ariostesque a amplement mis en relief à propos de plusieurs passages du poème, et notamment dans le cas des interventions du narrateur. Toutefois, il serait mal avisé, dans ce cadre, de consacrer trop d'espace à la question.

Le dernier distique revient enfin à la narration de l'action et à un nouveau moteur narratif : l'arrivée des deux chevaliers à un carrefour où, on l'imagine, ils devront se séparer pour poursuivre leurs aventures dans deux directions différentes.

3. *La selva in cui è ambientato questo passo è uno scenario tipico dell'Orlando furioso. Analizzate la sua funzione metanarrativa come labirinto e luogo della quête (6 points)*

Si cela n'a pas été fait au cours de la réponse à la deuxième question, il faudra rappeler les éléments textuels qui permettent, dans le passage proposé, de définir les caractères de la forêt où se déroule l'action, en analysant en particulier les huitains 13 et 22. On mettra surtout en avant son caractère générique (aucun détail topographique n'est donné), qui est d'ailleurs commun à la plupart des forêts du poème, et le fait qu'elle soit un lieu qui en comprend d'autres : des parties plus sombres et plus secrètes, d'autres plus idylliques, baignées par des rivières, des endroits qui peuvent inspirer la peur et d'autres qui invitent à s'arrêter pour se reposer. Tous ces lieux différents sont reliés par des chemins plus ou moins tortueux, qui permettent toutefois difficilement de se repérer (13, 7 ; 22, 5).

On pourra ensuite commenter brièvement l'affirmation qui introduit la question, en s'arrêtant sur le terme de «scenario» (qu'il faudra éviter de confondre avec le terme français de 'scénario') et en évoquant d'autres exemples de ce lieu typique du récit du *Roland Furieux* en particulier, et plus généralement du roman chevaleresque, notamment d'ascendance arthurienne.

Le premier chant, d'où le passage proposé est tiré, est un exemple idéal pour montrer que la forêt n'est pas seulement un lieu qui est souvent présent dans le poème, mais qu'il est investi d'une fonction narrative primordiale dans la structure du récit. Toute l'action du premier chant se déroule en effet à l'intérieur de la forêt, qui assume le rôle d'un véritable personnage, et de premier rang, du récit. Le fait que la forêt marque aussi fortement le chant d'ouverture du poème est le signe de la place d'honneur qu'elle tient dans le poème entier.

Dans ce *locus* parfois *amoenus*, parfois *horribilis*, et parfois *amoenus* et *horribilis* en même temps, les personnages du *Roland furieux* se rencontrent, se croisent, pour s'aimer, pour se battre ; ils se séparent, se fuient. Angélique, poursuivie par Renaud, s'y égare, y rencontre Ferragus, qui croise le chemin de Renaud ; en faussant compagnie aux deux chevaliers qui se battent pour elle, Angélique tombe sur Sacripant, qui désespérait de la retrouver un jour. Le roi circassien, en essayant de prouver sa bravoure se fait humilier en duel par un chevalier mystérieux qui passe en trombe par la clairière et dont le nom sera révélé par le messenger qui le poursuit à travers la forêt.

La forêt est ainsi un carrefour chaotique de tous les destins, qui y sont attirés par une force centripète, et qui en sont ensuite expulsés par une force centrifuge, qui les renvoie vers d'autres aventures et d'autres quêtes, qui se déroulent souvent dans d'autres forêts. En poursuivant Angélique, après s'être séparé de Renaud, Ferragus se retrouve par hasard au même endroit où il l'avait croisée et, oubliant aussitôt la princesse du Cathay, il reprend sa quête précédente du casque tombé dans la rivière. De la rivière surgit le fantôme d'un chevalier, ancien propriétaire du casque, et en outre frère d'Angélique, qui invite Ferragus à se consacrer à une quête plus digne, celle des armes de Roland, ce que Ferragus s'empresse de faire, abandonnant le casque dans la rivière.

La forêt est donc le lieu où se croisent non seulement les personnages, mais aussi leurs actions, selon le schéma de l'entrelacement typique du roman arthurien, sur lequel se fonde le système narratif du *Roland Furieux*, comme les études de Lanfranco Caretti et C. P. Brand l'ont montré. Dans ce sens, la forêt a une valeur méta-narrative, car non seulement elle est la scène, le lieu où se croisent les personnages et leurs actions, mais l'entrelacement de ses chemins tortueux représente l'entrelacement des fils narratifs dont le poème est tissu.

D'autres forêts où se déroulent des épisodes principaux ou secondaires du *Roland furieux*, comme celle des Ardennes, ou celle où Roland perd la raison, qui est aussi la forêt où se rencontrent et s'aiment Angélique et Médor, mais aussi la forêt des pérégrinations de Gabrine, du duel entre Zerbin et Mandricard, de la libération d'Isabelle et bien d'autres, ont été évoquées opportunément par plusieurs candidats pour montrer l'étendue de la présence de la forêt dans le poème et sa fonction structurante, comme lieu de croisement des quêtes et des aventures des personnages, mais aussi d'égarement, car la forêt se configure matériellement comme un labyrinthe où l'on égare facilement son chemin, et on oublie ou on change le but de ses quêtes. En cela, la forêt joue un rôle narratif analogue à celui qui est attribué aux châteaux d'Atlante dans les chants XI-XIII et XXII, même si ces derniers sont une création magique dans le but bien précis de préserver Roger de la mort précoce à laquelle il est destiné. L'égarement des tous les autres personnages qui entrent dans ces châteaux n'est qu'un effet secondaire des desseins du tuteur de Roger. Par contre, les forêts sont des labyrinthes que la nature, et non pas la magie, a produits et distribués sur la carte géographique où se déroulent les aventures du *Roland Furieux*.

Cependant, le renvoi intertextuel à la *Comédie* que l'on reconnaît aisément au huitain 22, 6 («selva oscura»), comme d'ailleurs plus discrètement «di su di giù» de 13, 7, qui évoque *Enf* V, 43, suggère clairement que la forêt de l'Arioste n'est pas simplement un lieu naturel et méta-narratif, mais un lieu métaphorique, sinon allégorique. Il faut toutefois veiller à ne pas exagérer la portée des effets de cette citation sur l'interprétation de la forêt. Nombre de candidats se sont lancés dans une dissertation sur la valeur de la forêt comme lieu de l'égarement moral voire religieux, le lieu de la perte de Dieu. Cette interprétation aurait été tout à fait défendable à propos de la *Jérusalem délivrée*, mais certaines copies qui l'ont poussée aux extrêmes sont tombées dans de véritables contre-sens vis-à-vis de la poétique ariostesque. L'égarement dont il est question dans le *Roland furieux* est l'égarement de la raison, car la plupart des quêtes des personnages sont destinées à échouer, à se transformer sans cesse et, dans le cas le plus exemplaire, elles conduisent à la folie. Mais même si la folie de Roland est une punition divine, l'égarement ne représente pas, dans le poème de l'Arioste, un éloignement de Dieu.

Toutefois, comme on le disait, ce renvoi explicite à la *Comédie* invite à prendre en compte, au-delà de la dimension matérielle et narrative de la

forêt, sa fonction métaphorique. Le début du chant XXIV, où la folie est comparée à une grande forêt («Varii gli effetti son, ma la pazzia/è tutt'una però, che li fa uscire. /Gli è come una gran selva, ove la via/conviene a forza, a chi vi va, fallire : /chi su, chi giù, chi qua, chi là travia», XXIV, 2, 1-5 ; l'allusion, encore une fois, à *Enf. V* est évidemment significative), est un passage majeur pour éclairer ce thème cardinal du poème, et un appui très solide au développement de cet aspect de la question, mais malheureusement peu de candidats y ont eu recours. Le fait que le chant XXIV suive immédiatement le récit de la folie de Roland, racontée dans la deuxième partie du chant XXIII, et le fait qu'il se trouve au milieu exactement du poème en fait le pivot, le tournant que l'Arioste a eu le soin de mettre bien en évidence par ce début de chant où le narrateur intervient pour révéler la clé interprétative de l'œuvre : «Chi mette il pié su l'amorosa pania/cerchi ritrarlo e non v'inveschi l'ali/che non è in somma amor, se non insania, /a giudizio de' savi universale [...]» (XXIV, 1, 1-4).

L'amour, les objets d'un désir immodéré ou inconstant, mènent inévitablement à la folie ; la folie est une forêt où l'on s'égaré et où l'on risque de se faire prendre aux nombreux pièges qui s'y trouvent. En tant que lieu qui contient toutes les quêtes des personnages et les entrelacements de leurs aventures, le *Roland Furieux* lui-même est une immense forêt, métaphorique et, à un niveau supérieur par rapport aux forêts qui peuplent le poème, méta-narrative. Dans cette forêt risquent de se perdre tout d'abord les personnages, et en premier lieu le héros éponyme ; ensuite les lecteurs ; et enfin le narrateur lui-même, qui se qualifie, dès le début de l'œuvre et puis à plusieurs reprises au cours du poème, comme un fou par amour, qui ne sait même pas si sa folie lui permettra d'arriver à terminer son œuvre, mais qui réussit enfin à en maîtriser les fils narratifs et à conduire le navire du poème à bon port.

4. *Scrive André Rochon: «La note comique la plus subtile naît de l'emploi d'une parodie discrète qui établit une sorte de complicité entre l'auteur et le public 'éclairé' auquel [...] il choisit de s'adresser exclusivement». Illustrate e commentate questo giudizio a partire dal brano proposto e da altri esempi dell'Orlando furioso (8 points).*

Dans la tradition de cette épreuve, la dernière question est constituée d'une citation à analyser et à commenter sous la forme, si

possible, d'une 'mini-dissertation', qui représente l'aboutissement du parcours à travers lequel l'ensemble des questions ont guidé le candidat. Elle doit donc à la fois être traitée dans une perspective méthodologique légèrement différente par rapport au reste des questions et dans le souci de construire un discours homogène, bien que plus complexe, sur le sujet proposé.

Les observations sur le rôle du narrateur et son identification virtuelle avec l'auteur du poème offrent un lien avec cette dernière partie du devoir, mais d'autres transitions (par exemple sur le comique de certaines quêtes ou sur les effets parodiques des reprises intertextuelles dont on aura fait mention précédemment) sont tout à fait possibles.

Une bonne partie des candidats, consciente de la nature de cette dernière question, a proposé des plans plus ou moins détaillés, pertinents et réussis. Le jury s'est réjoui de constater l'éventail de raisonnements qui peuvent découler d'une même citation et en a accepté une grande variété. Toutefois, il en a sanctionné beaucoup qui manquaient de cohérence, d'à-propos et de rigueur, qui n'ont pas été respectés dans le déroulement du discours ou qui n'ont pas été développés jusqu'au bout.

Comme on l'a remarqué dans les considérations générales, le fourvoiement le plus commun a été de mal analyser la citation et de confondre la parodie et/ou le comique avec l'ironie et/ou la satire. Les discours bâtis sur cette méprise originale, quoique parfois intéressants et bien structurés, sortaient des termes de la question proposée. De l'ironie ariostesque on pouvait bien entendu parler, et cela pouvait enrichir de façon significative le développement de la réponse, à condition de savoir faire un lien argumenté entre la parodie et l'ironie. Mais dans beaucoup trop de cas la citation d'A. Rochon a été paraphrasée ou traduite de façon caricaturale, quand elle n'a pas été purement et simplement ignorée.

Parmi les nombreuses possibilités de commentaire que la citation d'André Rochon offrait aux candidats, on n'en suggérera ici qu'une seule, qui ne représente en aucun cas un modèle absolu. Beaucoup de copies on proposé des structures argumentatives tout à fait convenables et intéressantes.

Il s'agit tout d'abord d'analyser la citation, qui contient plusieurs mots à traduire correctement en italien et à expliquer clairement avant de

pouvoir procéder au véritable commentaire. La citation étant en français, une paraphrase est la bienvenue, encore plus qu'une traduction, car cela garantit plus de liberté pour éclaircir les termes techniques, et notamment 'comique' et 'parodie', mais également 'complicité', 'public éclairé' et les adjectifs 'subtil' et 'discrète', qui méritent que l'on s'y attarde pour rendre compte de la complexité de la citation et fourbir les armes critiques dont on se servira par la suite.

Si certains candidats ont mobilisé leurs connaissances des langues anciennes pour discuter l'étymologie de 'comique' et surtout de 'parodie', d'autres ont fourni des définitions ambiguës, génériques, erronées, quand ils n'ont pas confondu 'parodie' et 'ironie' de façon explicite, ou qu'ils ont carrément négligé l'analyse de la citation en passant directement à la proposition d'un plan (forcement inapproprié) ou à une série de considérations en relation peu ou prou avec la question proposée.

Le comique de l'Arioste naît donc de la parodie, mais l'un et l'autre s'opposent au rire grossier et au contrechant appuyé et aux effets grotesques d'autres poèmes chevaleresques (et en partie du *Morgante* de Pulci, qui est pourtant un modèle important pour l'Arioste). La subtilité et la discrétion (là aussi une brève note étymologique serait utile) scellent une sorte de pacte entre l'auteur et son public, car le lecteur ne sourit ou ne rit devant le spectacle du *Roland furieux* qu'à condition de percevoir ces notes, ces évocations, ces clins d'œil qu'il décrypte grâce à sa culture et à son intelligence. Pour que ce pacte soit valable, le public doit donc être éclairé, c'est-à-dire non seulement cultivé, mais capable de saisir les subtilités du texte pour l'apprécier entièrement. Il doit partager avec l'auteur un patrimoine de valeurs et de pratiques de lecture.

À ce public idéal le poète s'adresse à plusieurs reprises dans le poème, et il le met enfin en scène dans l'ouverture du dernier chant, en nommant un à un les amis et les proches qui l'attendent, à la fin de son voyage poétique.

Selon André Rochon, la complicité entre l'auteur et son public idéal se fonde sur la «parodie discrète», c'est-à-dire sur le détournement comique d'une référence littéraire en principe sérieuse. Dans le passage proposé, l'Arioste parodie par exemple le schéma traditionnel du duel : il le convoque dans son poème parmi les toutes premières actions de l'œuvre, comme il est prévisible dans un poème chevaleresque, mais en

bouleverse le déroulement. Le public est pris par surprise, il en est amusé. Le comique dérive justement de l'écart entre les attentes du public et la variation du schéma introduite par l'auteur. La complicité entre ce dernier et ses lecteurs est sollicitée par le narrateur lors de son intervention, là où il les invite à partager ce nouveau modèle de comportement, et à considérer avec un regard détaché, amusé et serein la «gran bontà dei cavalieri antiqui».

D'autres exemples de parodie encore plus frappants peuvent être rappelés dans ce deuxième temps du discours : la folie de Roland dans le chant XXIII parodie la folie d'Achille dans l'*Illiade*, l'épisode où Roger sauve Angélique du monstre marin, dans le chant XI, parodie le mythe de Persée et Andromède et la légende de saint Georges et le dragon ; ou encore la rencontre fortuite de Roland fou avec Angélique dans le chant XXIX parodie les retrouvailles des amants (bien que cet exemple, avec ses sous-entendus sexuels très évidents, ne compte pas parmi les parodies les plus subtiles du *Roland furieux*). Le comique de toutes ces parodies ne peut se déclencher que si le lecteur connaît les références et en comprend l'écart, qui prend normalement la forme d'un abaissement d'une situation de départ épique, mythique, sublime. Cependant, cet abaissement ne comporte pas une destruction du modèle, mais plutôt sa relativisation et surtout la relativisation, la réduction à la dimension humaine, des personnages du poème. La parodie est donc certes un vecteur du comique, mais elle participe aussi à plein titre du message humaniste tout à fait sérieux et important que l'Arioste charge son œuvre de transmettre.

Dans ce sens, l'observation d'André Rochon peut être nuancée à plusieurs niveaux. Certes, le *Roland furieux* est une œuvre de divertissement, et c'est ainsi qu'elle a été accueillie et a triomphé en Italie dès 1532 et bientôt partout en Europe. Mais toute fondamentale que soit sa portée comique, le poème ne se résume pas à sa dimension d'amusement pour la cour. Son succès immense et durable, son accession précoce au rang de classique tient à son caractère encyclopédique, qui en fait une œuvre-monde, comme le disaient déjà ses premiers admirateurs. Le *Roland furieux* sait parler sur tous les tons : le tragique, l'élégiaque, l'épique, et bien entendu le comique, le plus subtil comme, certes moins souvent mais tout de même, le plus populaire voire le plus trivial. Il se nourrit de références littéraires antiques et modernes,

de lectures philosophiques et scientifiques dont on retrouve la trace partout dans le poème. Il véhicule un enseignement et une vision du monde inspirés par la culture humaniste et proche des écrits d'Érasme de Rotterdam. Sans cette universalité, le *Roland furieux* n'aurait pu se détacher aussi nettement du chef d'œuvre qu'est l'*Inamoramento d'Orlando*, et qui a été éclipsée par sa *gionta* non seulement pour des questions linguistiques, mais aussi pour cette capacité du *Roland furieux* à parler de tout, et à tout le monde.

Sur ce point aussi, il est légitime de nuancer le propos d'André Rochon notamment en ce qui concerne l'identification du public du poème. Certes, le *Roland furieux* a été écrit en premier lieu pour le public choisi de la cour ferraraise, et notamment pour son dédicataire, le cardinal Hyppolite d'Este. Certes, au-delà de ce cercle, qui avait le privilège d'écouter l'auteur déclamer les chants de son poème au fur et à mesure qu'il les composait, l'Arioste s'adressait aux Bembo, aux Castiglione, aux hommes de lettres de son époque, aux princes et aux cercles d'intellectuels de toutes les cours italiennes. Mais l'histoire des trois premières éditions du *Roland Furieux*, qui fut publié en 1532 en un nombre exceptionnellement élevé de copies, certifie que l'Arioste voulait de plus en plus s'adresser à un public large, pas forcément courtisan, et pas forcément en mesure de comprendre toutes les subtilités de ses parodies. La foule des amis qui accueille le poète à la fin du poème est sans doute le public idéal du poème, mais il n'est pas le seul.

ÉPREUVE DE TRADUCTION

Durée : 5 heures

L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique est rigoureusement interdit.

Les candidats doivent traduire les deux textes.

Le thème est noté sur 5 points et la version sur 15 points.

Le thème et la version sont à rédiger sur des copies distinctes.

La seconde copie sera insérée dans la première.

THÈME

J'ai reçu la naissance dans les antres de ces montagnes. Comme le fleuve de cette vallée dont les gouttes primitives coulent de quelque roche qui pleure dans une grotte profonde, le premier instant de ma vie tomba dans les ténèbres d'un séjour reculé et sans troubler son silence. Quand nos mères approchent de leur délivrance, elles s'écartent vers les cavernes, et dans le fond des plus sauvages, au plus épais de l'ombre, elles enfantent, sans élever une plainte, des fruits silencieux comme elles-mêmes.

Leur lait puissant nous fait surmonter sans langueur ni lutte douteuse les premières difficultés de la vie ; cependant nous sortons de nos cavernes plus tard que vous de vos berceaux. [...]

L'usage de ma jeunesse fut rapide et rempli d'agitation. Je vivais de mouvement et ne connaissais pas de borne à mes pas. Dans la fierté de mes forces libres, j'errais, m'étendant de toutes parts dans ces déserts. Un jour que je suivais une vallée où s'engagent peu les centaures, je découvris un homme qui côtoyait le fleuve sur la rive contraire. C'était le premier qui s'offrît à ma vue, je le méprisai. Voilà tout au plus, me dis-je, la moitié de mon être ! Que ses pas sont courts et sa démarche malaisée ! Ses yeux semblent mesurer l'espace avec tristesse. Sans doute c'est un centaure renversé par les dieux et qu'ils ont réduit à se traîner ainsi !

Maurice de Guérin, *Le Centaure*, 1840.

VERSION

Fuori, invece della calma pesante che aveva lasciato entrando nella casa dell'amante, trovò un vento gelido e impetuoso, quanto mai impreveduto dopo la giornata sciroccale. Purificata delle nebbie umide del fiume, l'aria era insolitamente limpida, si scorgevano distintamente i profili neri delle case, coi loro tetti, i loro belvederi ed i loro comignoli e i rettangoli luminosi delle finestre, e attraverso le finestre gli interni delle stanze ; nel cielo la nuvolaglia, squarciata dal vento furioso, si ritirava d'ogni parte verso i limiti estremi dell'orizzonte con certe bianche propaggini di nubi simili alle vele di una flotta sconfitta, lasciando libero nel mezzo il sereno spazio stellato. Ma non contento di questa sua vittoria sulla nebbia e le nuvole, il vento continuava a soffiare con impeto : si udivano le banderuole sui tetti rendere certi loro cigolii acuti, indecisi e prolungati, sulle pietre asciutte dei marciapiedi ruzzolare mulinando con un fruscio di roba secca le cartacce e le ultime foglie morte, e la ventata galoppare in furia come una folla forsennata intorno gli angoli della strade, sbucare grossa e disordinata sopra l'asfalto libero, e quindi risucchiata verso l'alto affinarsi in un sibilo rapito e lamentoso.

Fuor che per questi rumori della tempesta, il silenzio della strada deserta era completo ; e non turbato dal ronzio delle automobili, né dallo scalpiccio dei passanti, rendeva anche più notabili le mute oscillazioni che facevano in terra e sui muri delle case le luci delle lampade malmenate dal vento in cima ai loro sostegni.

Per un poco, appena uscito dal giardino, Pietro guardò incerto il lungofiume, le bianche nubi che fuggivano all'orizzonte, le stelle rare e fredde che scintillavano sopra la sua testa nel nero cielo invernale. La sua esitazione non veniva da alcuno stordimento, né dal non sapere dove andare. Aveva infatti la mente assai chiara e sapeva che doveva recarsi da Sofia. Soltanto, dopo l'ultima volta che aveva veduto la fidanzata e aveva deciso di rompere con essa e sposare Andreina, fatti nuovi erano sopravvenuti che avrebbero potuto modificare i suoi disegni e imponevano comunque qualche riflessione. Questi fatti erano la conoscenza de' criminosi propositi di Andreina e la scoperta dei gioielli. « Prima non erano che parole » pensò staccandosi dal marciapiede e avvicinandosi al parapetto del fiume, « parole che potevano facilmente

essere attribuite ad un carattere esaltato ma innocuo, invece ora ci sono questi gioielli. Ossia ora so con precisione che, se sposo Andreina, sposo una ladra. Bel guadagno conoscere a fondo le persone. »

Quello che adesso gli faceva maggior impressione era l'idea che, se avesse voluto, era ancora in tempo per trarsi fuori dagli impicci e tornare alle condizioni in cui si trovava prima di conoscere Andreina. « Così Matteo come Sofia non sanno ancora nulla » pensò appoggiandosi al parapetto e guardando al fiume. « Qualche bella frase ad Andreina, e Dio sa se ne so fare, per mascherare la mia viltà e consolarla della perdita dei gioielli, un affettuoso commiato, e tutto finisce bene : io sposo Sofia e Andreina continua la sua carriera. Poi, un bel giorno, tra molti anni, quando sarò un uomo maturo, arrivato e rispettato, racconterò la storia a Sofia : « Ti ricordi » le dirò « di quell'Andreina ? di quell'amante di Matteo ? Pensa fu anche mia amante. E poi figurati, quei gioielli di Maria Luisa, era lei che li aveva rubati... una pazza... » soggiungerò « nient'altro che una pazza ».

Alberto Moravia, *Le ambizioni sbagliate*, 1935

REMARQUES GENERALES

Les remarques générales que l'on peut formuler sur l'épreuve de traduction ne diffèrent guère a priori d'une année sur l'autre et le jury renvoie ici les candidats aux remarques générales et à la méthodologie proposées dans les rapports des sessions précédentes. La correction de l'épreuve de traduction est toujours révélatrice, année après année, des qualités et des lacunes de la préparation des candidats. L'exposé qui suit a pour double objectif de permettre aux futurs préparateurs de mettre leur travail en perspective et de comprendre les attentes du jury.

Nous commencerons par rappeler quelques-unes des compétences requises pour intégrer le système éducatif français, publiées dans le B.O. du 22 juillet 2010, mais introduites dans la formation des professeurs depuis janvier 2007 et dont tout candidat au concours doit avoir pris connaissance.

« Maîtriser la langue française pour enseigner et communiquer » (BO du 22 juillet 2010) : *« Tout professeur possède les connaissances attendues d'un diplômé de l'enseignement supérieur, dans la maîtrise de la langue écrite et orale (vocabulaire, grammaire, conjugaison, ponctuation, orthographe) [...] Le professeur est capable : [...] de communiquer avec clarté et précision et dans un langage adapté à l'écrit comme à l'oral : avec les élèves, au cours des apprentissages (transmission des connaissances, organisation du travail en classe et du travail personnel à fournir, etc.), avec les parents, au cours des échanges personnalisés ou collectifs [...] Le souci d'amener les élèves à maîtriser la langue conduit le professeur à intégrer dans les différentes situations professionnelles l'objectif de maîtrise de la langue orale et écrite par les élèves ; à veiller dans toutes les situations d'enseignement ou éducatives au niveau de langue des élèves, à l'écrit et à l'oral. »*

Le professeur de langue vivante ne saurait faire exception. En effet, de nombreuses situations professionnelles l'amènent dans sa pratique à s'exprimer, tant à l'oral qu'à l'écrit, en français ; en voici quelques exemples :

- dans le cadre de la classe, lorsqu'il élucide un point de grammaire ; lorsqu'il communique une information destinée aux parents ; lorsqu'il donne le travail à faire à la maison, etc.
- dans l'établissement, lorsqu'il prend la parole lors des conseils de classes ; lorsqu'il remplit les bulletins ; lorsqu'il conduit un entretien avec

des parents d'élèves ; lorsqu'il communique avec l'ensemble des personnels de l'établissement ; lorsqu'il présente un projet à l'ensemble de l'équipe éducative, etc.

- dans le système, enfin, lorsqu'il échange dans un groupe de travail avec des collègues d'autres établissements ou d'autres disciplines ; lorsqu'il écrit des courriers officiels, etc.

Le professeur d'italien, dans toutes ces situations, engage en outre la crédibilité de sa discipline.

La langue française doit être maîtrisée dans toutes ses dimensions : lexicale, grammaticale, sociolinguistique... En ce qui concerne ce dernier aspect, la connaissance des registres de langue fait partie intégrante de la culture du professeur d'italien ; elle évitera aux candidats quelques erreurs d'interprétation et de traduction rédhibitoires. Les candidats ont donc tout intérêt, à la lumière de ce qui précède, à consacrer le temps nécessaire à la préparation de l'épreuve de traduction.

Tout candidat doit, au moins dans son domaine, développer le goût de la précision ; pour ce qui concerne la traduction, la rigueur évite les oublis malheureux et la mauvaise compréhension du texte. Lors de l'apprentissage (lexique, grammaire, repères divers) il s'efforce de ne pas laisser de zones d'ombre. Apprendre exige aussi que l'on s'entraîne : nous conseillons à tous de refaire les épreuves, dans les temps imposés, pour obtenir des traductions qui soient les plus proches possibles des corrigés donnés par les jurys.

La lecture d'œuvres littéraires, tant en italien qu'en français, permet de se constituer un bagage culturel appréciable et d'acquérir des réflexes propres à l'écrit ; elle favorise de surcroît la maîtrise scientifique des deux langues et enrichit le vocabulaire.

Enfin, la curiosité, l'ouverture d'esprit et la capacité de chacun à aborder sereinement « l'inconnu » sont des qualités qui, le jour de l'épreuve, feront la différence et qui, tout au long de sa pratique professionnelle aideront le professeur à approfondir sa réflexion et à enrichir ses connaissances et ses compétences.

Avant de traduire, il convient de lire attentivement le texte pour le situer dans son contexte (auteur, époque, courant littéraire, etc.) ; des lectures successives et attentives aideront le candidat à repérer les informations, les éléments factuels ou descriptifs, les champs lexicaux, les réseaux sémantiques qui permettent de cerner la cohérence du texte.

La date de création de l'œuvre doit être prise en compte afin de ne pas commettre des anachronismes ou des erreurs de choix de registre lors du passage d'une langue à l'autre. À la fin de cette première étape, le candidat doit avoir situé et compris le texte ; il en a saisi la nature et l'articulation ; il possède les repères qui vont l'aider à traduire

Pendant la traduction, il faut conserver la présentation du texte original (typographie, composition, paragraphes, etc.). On traduit une phrase après l'autre en respectant les registres de langue et en transposant les figures de style qui donnent toute leur force à l'expression, comme les répétitions, les gradations... Le titre du texte, s'il y en a un, est traduit, tandis que le titre de l'œuvre dont est tiré le passage, ne l'est pas.

Les noms propres des personnages de fiction ne sont généralement pas traduits.

L'omission est lourdement sanctionnée : tout doit être traduit. Lorsqu'un terme n'est pas compris, on a recours à l'étymologie ou bien à l'inférence du sens à partir du contexte. Lorsque le candidat ne sait pas traduire un mot, il s'efforcera de trouver un synonyme ou un mot voisin, mais il ne doit surtout pas laisser de « blanc » dans sa copie. Le candidat a intérêt à respecter la transparence lexicale quand elle existe ainsi que les constructions du texte de départ quand c'est possible. Le candidat doit également éviter toute explicitation ou glose de l'expression à traduire tout comme il ne doit pas interpréter ou revisiter des passages du texte à traduire. Il s'agit de rester le plus près possible du texte.

La traduction obtenue doit, en respectant le sens du texte d'origine, être parfaitement compréhensible. Après la traduction, la phase des relectures est incontournable ; il appartient au candidat d'organiser le temps de l'épreuve de façon à ne pas rendre une copie rédigée à la hâte. Il faut tout d'abord veiller à être lisible ; un doute du correcteur, par exemple, sur une terminaison, un signe diacritique, voire l'orthographe d'une syllabe ou d'un mot, pénalisera le candidat. Une première lecture doit permettre au candidat de se concentrer sur la cohérence linguistique et sémantique de l'ensemble de sa traduction : il veillera à relire attentivement sa copie sans le texte support, tandis qu'une autre relecture doit être faite, le texte support sous les yeux, phrase par phrase, afin d'être sûr de n'avoir rien oublié.

La copie ne doit pas contenir plusieurs choix de traduction, et il appartient donc au candidat de prendre des décisions et de proposer celle

qui lui semble la plus adéquate.

Ces conseils se révèleront efficaces si la préparation de l'épreuve est sérieuse et régulière. Le jury propose dans son rapport une traduction possible et non exclusive des textes de l'épreuve. D'autres solutions ont bien entendu été acceptées. Ces propositions sont suivies de remarques linguistiques destinées elles aussi à éclairer les futurs candidats.

VERSION

Cette année le jury a soumis aux candidats un extrait du roman « *Le ambizioni sbagliate* » d'Alberto Moravia. Ce roman publié en 1935 raconte l'histoire d'un journaliste italien sur le point d'épouser la fille d'un homme très riche, Sofia Tanzillo. Le protagoniste, Pietro Monatti, semble se diriger vers un mariage de convenance et il est vu par son entourage comme un arriviste mesquin. Le frère de sa fiancée, Matteo est, quant à lui, marié à la richissime Maria Luisa mais a eu une liaison avec Andreina, une jeune femme à la recherche d'un bon parti qui, dans un premier temps, dérobera les bijoux de Maria Luisa et dans un second temps tentera de la tuer. Comme elle ne réussit pas à bien se marier, elle jette son dévolu sur Pietro Monatti, lequel aimerait la remettre dans le droit chemin en l'épousant. Dans le passage choisi, Pietro sort de chez sa maîtresse, Andreina, et est indécis quant à la poursuite de sa relation avec celle-ci, dont il connaît à présent les intentions criminelles. Le roman qui se déroule à Rome durant le « ventennio » fasciste révèle l'engagement civil de l'auteur à travers une impitoyable dénonciation des vices de cette société.

Il s'agit du deuxième roman d'Alberto Moravia publié six ans après « *Gli indifferenti* ». Ce roman condense les thématiques caractéristiques de toute l'œuvre successive de l'écrivain romain : d'une part la riche bourgeoisie de Rome, et de l'autre des personnages marqués par l'arrivisme, l'atonie morale, le snobisme, l'avidité et une sensualité plate. Si le lexique italien dans ce passage est lexicalement simple, il est inséré dans une syntaxe à la fois élégante et très élaborée. L'indécision du personnage et son bouleversement correspondent aux phénomènes climatiques qu'il trouve dans la rue, en sortant de chez sa maîtresse. Dans une première partie l'auteur décrit les phénomènes climatiques en insistant sur les bruits et les mouvements produits par les objets ou les matières que le vent furieux malmène. Et dans une seconde partie le personnage soliloque, nous rappelle les faits et se projette dans l'avenir en imaginant une conversation qu'il aurait avec son épouse Sofia.

Traduction proposée par le jury

Dehors au lieu du calme pesant qu'il avait laissé en entrant dans la maison de sa maîtresse, il trouva un vent glacial et impétueux des plus

imprévisibles après cette journée de sirocco. Purifié des brumes humides du fleuve, l'air était inhabituellement limpide, on apercevait distinctement les silhouettes noires des maisons avec leurs toits, leurs terrasses, leurs cheminées et les rectangles lumineux des fenêtres et à travers les fenêtres, l'intérieur des pièces ; dans le ciel, la nuée déchirée par ce vent furieux, se retirait de tous côtés vers les limites extrêmes de l'horizon avec quelques lambeaux blancs de nuages semblables aux voiles d'une flotte vaincue, en laissant libre en son milieu un ciel clair étoilé. Mais non content de sa victoire sur la brume et les nuages, le vent continuait à souffler avec force : on entendait les girouettes sur les toits produire leurs sortes de grincements aigus, indécis et prolongés, sur le dallage sec des trottoirs rouler en tourbillonnant avec un froissement de matières sèches les vieux papiers et les dernières feuilles mortes, et la rafale de vent galoper furieusement comme une foule forcenée aux coins des rues, déboucher, grosse et désordonnée sur la chaussée dégagée, et enfin aspirée vers le haut, s'affiner en un sifflement ravi et plaintif.

Hormis ces bruits de tempête, le silence de la rue déserte était total ; et comme il n'était troublé ni par le bourdonnement des automobiles, ni par le piétinement des passants, il rendait encore plus perceptibles les oscillations muettes que faisaient par terre et sur les murs des maisons les lumières des lampes malmenées par le vent en haut de leurs supports.

Pendant un instant, une fois sorti du jardin, Pietro regarda avec incertitude les quais, les nuages blancs qui fuyaient à l'horizon, les étoiles rares et froides qui scintillaient au-dessus de sa tête dans le ciel noir de l'hiver. Son hésitation n'était due à aucun étourdissement, ni de ce qu'il ne savait pas où aller. Il avait en effet l'esprit très clair et savait qu'il devait se rendre chez Sofia. Seulement, depuis la dernière fois qu'il avait vu sa fiancée et qu'il avait décidé de rompre avec elle et d'épouser Andreina, des faits nouveaux s'étaient produits qui pourraient modifier ses desseins et imposaient quoi qu'il en soit une réflexion. Ces faits étaient la connaissance des intentions criminelles d'Andreina et la découverte des bijoux. « Au début ce n'étaient que des mots » pensa-t-il en s'éloignant du trottoir et en s'approchant du parapet du fleuve, des mots qui pouvaient facilement être attribués à un caractère exalté mais inoffensif, tandis que maintenant il y a ces bijoux. Autrement dit désormais je sais avec précision que si j'épouse Andreina, j'épouse une voleuse. Voilà ce que l'on gagne à bien connaître les personnes. »

Ce qui à présent le frappait le plus c'était l'idée que s'il l'avait voulu, il était encore temps pour lui de se tirer d'affaire et de revenir à la situation où il se trouvait avant de connaître Andreina. « Ni Matteo ni Sofia ne savent rien encore » pensa-t-il en s'appuyant au parapet et en regardant le fleuve. « Une ou deux belles phrases à Andreina et Dieu sait si je m'y entends pour masquer ma lâcheté et la consoler de la perte des bijoux, une séparation affectueuse et tout est bien qui finit bien : j'épouse Sofia et Andreina poursuit sa carrière. Puis un beau jour, dans de nombreuses années quand je serai un homme mûr, établi et respecté, je raconterai l'histoire à Sofia : « Tu te souviens » lui dirai-je « de cette fille...Andreina ? la maîtresse de Matteo ? Figure-toi qu'elle a été aussi ma maîtresse. Et puis tu sais ces bijoux, ceux de Maria Luisa, c'était elle qui les avait volés...une folle ... » j'ajouterai « rien qu'une folle »

Alberto Moravia, *Le ambizioni sbagliate*, 1935

Remarques concernant la version

Lexique

De façon générale, le jury constate tout d'abord la difficulté croissante des candidats à distinguer les registres de langues. De nombreux mots ou expressions, par exemple, sont souvent empruntés au langage des médias (*le manteau nuageux, la couverture nuageuse, la journée placée sous le signe du sirocco, suite à cette journée, seulement voilà...*) Il est également dans l'habitude des journalistes et spécialement dans la langue orale, de répéter systématiquement l'antécédent de tout pronom relatif ; cette construction a été relevée dans quelques copies. Nous invitons donc les futurs candidats à prendre une distance salutaire avec une langue qui ne peut être celle de l'école.

Par ailleurs, les confusions lexicales que le jury a pu remarquer relèvent d'un véritable problème d'appropriation du sens des mots. Des erreurs ont ainsi été commises parce que les candidats ont pris un mot pour un autre. Nous en donnons ici quelques exemples :

impitoyable pour *impétueux* ;
innocent pour *inoffensif* ;
lamentable pour *plaintif* ;
enjoué pour *exalté* ;

imprévisible pour *imprévu* ;
etc.

Enfin, cette année encore, comme les autres années, nous tenons à faire une remarque sur les accents. En français, ce sont des signes diacritiques qui indiquent la prononciation des voyelles (é, è, ê) ou qui marquent une distinction entre les mots (a, à, ou, où) ; ces signes sont donc importants dans l'orthographe. Les candidats se doivent de les connaître et de les marquer correctement et lisiblement.

« **amante** » dérivé du participe présent du verbe «amare», substantif identique au masculin et au féminin en italien, en français moderne deux termes sont employés : *amant* au masculin, *maîtresse* au féminin. Le traduire par « *amante* » consistait en un italianisme ou en un anachronisme et a donc été sanctionné. Le terme de « *bien-aimée* » ne correspondait aucunement à la situation contextuelle, et « *copine* » a été écarté et sanctionné pour des motifs de registre.

« **quanto mai imprevisto** » « *quanto* » adjectif indéfini est utilisé dans sa version au masculin singulier comme adverbe de quantité d'une façon non précise et indéfinie, ici « *mai* » vient renforcer l'adverbe de quantité pour indiquer l'exceptionnalité du phénomène climatique que l'on traduit par des termes qui indiquent cette idée comme « *totale* », « *tout à fait* » ou « *pour le moins* ». On ne pouvait traduire par « *d'autant plus /ou moins* » car il ne s'agit aucunement d'une comparaison. Quant à la traduction de « *imprevisto* » on préférera « *imprévisible* » (qu'on ne peut pas prévoir) à « *imprévu* » (qui n'a pas été prévu, accidentel, fortuit, inattendu) qui dans le contexte est un faux-sens.

« **belvederi** » substantif masculin désignant une construction en un lieu élevé, comme le pavillon duquel on aperçoit le panorama. Dans un contexte urbain comme celui de Rome, le terme « *terrasse* » a donc été choisi, le traduire par *belvédère* équivalait à un italianisme ou à une stratégie d'évitement et a été sanctionné.

« **comignoli** » substantif masculin désignant une cheminée, il ne s'agit pas d'un diminutif donc l'ajout de tout adjectif était inutile.

« **gli interni** » il s'agit de l'intérieur des maisons, des différentes pièces, qu'il ne fallait pas laisser au pluriel pour éviter l'équivoque qui aboutissait à un non-sens.

« **la nuvolaglia** » il s'agit ici d'un amas de nuages, qu'on appelle en

météorologie la nébulosité, ce terme trop spécialisé ne devait pas être choisi pour ce texte. «la nuée » donnait également cette idée de grandeur et d'extension.

« **d'ogni parte** » pouvait être traduit par « de toutes parts » ou « de toute part », le singulier et le pluriel étant admis. En revanche « de tous côtés » ne peut être employé qu'au pluriel.

« **Le propaggini** » il s'agit des traînées que laissent les nuages qui fuient à l'horizon étant donné que la nuée est déchirée on pouvait recourir au substantif « lambeaux » qui donne vraiment l'impression d'un déchirement.

« **il sereno cielo stellato** » il s'agit du ciel clair, « il sereno » est effectivement le terme pour évoquer le beau temps dans la météorologie italienne. Le traduire par serein était un italianisme et a donc été sanctionné.

« **le banderuole** » substantif féminin qui désigne le petit drapeau métallique ou autre objet placé en haut des édifices qui, actionné par la force du vent, tourne pour indiquer la direction des vents. En français ce terme ne pouvait être traduit que par « girouette ».

« **l'asfalto libero** » il s'agit du matériau qui compose le revêtement de la chaussée, aussi le terme asphalté était acceptable mais l'adjectif « libre » ne pouvait en aucun cas le qualifier car l'ensemble aboutissait à un non-sens. Il fallait donc le traduire par « dégagé ».

« **notabili** » cet adjectif en italien signifie « digne d'être remarqué » dans son sens premier mais par extension tout ce qui est important, considérable ou grand, aussi les termes « perceptibles » ou « évidentes » convenaient puisqu'il s'agissait des lumières sur les murs, alors que « remarquables » qui en français signifie exclusivement « digne d'être remarqué, d'attirer l'attention » est un faux-sens et a été sanctionné.

« **le luci delle lampade** » il s'agit ici des ampoules qui en oscillant projettent leur lumière sur les façades des édifices ainsi qu'au sol. Traduire par « réverbères » ou « lampadaires » ne convenait absolument pas car ces deux termes ne sont pas des équivalents de « lampade » et d'autre part ce mobilier urbain pouvait ne pas convenir au contexte historique.

« **ai loro sostegni** » les lampes sont certainement suspendues à des câbles métalliques ou placées au sommet de supports fixés sur les façades et par conséquent sont agitées par le vent.

« **il lungofiume** » substantif masculin qui est composé de la préposition

« lungo » et de « fiume », il s'agit donc de la voie qui longe le fleuve, en fonction du nom du fleuve, le terme devient lungarno, lungotevere, lungadige... traduire ce terme par « le long du fleuve » qui en français a valeur de complément de lieu et se traduit en italien par « lungo il fiume » consistait en une méconnaissance du champ lexical de la ville.

« **guardò incerto** » c'est un adjectif à valeur d'adverbe qui ne peut être rendu en français que par un adverbe de manière ou un complément de manière, ici le jury a choisi « avec incertitude ».

« **comunque** » peut être soit un adverbe dans le sens de « in ogni modo » soit une conjonction de subordination qui introduit une proposition modale avec valeur de relative et verbe au subjonctif qui correspond à « in qualunque/ in qualsiasi modo » ainsi que « comunque sia » avec le verbe essere présent ou non ou bien une conjonction de coordination à valeur adversative : « tuttavia ». Dans le texte « comunque » est une conjonction de subordination qui sera traduite par « quoi qu'il en soit » ou « tout au moins ».

« **criminosi** » adjectif qui caractérise ce qui est délictueux, criminel et « **propositi** » idée délibérée de faire quelque chose, donc l'intention.

« **Il parapetto** » est un élément de protection pour éviter la chute de personnes ou d'objets, à l'origine sa hauteur arrivait à la poitrine (« petto ») et il est souvent maçonné. La traduction « parapet » convient bien dans le contexte : un mur qui longe le fleuve. Des termes comme « barrière », « rambarde » et « balustrade » ne convenaient pas dans le contexte.

« **i suoi disegni** » en italien ce terme a deux significations. La première acception est « dessin » qui ici serait un non-sens, la deuxième signification est celle de projets, de plans qu'il convenait de traduire par « desseins » le terme le plus proche de l'italien.

« **gli faceva maggior impressione** » l'expression verbale « fare impressione » signifie (« meravigliare » (étonner), « colpire » (frapper)) Le jury a choisi le verbe « frapper » qui convenait mieux à l'état d'esprit du protagoniste, à laquelle il ne fallait pas oublier d'ajouter la traduction de « maggior » qui est rendu par « le plus ». Les candidats qui ont choisi l'italianisme « faire impression » ont été sanctionnés tout comme ceux qui ont omis de traduire « maggior ».

« **commiato** » ce substantif a deux sens, le premier c'est la permission de partir : prendre congé, donner congé, le deuxième sens qui convenait ici,

c'est la façon de s'éloigner de quelqu'un : l'adieu, la séparation.

« **uomo arrivato** » participe passé du verbe « arrivare », celui qui est arrivé, qui est parvenu par conséquent « établi » convenait tout comme « arrivé », quant à « parvenu » il apporte une touche péjorative qui n'apparaît pas dans le texte et a donc été sanctionné car les candidats doivent respecter les registres certes mais aussi le ton et l'implicite du texte. Quant à « accompli » qui a une connotation positive, il a été écarté car il signifie « parfait en son genre », il se rapproche donc de « idéal » ou de « parfait ».

Grammaire

a) Modes et temps

Ce texte étant en grande partie descriptif, le temps le plus employé est l'imparfait (ou le plus-que-parfait). Certains candidats se trompent encore dans les désinences (les consonnes finales). Il est inacceptable que des erreurs de ce genre prolifèrent.

Les passés simples : « trovò », « guardò », « pensò » sont tous à la troisième personne du singulier et sont tous issus de verbes en -are et donc réguliers, il n'était pas difficile de les reconnaître et donc de bien les traduire en français. Les candidats doivent maîtriser les conjugaisons qu'ils auront à enseigner et à expliquer aux élèves.

Quelques futurs illustrent la projection que fait le personnage dans un futur lointain quand tout sera plus clair et qu'il aura décidé ce qu'il devra faire : là aussi des erreurs de désinences reflètent le manque de préparation ou la méconnaissance des conjugaisons.

« fatti nuovi erano sopravvenuti che **avrebbero potuto** modificare i suoi disegni » ici le futur dans le passé traduit une action non révolue. Ce futur dans le passé requiert l'emploi du conditionnel passé en italien et du conditionnel présent en français.

« **se avesse voluto** » phrase hypothétique introduite par « se » demande

le subjonctif plus que parfait par concordance des temps, puisque la proposition principale est au passé. La traduction « s'il le voulait » a été sanctionnée.

b) Accord

« quindi **risucchiata** » ce participe passé devra s'accorder avec le mot choisi pour traduire « la ventata » afin de respecter la règle des accords.

« Prima non **erano** che parole » en français tout comme en italien on accorde le présentatif avec le sujet, il fallait donc mettre le verbe être au pluriel.

« era lei che **li aveva rubati** ... » pareillement à l'italien quand le pronom COD précède le participe passé, celui-ci s'accorde en genre et en nombre avec ce pronom. En italien cette règle est obligatoire avec les pronoms lo, la li, le.

c) Pronoms personnels

« **pensò** », « **le dirò** » le pronom sujet est placé après le verbe et lié à celui-ci par un tiret : « pensa-t-il », « lui dirai-je » quand le discours direct est placé avant l'incise, dans le cas contraire, comme c'est le cas ici avec « **soggiungerò** » le pronom garde sa place devant le verbe : « j'ajouterai »

d) Prépositions, locutions adverbiales et adverbes

La traduction des prépositions a, cette année encore, occasionné des erreurs. Il est fondamental de veiller à la justesse de la restitution des phrases en français.

« Purificata **delle** nebbie » Ce ne sont pas les brumes qui purifient, c'est l'air qui est libéré des brumes par le vent. Il fallait donc traduire « delle » par la préposition « **de** » et non pas par la préposition « par » qui constitue un contre-sens et a été sanctionné.

« **coi** loro tetti, i loro belvederi » la préposition « avec » est obligatoire au début de l'énumération.

« le stelle rare e fredde che scintillavano **sopra** la sua testa » il est clair que les étoiles ne touchent pas directement la tête du personnage décrit aussi en français il faut absolument traduire par « **au-dessus** », la traduction « **sur** » est un non-sens et a été sanctionné.

« **prima** non erano che parole » Le marqueur temporel "avant" appelle un autre marqueur temporel dans une succession de faits or ici il signifie le début et non une phase, il fallait donc le traduire par « **au début** ». Au début, Andreina a exprimé son intention de voler ces bijoux (mais ce n'étaient que des mots) puis aux mots ont succédé les faits.

«soltanto, **dopo** l'ultima volta» en français on rendra l'idée de point de départ, de début par « **depuis** » et non par « après » qui ne rendrait pas l'idée de durée et qui a été sanctionné.

e) La négation

« Ma **non** contento...» en français la négation en emploi adverbial est traduite par « **non** », utiliser « pas » l'auxiliaire de la négation (habituellement employé en corrélation avec NE) est très maladroit et familier et a été sanctionné.

«e **non** turbato dal ronzio delle automobili, **né** dallo scalpiccio dei passanti» il convient ici de rétablir le verbe « être » conjugué à l'imparfait et d'utiliser la négation « **ne...ni ...ni**»

f) Possessifs

« nella casa **dell'**amante » en français il faut rétablir obligatoirement l'adjectif possessif.

« **Questa sua** vittoria » en italien la redondance de déterminants est possible, en français cette redondance est impossible et elle exige de surcroît une construction qui alourdit la phrase. Aussi le candidat doit

choisir ce qui est le plus logique entre le démonstratif et le possessif. Ici « sa victoire » semble le mieux convenir.

« **certi loro** cigolii » pour les mêmes raisons un seul déterminant sera choisi, cependant pour caractériser ces grincements, le jury a fait le choix d'ajouter « leurs sortes de ». La traduction par « certains de leurs » constituait un faux-sens car cette expression qualifie des éléments déterminés sélectionnés à partir d'un ensemble, or « certi loro » n'indique absolument pas cela.

g) Démonstratifs

«**quei gioielli di** Maria Luisa» en italien il est possible de caractériser doublement un substantif par un déterminant d'une part et par un complément de nom d'autre part. Le français ne le permet pas aussi il faudra trouver une solution la plus proche de la construction italienne en maintenant l'adjectif démonstratif et en ajoutant le pronom démonstratif : « **ces bijoux, ceux de Maria Luisa** ». On pouvait également substituer au démonstratif l'adjectif « **fameux** » qui indique que l'on connaît l'existence de ces bijoux et de leur propriétaire ainsi que leur histoire. Enlever tout simplement le démonstratif a été sanctionné.

h) Gérondifs

Cette année l'extrait à traduire a proposé un grand nombre de gérondifs dont certains ont une valeur modale (*entrando, lasciando, mulinando*) et d'autres une valeur temporelle (*staccandosi, avvicinandosi, appoggiandosi, guardando*). Ils seront tous traduits par des gérondifs en français et seront donc obligatoirement précédés de « en ». Ce sont des gérondifs et non des participes présents si le sujet du gérondif est identique au sujet du verbe conjugué de la proposition principale. En effet, le gérondif indique un fait qui se déroule en rapport avec celui exprimé dans le verbe conjugué.

Syntaxe

« **si udivano** le banderuole sui tetti **rendere** certi loro cigolii acuti,

indecisi e prolungati, sulle pietre asciutte dei marciapiedi **ruzzolare** mulinando con un fruscio di roba secca le cartacce e le ultime foglie morte, e la ventata **galoppare** in furia come una folla forsennata intorno gli angoli delle strade, **sbucare** grossa e disordinata sopra l'asfalto libero, e quindi risucchiata verso l'alto **affinarsi** in un sibilo rapito e lamentoso. »

Cette phrase très longue peut paraître déroutante, aussi dans un premier temps il faut procéder à son analyse logique. C'est-à-dire qu'il faut retrouver le verbe qui régit l'ensemble des actions, il s'agit de «si udivano», tous les verbes à l'infinitif dépendent de ce verbe conjugué. Il fallait également repérer les compléments de lieux, les sujets des verbes de chaque proposition infinitive, les analogies qui permettaient au narrateur de nous expliquer les intempéries. Et du coup la construction italienne pouvait être conservée en français, sans conjuguer les verbes ni répéter le verbe principal. Le premier verbe « rendere » avait pour sujet le banderuole, « ruzzolare » avait pour sujet « le cartacce e le ultime foglie morte », quant aux trois verbes suivants « galoppare, sbucare et affinarsi », ils ont tous pour sujet « la ventata »

«Per un poco, **appena uscito** dal giardino...» pour rendre la simultanéité de l'action, il fallait utiliser une subordonnée de temps exprimant la simultanéité introduite par « dès que » ou bien une expression se rapprochant de la construction italienne avec « une fois ». Traduire « appena uscito » directement par « à peine sorti » est un italianisme qui a été sanctionné.

«**Così Matteo come Sofia** non sanno ancora nulla» en français il est impossible de respecter la construction italienne qui est amphibologique(ambigue), il faut dans la traduction enlever toute ambiguïté et par conséquent choisir une formule comme « ni Matteo ni Sofia ne savent rien encore » ou alors « Matteo tout comme Sofia ne sait rien encore », le verbe s'accorde avec le sujet, dans le premier cas les deux prénoms sont sujets dans le deuxième cas seul Matteo est sujet, Sofia ne constitue que le comparant de cette comparaison.

THEME

Cette année le jury a choisi un extrait de l'œuvre de Maurice de Guérin, poète et écrivain français né en 1810 à Andillac, au château du Cayla et mort en 1839. Contemporain de Lamartine, de Hugo et de Barbey d'Aurevilly, dont il fut l'ami, de Guérin est l'initiateur du poème en prose en langue française.

L'extrait est tiré du poème en prose *Le Centaure*, écrit en 1835 et publié en 1840 par George Sand dans *La Revue des Deux Mondes*. Le centaure Macarée, vieillissant, raconte sa vie à un homme ; il évoque la paix de son enfance puis l'ardeur de sa jeunesse. Le poète lui prête les mouvements de sa vie secrète et révèle le trouble et les inquiétudes de sa propre jeunesse.

La longueur de l'extrait (20 lignes), l'absence de mots rares ou difficiles, hormis quelques expressions, ne rendaient pas l'exercice de traduction insurmontable, mais permettaient d'évaluer une langue italienne capable de restituer l'élégance et la force de la prose guérinienne. Pour de nombreux candidats, la difficulté a été de trouver un juste équilibre entre un registre soutenu et une langue néanmoins contemporaine, d'éviter des tournures empesées ou archaïsantes ou, au contraire, des traductions anachroniques.

Traduction proposée par le jury

Mi è stato dato di nascere negli antri di queste montagne. Come il fiume di questa valle le cui gocce primitive stillano da qualche roccia che lacrima in una grotta profonda, il primo istante della mia vita cadde nelle tenebre di una remota dimora e senza turbarne il silenzio. Quando le nostre madri si avvicinano al momento del parto, si ritirano nelle caverne, e nella profondità di quelle più selvagge, nel fitto dell'ombra, partoriscono, senza emettere un gemito, frutti silenziosi come se stesse. Il loro latte potente ci fa superare senza languore né lotta incerta le prime difficoltà della vita ; tuttavia usciamo dalle nostre caverne più tardi che voi dalle vostre culle.[...]

L'esperienza della mia giovinezza fu breve e agitatissima. Vivevo di movimento e non conoscevo limiti ai miei passi. Nell'orgoglio delle mie forze libere, vagavo, percorrendo in ogni parte questi deserti. Un giorno in cui seguivo una valle dove si avventurano poco i centauri, scoprii un uomo che costeggiava il fiume sulla riva opposta. Era il primo che si offerisse alla mia vista, lo disprezzai. Ecco tutt'al più, dissi tra me e me, la metà del mio essere ! Quanto sono corti i suoi passi e maldestra la sua andatura ! I suoi occhi danno l'impressione di misurare lo spazio con tristezza. Sarà un centauro destituito dagli dei e ridotto a trascinarsi così.

Maurice de Guérin, *Le Centaure*, 1840.

Remarques concernant le thème

Lexique

« **J'ai reçu la naissance** » : bien que cette expression ne pose pas de problème de compréhension, elle comporte quelques difficultés de traduction dont les candidats devaient tenir compte afin de choisir l'expression italienne la plus appropriée. En effet dans l'acte de recevoir la naissance il y a l'idée d'une action passive, subie par le narrateur, qu'il fallait garder dans la traduction. Pour cette raison les expressions : « *sono nato* » ; « *nacqui* » ; « *sono venuto al mondo* » n'ont pas été acceptées. D'autre part il fallait éviter des barbarismes comme : « *ho ricevuto la nascita* » ou des non-sens : « *ho visto la luce* ».

Le jury a aussi bien accepté « *mi è stato dato di nascere* » que « *sono stato messo al mondo* » ; « *ho ricevuto la vita* » était aussi une traduction convenable.

« **coulent** » : la traduction de ce verbe par « *colano* » ou « *scorrono* » conduit ici à des faux-sens : en effet, aussi bien « *scorrere* » que « *colare* » impliquent un débit d'eau beaucoup plus important que celui des gouttes qui s'écoulent ou qui suintent lentement des roches. « *Stillano* » ou « *sgorgano* » sont donc des traductions plus appropriées au contexte.

« **le premier instant de ma vie tomba** » : le verbe italien « *cadde* » exprime bien le double sens, présent dans le verbe français, de la chute du corps et de l'événement qui a lieu. Il était donc à préférer aux verbes « *accadde* », « *avvenne* », « *ebbe luogo* » qui sont trop explicites et ne gardent que le sens d'événement. Cependant, ces traductions n'ont été que très

faiblement sanctionnées.

« **séjour** » : pour la traduction de ce substantif le jury a préféré le terme « *dimora* » au terme « *soggiorno* ». Ce dernier, qui donne effectivement une indication toponymique, est aussi chargé d'une connotation touristique impropre dans le contexte.

« **approchent de leur délivrance** » : dans le domaine médical le substantif « *délivrance* » indique la dernière phase de l'accouchement, c'est à dire l'expulsion des annexes fœtales, mais dans l'usage commun il désigne, par métonymie, l'accouchement lui-même. C'est dans ce sens qu'il fallait l'entendre ici. Une traduction technique par le terme médical « *secondamento* » est donc impropre dans ce contexte. Le substantif « *liberazione* » choisi par de très nombreux candidats est inexact car il n'indique pas aussi explicitement que « *délivrance* » le moment de l'accouchement ; enfin l'expression « *la loro liberazione* » donnait lieu à un contre-sens, car on imaginait alors les mères sur le point d'être libérées après une période d'enfermement ou de captivité.

« **elles s'écartent vers** » : il s'agit d'un verbe indiquant un déplacement vers un lieu : les mères s'isolent en allant vers les cavernes. On ne pouvait donc traduire ce verbe par « *scostarsi* », « *si scostano* » qui ne peut pas être suivi par une préposition indiquant un mouvement vers un lieu (« *si scostano da* » qui indique la provenance, le point de départ). Les expressions « *si ritirano nelle caverne* » et « *si appartano verso le caverne* » traduisent à la fois l'idée d'éloignement et de mouvement.

« **au plus épais de l'ombre** » : « *nel fitto dell'ombra* », « *nell'ombra più fitta* », « *più densa* », « *più spessa* ». En revanche la traduction littérale « *al più spesso dell'ombra* » donne lieu à un barbarisme.

« **enfantent** » : le jury a retenu plusieurs traductions : « *partoriscono* » ; « *generano* » ; « *danno alla luce* » ; « *mettono al mondo* ». « *Figliano* » a été faiblement sanctionné, car il est utilisé dans la langue actuelle seulement pour les animaux.

« **des fruits** » : le substantif italien « *frutti* » a le même sens que le substantif français « *fruits* » et il fallait sûrement le préférer à « *prole* » qui a le sens de progéniture. La traduction de « *fruits* » par « *frutta* » révèle une méconnaissance inquiétante des bases de la langue italienne.

« **lutte douteuse** » : il s'agit d'une lutte dont le résultat est incertain, qui est source de doute, donc « *incerta* », « *dubbia* » et non pas « *dubbiosa* » qui indique communément une personne qui a un doute et qui hésite.

« **l'usage** » : pour la traduction de ce mot, le jury a préféré « *esperienza* », le substantif « *uso* » est quant à lui impropre dans le contexte.

« **m'étendant** » : « *s'étendre* » n'a pas ici la signification de prendre une position allongée, ce qui serait un contre-sens dans le contexte, mais de couvrir une certaine distance et occuper un espace.

« **s'engagent** » : « *si avventurano* », « *s'inoltrano* », « *si addentrano* » : plusieurs traductions étaient possibles. Pourtant ce verbe a donné lieu à de nombreux faux-sens comme « *entrano* » et « *s'immettono* » (ce dernier ayant par ailleurs une nuance anachronique car il est utilisé dans la langue actuelle pour exprimer l'action de s'engager, avec un véhicule, dans une route, une autoroute, ...) ou plus grave le contre-sens « *s'impegnano* ».

« **me dis-je** » : la traduction de cette expression n'a pas présenté de difficulté majeure sauf une erreur fréquente de registre de langue. En effet de nombreux candidats ont choisi l'expression « *mi dissi* », employée en italien mais dans un style parlé très éloigné du style littéraire du texte.

« **la moitié de mon être** » : le mépris que le centaure ressent vis à vis de l'homme aperçu sur la rive d'un fleuve, n'est pas un mépris pour cet individu en particulier, mais pour l'homme en tant qu'être humain. Le centaure est fier de ses origines, de sa force, de son mode de vie ; il est fier de soi en tant que centaure et on perçoit dans ses mots son sentiment de supériorité vis à vis de l'être humain dont il vient de découvrir l'existence. « L'être » dont parle le centaure est donc « son être » en tant que centaure, par opposition à l'être humain, et non pas « son être » en tant qu'individu. Les traductions « *la metà di me stesso* » ou « *la metà del mio corpo* » n'étaient donc pas acceptables.

« **sans doute** » : cette locution adverbiale a une valeur dubitative que nous pouvons exprimer en italien en utilisant l'adverbe « *probabilmente* » ou le verbe au futur, « *sarà* » avec une valeur hypothétique. Rappelons que les expressions « *senza dubbio* », « *indubbiamente* », que de nombreux candidats ont choisi, ont la valeur affirmative de « assurément » et « certainement » et constituent donc des contre-sens. L'expression « sans doute » a perdu dans l'usage actuel cette valeur affirmative au point que, pour exprimer l'affirmation, on renforce le subst. par « aucun », « nul ».

« **renversé** » : la traduction de ce participe passé a représenté pour de nombreux candidats une réelle difficulté et a donné lieu à une série assez surprenante de propositions, dont certaines frappent par leur originalité voire leur incohérence.

Le mépris du narrateur vis à vis de l'homme est ici à son comble : cet

homme, cet « être inférieur » aux yeux du centaure a certainement dû subir une punition divine qui l'a destitué de son statut de centaure et l'a réduit à se traîner maladroitement et tristement. Le sens de « renversé » est donc celui de « *destituito* », « *decaduto* » et « *degradato* ».

On ne pouvait pas garder le sens physique du mot « renversé » traduit par des expressions telles que « *ribaltato* », « *buttato a terra* » « *rovesciato* » ; des traductions comme « *investito* », un contre-sens, ou d'autres bien plus fantaisistes telles « *scartato* » et « *violentato* » ont été sanctionnées sévèrement.

Grammaire

« **de ces montagnes** » ; « **de cette vallée** » ; « **dans ces déserts** » : le centaure narrateur évolue dans le paysage qu'il décrit et qui a été aussi le paysage de son enfance et de sa jeunesse. Pour cette raison le jury a préféré l'adjectif démonstratif « *questo* » qui indique une proximité dans l'espace et/ou dans le temps avec le locuteur. « *Quello* » a été très faiblement sanctionné, encore fallait-il l'employer de façon cohérente dans les trois expressions.

« **dont les gouttes** » : « *le cui gocce* ». Le pronom relatif « *cui* » a valeur ici de complément de relation qui marque l'appartenance. Par conséquent il est placé entre l'article et le nom, il se charge d'une valeur adjectivale et il n'est plus précédé par la préposition « *di* ».

« **qui pleure** » : le jury a accepté les traductions « *che lacrima* », « *che piange* ». « *Piangente* » a été sanctionné car le changement de structure et l'usage du participe présent à la place de la phrase relative n'étaient pas justifiés.

« **comme elles-mêmes** » : « *come loro stesse* », « *come esse stesse* » sont des formes incorrectes, « *loro* » et « *esse* » n'étant pas des pronoms réfléchis.

« **nous sortons de nos cavernes plus tard que vous de vos berceaux** » : dans une comparaison entre deux verbes le deuxième terme de comparaison est introduit par « *che* ». Dans cette comparaison le deuxième verbe est sous-entendu.

« **Un jour que je suivais** » : dans la traduction proposée, le pronom relatif « *in cui* » a valeur de complément circonstanciel de temps ; une traduction plus explicite, « *mentre* », a été également acceptée.

« c'est un centaure renversé par les dieux et qu'ils ont réduit » : la difficulté de ce passage réside dans la rupture syntaxique due au changement de sujet dans les deux propositions ; le complément d'agent de la première proposition, « *les dieux* », devient sujet de la deuxième proposition. Il fallait donc trouver une traduction qui évite la rupture syntaxique du texte source en modifiant sensiblement la syntaxe : « *un centauro destituito dagli dei e ridotto a trascinarsi così* » ; plus explicite « *un centauro destituito dagli dei e ridotto da loro a trascinarsi così* » ou en modifiant la première phrase « *un centauro decaduto e che gli dei hanno ridotto a trascinarsi così* ». Si on maintient l'anacoluthie dans la traduction italienne on aboutit à une expression inélégante.

EPREUVE SUR DOSSIER

L'épreuve sur dossier se déroule en deux parties, auxquelles correspond pour chacune un entretien :

- un exposé en français de 10 min maximum sur une question correspondant à la compétence « Agir en fonctionnaire de l'Etat de façon éthique et responsable » – noté sur 6 points ;
- un exposé de 20 min maximum en italien sur un dossier composé de documents textuels, iconiques ou filmiques – noté sur 14 points.

Les entretiens se déroulent à la suite de ces deux parties que le candidat enchaîne directement sans que le jury l'interrompe :

- un entretien de 10 min maximum en français sur la partie « Agir... » ;
- un entretien en italien de 20 min maximum sur le dossier.

Le jury préconise de commencer par l'exposé en français, puis de passer à l'exposé en italien, qui pourra ainsi être suivi immédiatement par l'entretien en italien avant de revenir au français pour l'entretien sur la compétence « Agir... ». Le temps de préparation est de 3 heures. En salle de préparation, le candidat peut consulter un dictionnaire unilingue.

Avant tout, nous recommandons la lecture attentive du rapport de 2012 : tous les aspects de l'épreuve y étaient décrits avec clarté et précision. Dans le présent rapport, nous aborderons ces différents aspects dans l'ordre chronologique où ils se présentent au candidat, du début de sa préparation en amont du concours jusqu'au déroulement de l'oral proprement dit.

1. Partie en italien sur programme

Les connaissances

L'épreuve sur dossier repose sur une connaissance solide du programme : « le théâtre de Dario Fo et Franca Rame ». Ce programme, qui comporte quatorze pièces, est défini par l'extrait de l'arrêté du 28 décembre 2009, ainsi que par le B.O. spécial n°1 du 27 janvier 2011.

Nous préciserons d'emblée que la lecture du *Manuale minimo dell'attore* de Dario Fo nous semble également précieux, même si le texte n'est pas au programme.

Le candidat doit avoir lu ou vu toutes les pièces au programme, connaître les dates et les conditions de leur première représentation, être capable de toutes les résumer brièvement et de situer dans l'intrigue la place de tout extrait proposé. Mais cela ne suffit pas : connaître vraiment les textes au programme, c'est aussi et d'abord avoir compris le sens littéral de toutes les répliques grâce à un travail de recherche sur les références culturelles que les candidats ne connaîtraient pas avant d'avoir étudié l'œuvre.

Au-delà d'une simple lecture des œuvres, leur étude à proprement parler suppose donc un travail de recherche, à mener individuellement et/ou avec les préparateurs à l'épreuve. Ce travail aidera d'ailleurs les candidats à combler des lacunes culturelles qui leur sont préjudiciables lors des oraux. Ces lacunes concernent plusieurs domaines qui recouvrent la culture et l'histoire. Nous pensons principalement à la culture générale, à la culture religieuse, ainsi qu'à l'histoire des arts, à l'histoire littéraire et à l'histoire du théâtre. Les connaissances de nature historique concernent surtout l'Italie au XXe siècle et plus particulièrement son histoire politique des années 50 à nos jours, mais aussi l'histoire d'autres périodes comme le Moyen-Âge et la Renaissance.

Par exemple, en matière de culture religieuse, plusieurs candidats n'étaient pas en mesure d'expliquer ce que l'ange Gabriel annonce à Marie. D'autres ont eu du mal à comprendre que la « resurrezione di Lazzaro » était bien un épisode du Nouveau Testament avant de faire l'objet d'un sketch parodique de Dario Fo dans *Mistero buffo*. Lors de leur année de préparation, devant un nom propre qu'ils ne connaissaient pas, comme celui de « Lazzaro » (Lazare en français), les candidats se devaient d'effectuer un travail de recherche qui leur aurait appris ces éléments.

L'histoire politique du XXe siècle

Le théâtre de Fo et Rame s'étant toujours construit en lien direct avec l'actualité politique italienne, les candidats devaient redoubler d'efforts pour se cultiver sur l'histoire politique du XXe siècle, particulièrement des années 50 à nos jours. Or, des lacunes surprenantes ont été affichées,

par exemple dans la compréhension de certains termes propres à la pensée politique. Sur trois candidates invitées à clarifier le sens du mot « réactionnaire » dans un contexte politique, deux ont commis un contresens. La méconnaissance d'un terme comme celui-ci conduit à confondre des notions telles que la gauche et la droite en politique, et à ne pas bien comprendre le texte où Dario Fo utilisait l'adjectif « réactionnaire ».

Si nous prenons l'exemple des dossiers comportant des extraits de *Morte accidentale di un anarchico*, nous devons signaler que quelques connaissances superficielles sur les années de plomb ne sont pas suffisantes pour bien les traiter. On a ainsi relevé que les développements de plusieurs candidats reposaient sur une connaissance imprécise des faits et des termes qui s'y réfèrent. L'expression « strage di Stato », notamment, doit être bien comprise : elle se réfère à des attentats comme celui de Piazza Fontana, dont l'État italien lui-même serait plus ou moins directement l'un des responsables, par le biais de certains services secrets italiens par ailleurs liés à d'autres organisations telles que des services parallèles à l'OTAN et la loge maçonnique P2. Certes, les faits sont complexes. Mais parler vaguement du rôle de l'État sans évoquer au moins les services secrets italiens, cela est trop flou ; et croire que l'expression « strage di Stato » désigne la mort de Pinelli considérée comme un homicide, cela est une erreur. La mort de Pinelli est bien sûr liée à l'attentat de Piazza Fontana, mais cet événement est tout à fait différent du « massacre » (de l'attentat) lui-même.

L'anomalo bicefalo, notamment, est une pièce qui réclame aussi une connaissance approfondie du contexte historique. L'extrait proposé dans le dossier « Comico e politica » reposait sur un quiproquo comique : l'actrice interprétant Veronica rappelle à l'amnésique Silvio l'épisode du faux écuyer, qui est en fait un vrai mafieux, hébergé dans une villa du *cavaliere* à la demande de Marcello Dell'Utri. Il fallait donc à la fois expliquer la situation et analyser son fonctionnement comique ainsi que la fonction politique de la satire ainsi créée. Mais il convenait aussi de savoir avant tout que cette affaire éclaboussant Berlusconi et Dell'Utri avait existé dans la réalité avant d'être portée sur scène, comme presque tous les autres scandales dont il est question dans *L'anomalo bicefalo*. Et ne pas savoir du tout qui était Marcello Dell'Utri, ou ne pouvoir citer aucun proche collaborateur de Silvio Berlusconi, était regrettable. Par ailleurs,

toujours à propos de *L'anomalo bicefalo*, il était faux de dire que les scandales politiques que Fo et Rame dénoncent par le biais théâtral constituaient des révélations : les auteurs font allusion dans la pièce à des faits mis au jour par des journalistes ou des avocats comme Marco Travaglio par exemple. On dira tout au plus que Fo et Rame, par le truchement du jeu sur scène, dévoilent des scandales, non pas qu'ils les révèlent.

Le jury a d'autant plus regretté ces lacunes sur l'histoire de la seconde moitié du XXe siècle que celles-ci auraient dû être comblées par une étude approfondie des textes au programme. Étude qui réclame, répétons-le, un vrai travail de recherche. Les connaissances culturelles sont vraiment à la base du premier travail des candidats qui découvrent les dossiers : bien avoir compris les œuvres et bien comprendre les documents proposés, avant même d'en saisir les enjeux problématiques.

Histoire du théâtre et culture critique

En ce qui concerne l'histoire du théâtre, il est évident que le candidat doit se cultiver dans ce domaine. Dans leur très grande majorité, les candidats savent que les dossiers les amènent souvent à se référer à certains grands dramaturges que Dario Fo cite comme modèles. Bertolt Brecht, à juste titre, revient souvent dans ces références incontournables. Mais, à partir du moment où ils mentionnent Brecht, on attend des candidats qu'ils aient une vision globale assez juste de son théâtre, en termes d'esthétique et de démarche politique notamment, et que pour ce faire ils soient capables de situer Brecht dans l'histoire et dans l'histoire du théâtre, de connaître les titres de certaines de ses pièces et d'en avoir lu au moins une, ainsi que des extraits du *Petit organon pour le théâtre*. Ajoutons d'ailleurs, au sujet de la *quarta parete*, qu'il serait juste de ne pas se référer seulement à Brecht, mais d'abord à Diderot.

Dans la culture théâtrale que les candidats doivent acquérir, d'autres dramaturges sont essentiels, même si Dario Fo s'y réfère moins souvent. Tel est le cas de Pirandello, surtout dans le cadre de dossiers où il est question de « théâtre dans le théâtre ». Plus largement, Pirandello est un exemple parmi d'autres des grands noms de l'histoire du théâtre en Occident qui, même s'ils ne sont pas souvent cités directement par Dario Fo contrairement à Brecht ou Molière, doivent être bien connus des

candidats dès lors qu'ils préparent une épreuve portant sur un corpus théâtral. Des noms comme Shakespeare, Goldoni ou Hugo doivent évoquer des réalités précises dans l'histoire du théâtre, dont il faut connaître les différents genres et les grandes évolutions en remontant à ses origines. Par exemple, pour traiter certains dossiers, les candidats devaient avoir une idée claire du chœur et de son rôle, ou encore du masque et de sa fonction, dans le théâtre antique.

En même temps que des connaissances d'histoire théâtrale ou littéraire, les candidats doivent acquérir au cours de leurs études et de leur année de préparation au concours une solide culture critique : beaucoup d'entre eux gagneraient à maîtriser des notions générales comme celles de poétique, d'esthétique ou de vision du monde pour développer leur réflexion. Les mots doivent être utilisés avec précision : des termes comme ceux de « ton » ou de « style » ne sont pas équivalents ni interchangeables. On ne parle pas non plus de la même chose selon que l'on évoque la dimension « sociale », « éthique » ou « politique » du théâtre de Fo et Rame. Une bonne base théorique de culture critique d'ordre général permet de mieux développer l'analyse théâtrale et textuelle, dont le savoir-faire s'acquiert par un entraînement progressif tout au long des études. Globalement, le jury attend plus de rigueur dans la distinction des expédients théâtraux et des caractéristiques stylistiques (figures de rhétorique, syntaxe, choix lexicaux, etc.) ; nous y reviendrons. À un niveau plus général, les candidats doivent avoir les idées très claires sur la distinction des divers registres comiques que l'on rencontre chez Fo et Rame : ironie, grotesque, farce, satire, caricature, *sfottò*... Il faut pouvoir identifier immédiatement le ou les registres comiques présents dans tel extrait, mais aussi pouvoir expliquer en quoi cet extrait serait plutôt grotesque ou satirique par exemple. De même, on attend des candidats qu'ils connaissent bien les notions se rapportant aux principaux genres ou mouvements artistiques. Par exemple, L'adjectif « expressionniste » (*espressionista*), hérité d'un mouvement artistique, et théâtral notamment, du début du XXe siècle, pouvait qualifier certains aspects du jeu d'acteur de Dario Fo en permettant de mieux définir le type d'esthétique minimaliste qu'il entend adopter, et en identifiant ce qui dans son théâtre n'est pas minimaliste. *Realista, minimalista, surreale* ou *surrealistico*, entre autres, sont autant de termes auxquels le candidat doit être capable de se référer à bon escient.

Ainsi, la lecture approfondie des textes au programme doit s'appuyer sur une base culturelle solide, qu'il s'agit de renforcer, ou de construire autant que faire se peut si elle n'a pas été acquise avant l'année de préparation au concours. Même si les candidats ont lu plusieurs fois les textes, il leur sera très difficile de bien connaître et de bien comprendre le programme, si par ailleurs ils ont lu très peu de pièces à l'exception de celles de Dario Fo, s'ils ont du mal à voir ce que des grands dramaturges de différentes époques (Molière, Shakespeare, Goldoni, Pirandello par exemple) ont apporté de nouveau au genre théâtral, s'ils ont une idée très vague du contexte historique propre à ces différents auteurs, et s'ils maîtrisent mal les grandes notions critiques propres au théâtre. Malheureusement, lors des dernières sessions, le jury a constaté que de nombreux candidats, faute d'avoir acquis ce bagage culturel, ont pris connaissances des œuvres et ont appris leurs leçons sur Dario Fo sans vraiment bien comprendre les unes et les autres. Les théories centrales sur la *quarta parete*, la *catharsis*, la fonction du rire qui doit « spalancare il cervello », sont donc souvent exposées voire récitées de manière générale sans être reliées à une analyse pertinente des documents.

La méthode de l'exercice

Les dossiers et leur titre

Les dossiers se composent de deux, trois ou quatre documents, parmi lesquels le candidat trouvera nécessairement au moins un extrait textuel ou filmique d'une œuvre au programme. Les autres documents pourront aussi être extraits des œuvres de Fo et Rame, au programme ou non. Mais il pourra aussi s'agir d'articles de presse, de textes théoriques, ou encore de textes fictionnels d'autres auteurs, ou bien de textes iconiques (dessins, peintures, photographies, etc.).

Les dossiers sont tous proposés avec un titre. Il est indispensable de s'y référer et de le commenter dès l'introduction. Il est vrai que le titre ne constitue pas un sujet à proprement parler, ni une problématique, mais c'est bien du titre qu'il faut partir pour problématiser le dossier. Aussi le pire écueil, en ce qui concerne le titre, consiste-t-il à ne pas du tout s'y référer ou à ne pas du tout s'en servir pour construire sa réflexion. Il est également regrettable de ne pas comprendre ou de mal comprendre un titre, ou d'ailleurs quelque autre mot essentiel du dossier : rappelons que

le candidat peut consulter le dictionnaire unilingue en salle de préparation.

Analyser le titre à la lumière des documents, c'est déjà commencer à analyser les dossiers. Les candidats doivent porter une grande attention à tous les mots du titre : dans le titre « *Romanzo di una strage* », calqué sur celui du film de M. T. Giordana, le terme *romanzo* invite à s'interroger sur les notions de récit, de fiction et de vérité, dans le cadre d'un dossier, centré sur l'attentat de Piazza Fontana et sur la pièce *Morte accidentale di un anarchico*, où l'actualité et l'histoire étaient des thèmes centraux. Pris dans le sens d'une fiction réaliste, le terme de *romanzo* pouvait ainsi renvoyer au film-enquête de Giordana auquel l'un des documents se référait précisément, ou à la pièce *Morte accidentale di un anarchico* – à condition de souligner la différence entre littérature, cinéma et théâtre en analysant les expédients proprement théâtraux de la pièce. Mais ce même terme de « *romanzo* » pouvait aussi se rapporter, dans un sens plus mensonger que fictionnel, et plus romanesque que réaliste, au récit incohérent de la mort de Pinelli que les autorités ont établi, et dont le personnage du fou dénonce l'absurdité avec les armes de la logique et de l'humour.

Ainsi, les candidats doivent être attentifs à la polysémie des mots du titre : le dossier *Spettacolarizzazione della politica* ne pouvait pas être bien traité si le candidat se limitait au seul aspect de la critique d'une politique-spectacle à l'époque des mass-médias. Il fallait aussi percevoir que le monde politique constituait une source d'inspiration féconde pour Fo et Rame, qui par la satire créent un spectacle dont il faut distinguer et analyser les différentes modalités théâtrales et comiques, en les reliant à leur idéologie politique et à leur engagement politique. Un candidat a bien montré qu'il avait saisi ces enjeux en montrant que la « *teatralizzazione della politica* » était au cœur du sujet.

Pour problématiser certains autres titres, il faut recourir à d'autres notions que celles qu'ils contiennent. Pour bien traiter le dossier « *Estetica minimalista* », il faut évidemment commencer par bien cerner ce qu'est l'esthétique et ce qu'est le minimalisme, mais il faut ensuite illustrer et problématiser cette esthétique minimaliste, en la reliant à la poétique et aux valeurs de Fo et Rame. Quant au dossier « *Sogni e incubi* », son titre réclame certes de distinguer le rêve du cauchemar, mais surtout de relier rêve et réalité, onirisme et réalisme, et de montrer le caractère cauchemardesque de la réalité telle qu'elle est représentée à

travers certaines pièces de Fo et Rame. Les extraits proposés dans ce dossier invitaient aussi à examiner les articulations entre comique et tragique. Le titre « Pinelli in Cina » est un clin d'œil dont le caractère allusif doit être explicité : Pinelli est à envisager ici comme la métonymie d'une matière proprement italienne liée à un contexte historique très précis, mais qui, grâce au traitement qu'en propose Dario Fo, peut s'exporter partout et donc par exemple jusqu'en Chine (autre métonymie, cette fois du reste du monde), grâce au caractère universel du théâtre de Dario Fo que le sujet, par son titre, invite donc à interroger.

Le titre doit aussi être examiné dans son intégralité : escamoter une partie du titre, c'est escamoter une partie du sujet. Ainsi, le dossier « Il ribaltone al femminile » n'invite pas seulement à étudier les renversements de situation dans le théâtre de Fo et Rame, mais aussi la spécificité féminine de certains de ces renversements de situation : lorsqu'ils sont l'œuvre d'un personnage féminin, qu'est-ce que cela implique sur le plan théâtral de la dramaturgie, de l'interprétation ou de la mise en scène, et sur le plan politique du rapport à un pouvoir masculin et aux formes d'oppression qui lui sont propres ? Telles étaient les questions que le candidat devait se poser pour construire sa problématique et son développement.

Du titre à la problématisation

Pour problématiser un dossier, la première étape consiste donc à partir de son titre. Il faut percevoir les divers éclairages possibles que celui-ci apporte sur les documents, ainsi que les points communs unissant les documents, et les contradictions permettant de les opposer. Comme nous le disions, il est parfois nécessaire de problématiser le dossier en se référant à d'autres notions que celles contenues dans le titre, et particulièrement lorsque le titre ne met pas explicitement sur la voie du théâtre ou du comique. En effet, les notions théâtrales et comiques sont parfois mises en avant dès le titre du dossier : « comico e politica », « satira e sfottò »... Mais lorsqu'elles ne figurent pas dans le titre (« catena di montaggio » par exemple), on veillera à ne pas passer à côté de cette dimension comique, nécessairement présente dans presque tous les dossiers. De même, la dimension théâtrale ne doit jamais être escamotée : puisque les dossiers comportent toujours au moins un extrait d'une œuvre au programme, il est impossible que la théâtralité soit

absente du dossier. En revanche, il est rare, mais il n'est pas impossible, que le comique soit absent ou presque dans le dossier proposé. Cela constitue d'ailleurs une singularité qu'il faut souligner.

Pour problématiser son dossier, le candidat doit donc éviter de passer à côté de ces aspects essentiels. Il peut aussi commettre diverses autres erreurs. L'écueil principal est évidemment constitué par l'absence de problématique. Lorsqu'aucune problématique n'est annoncée dans l'introduction, le jury sera enclin à penser que la problématique est purement absente : c'est très souvent le cas et le résultat est alors toujours très insuffisant. Il peut arriver que le développement montre progressivement qu'une réflexion cohérente serve de ligne directrice à l'exposé, et que l'on puisse considérer cela comme une forme de problématique : il sera dommage, et cela sera sanctionné, de ne pas être arrivé à la formulation d'une vraie problématique dans l'introduction.

Précisons aussi qu'une problématique ne doit pas être confondue avec un ou plusieurs « thèmes », et qu'une problématique n'est pas « des problématiques ». Par exemple, à partir du dossier « Presenza di Maria », le candidat n'évoquera pas « les problématiques » de la religion, de l'image de la Vierge et du *pathos*, mais à partir de ces thèmes, il construira une problématique telle que : « quali sono le rappresentazioni sceniche create da Fo e Rame a partire dalla figura patetica di Maria in quanto *mater dolorosa* ? » ou « Quale posto può occupare questa materia religiosa all'interno di un'opera teatrale la cui comicità si rivela spesso dissacrante ? » Il arrive aussi que des candidats proposent en introduction une problématique à laquelle leur développement n'apporte aucune réponse. Le candidat semble alors avoir oublié la problématique annoncée, ou s'être débarrassé au moment de l'introduction de l'obligation de proposer une problématique. Or, détachée du développement, l'annonce de la problématique, étape indispensable de l'exposé, perd son caractère essentiel et paraît bien artificielle.

Enfin, faute de réussir à élaborer une problématique originale, la plupart des candidats tentent malgré tout de répondre aux attentes méthodiques en proposant une problématique passe-partout : le jury comprend certes cette démarche, mais il ne peut que la déplorer et la sanctionner, tout en valorisant à l'inverse les candidats qui réussissent à élaborer une problématique pertinente qui ne soit pas passe-partout. En somme, entre les problématiques restant sans réponse, les problématiques passe-

partout, les problématiques trop vagues et les problématiques confuses, force est de constater que de nombreux candidats donnent l'impression de s'être efforcés de se conformer à un exercice dont ils ont compris les codes, mais qui paraît artificiel une fois qu'ils ont essayé de le mener à bon port. Toutefois, certains réussissent à bien tirer parti de ces exigences formelles pour affermir la cohérence de leurs propos, obtenant une note qui leur donne un net avantage pour l'issue du concours.

Les parties de l'exposé : introduction, développement, conclusion

Tout exposé devra commencer par une introduction, qui comportera les points suivants :

- présentation du dossier, c'est-à-dire de son titre et des documents qui le composent ;
- formulation d'une problématique, généralement sous la forme d'une ou plusieurs interrogations directes ou indirectes ;
- annonce des parties qui constituent le développement.

Ainsi, les candidats devront prendre le temps nécessaire pour que figurent dans l'introduction ces éléments indispensables. Mais il est possible d'étoffer cette introduction, dans certaines limites. Tout d'abord, il est bienvenu de commencer par une ou quelques phrases d'introduction générale, sur des aspects du théâtre de Fo et Rame rapportés au sujet, ou sur le contexte historique propre au dossier, ou encore sur tout point d'ordre esthétique ou artistique qu'il serait pertinent d'évoquer en préambule. Dans le reste de l'introduction, on peut aussi ménager une place, qui toutefois doit rester limitée, à l'exposition ou à l'explicitation de points qu'il semble opportun de présenter de façon liminaire. Un candidat avait ainsi choisi de commencer son exposé sur le dossier « Romanzo di una strage » par un rappel des faits historiques (le début des années de plomb) et une présentation synthétique de quelques œuvres parmi les plus célèbres inspirées par ces faits. Par rapport à la nature du dossier, ce choix était pertinent, bien qu'en l'occurrence le candidat ait été un peu trop long. Une introduction dépassant largement les 5 min est trop longue pour garantir un exposé équilibré.

La problématique et le plan devront être formulés clairement et annoncés posément. En ce qui concerne le plan, un candidat peut

éventuellement donner un titre précis aux parties de son développement, mais il suffira qu'il expose en une phrase ou quelques phrases, en quoi consistera chaque partie. Le jury attend un plan en deux ou trois parties, sans préférence pour l'un ou l'autre. L'important est de présenter un développement équilibré : nombreux sont les développements en trois et même en deux parties dont la dernière partie reste à l'état de simple ébauche, ou ne se distingue guère de la conclusion. Il faut donc veiller à présenter une dernière partie suffisamment conséquente, et aussi dans certains cas à limiter la taille de l'introduction et de la première partie. En tout cas, nous conseillons de ne pas dépasser trois parties. Il y a fort à parier qu'au moins l'une de ces parties serait alors trop courte par rapport aux autres, surtout au vu des contraintes temporelles imposées.

Au-delà du nombre de parties, les futurs candidats se demandent sans doute comment construire le plan et quel plan adopter. Or, il n'existe pas de plan tout fait, adaptable à tous les dossiers. Il existe en revanche des plans à éviter absolument. Nous pensons avant tout au plan consistant à consacrer une partie à chaque document, alors que l'exercice repose sur une analyse croisée des documents. Lors de la dernière session, presque tous les candidats étaient conscients de cet écueil, mais il est arrivé encore plusieurs fois que le développement consiste souvent à passer d'un document à l'autre tout en passant d'une partie à l'autre, même si l'introduction laissait augurer un cheminement différent.

En dehors de sa structuration en parties, nous ne nous attarderons pas sur le développement. De manière générale, le candidat doit faire preuve de clarté, afin que ses auditeurs soient toujours en mesure de savoir sur quel moment du développement porte le discours. C'est d'ailleurs en partie pour cette exigence de clarté qu'il est toujours préférable de passer d'une partie à l'autre par des transitions, qui assurent de surcroît la continuité du développement.

Enfin, l'exposé doit s'achever par une conclusion. Les candidats en sont presque toujours conscients. C'est le plus souvent par manque de temps que certains ne réussissent pas à en présenter une. Ainsi, il faut éviter d'être définitivement interrompu par le jury avant d'avoir terminé, voire avant d'avoir amorcé sa conclusion. Le candidat, prévenu par le jury qu'il lui reste une ou deux minutes pour conclure, alors qu'il n'a pas achevé sa dernière partie, se voit donc contraint au double défi de synthétiser parfois à l'extrême cette dernière partie tout en parvenant à formuler une

véritable conclusion. Le jury a notamment assisté assez souvent à une réduction imprévue de la dernière partie qui se transforme finalement en conclusion.

Idéalement, la conclusion dépend directement de la problématique qui a été exposée en introduction et qui a guidé tout le développement. Il s'agit donc de synthétiser les réponses apportées aux interrogations soulevées par la problématique, mais si possible sous une forme qui ne répète pas ce qui a été dit dans le développement. Une reprise synthétique des éléments exposés dans le développement peut certes faire office de conclusion, mais il est toujours plus convaincant de proposer des remarques qui n'ont pas encore été faites, ou au moins de reformuler l'une des idées qui semble mériter d'être reprise au moment de la conclusion. Comme dans la plupart des exercices universitaires, il sera également bienvenu, au moment de conclure, de ne pas seulement clore la réflexion sur le dossier mais aussi d'ouvrir de nouvelles pistes, à condition que cette ouverture ne paraisse ni forcée ni incongrue. La conclusion peut donc être l'occasion d'évoquer des pièces de Fo et Rame, des moments de leur carrière ou des thèmes de leur œuvre qui n'ont pas été directement abordés dans le développement mais qui peuvent se rattacher au dossier.

De la citation à l'analyse croisée

Une bonne analyse de documents commence par un recours adéquat aux citations. Certes, citer les documents ne suffit pas, mais c'est une étape essentielle de l'analyse et une citation peut être bien ou mal présentée.

D'abord, une citation doit être exacte : le candidat doit lire correctement le texte sans le déformer, ce qui s'est produit un certain nombre de fois lors de la dernière session. Il ne doit pas non plus isoler des mots en leur faisant alors perdre leur cohérence sémantique : par exemple, un candidat a cité « piedi di botto », isolant un bien curieux syntagme, au lieu de « si alza in piedi di botto ».

Quand on cite, il faut aussi situer clairement l'extrait cité en précisant :

- de quel document il s'agit, si possible en ne se référant pas seulement à son numéro dans le dossier (« nel primo documento, nel documento due/tre... »), mais aussi à sa nature (« nell'articolo di... », « nel brano tratto da... ») ;

- la situation de l'extrait cité dans le document intégral (« alla riga 10 », « in mezzo al secondo paragrafo... »).

Ensuite, pour être pertinente, une citation doit toujours illustrer une idée. Par exemple, dans le dossier « Trasformare il pubblico in coro », le candidat peut illustrer la volonté, chez Dario Fo, de s'adresser à un public actif qui participe au spectacle par son intelligence en citant la dernière phrase du document constitué par un extrait du *Manuale minimo dell'attore* :

« lo spettatore deve essere posto nella condizione di pubblico astante, cosciente del proprio ruolo, non spaparanzato nella sua poltrona, proteso solo a realizzare una tranquilla digestione ».

On pourrait aussi isoler précisément l'adjectif « cosciente » pour souligner la dimension intellectuelle et morale du spectacle théâtral selon Dario Fo ; ou bien tout le syntagme « cosciente del proprio ruolo » en notant que le public, devenant actif, se voit doté d'un « rôle » et se trouve donc placé à un niveau comparable à celui des acteurs ; ou encore relever la forme antithétique de la phrase (« non spaparanzato... ») qui oppose nettement deux types d'attitudes du spectateur correspondant à deux types de représentations : la représentation épique et la représentation bourgeoise. Ainsi, la citation doit toujours être adaptée à l'idée qu'elle doit illustrer. Si le candidat, à partir du même exemple, voulait montrer le didactisme de Dario Fo, c'est le verbe « dovere » (« deve essere posto ») qu'il isolerait, en le reliant au verbe « obbedire » (« affinché obbediscano », l. 11) et « obbligare » (« vi obbligo quasi », l. 15).

La citation doit aussi être mise en rapport avec une autre citation, ou une autre remarque analytique du candidat, qui concerne un autre document. C'est ce que l'on appelle procéder à une analyse croisée des documents. En effet, chaque document, après avoir été bien compris, doit être exploité sous la forme de remarques analytiques portant sur l'ensemble du document ou sur certains de ses passages, à condition que ceux-ci soient mis en parallèle avec d'autres passages tirés des autres documents, de manière à effectuer une étude comparée.

Enfin, les documents ne sont analysés à proprement parler que si le candidat va au-delà de la citation en commentant l'extrait cité. Par un commentaire, nous entendons une analyse. Tout ce qui ne peut pas être considéré comme une analyse, et notamment la paraphrase et les

digressions, doit donc être proscrit. Les procédés stylistiques doivent être relevés : figures de rhétorique, syntaxe ou choix lexicaux. Le candidat doit commenter les figures les plus évidentes qui se présentent à lui, telles que des métaphores filées, des antiphrases caractéristiques de l'ironie, des énumérations (qui plus est de termes appartenant à un même champ lexical). Mais le commentaire ne s'arrête pas au fait de repérer et nommer les figures. Il faut donc citer les documents et identifier les procédés stylistiques, mais aussi expliquer le sens qu'ils véhiculent, dans le cadre d'une analyse croisée. Lorsque l'extrait est théâtral, il convient de convoquer les notions critiques propres au théâtre : la scène, le public, l'acteur, le jeu, la mimique, la pantomime, la mise en scène, les didascalies, les tirades, répliques ou monologues, les objets scéniques comme les appareils ménagers peuplant la scène dans *Una donna sola*, ou les expédients théâtraux tels que les déguisements par exemple.

Une bonne analyse repose sur l'emploi de termes précis. Par exemple, nous avons remarqué que très souvent, même lors de prestations globalement bonnes, les candidats se réfèrent uniformément à « Dario Fo » ou à « Franca Rame », à des moments où ils devraient parler de l'acteur ou du personnage plutôt que de la personne. Selon les contextes, le nom de Dario Fo ne désigne pas toujours la même instance et le candidat doit distinguer rigoureusement le citoyen, l'auteur, l'acteur, le personnage (sans recourir à de longues explications, mais en montrant qu'il utilise les termes à bon escient). Dans les nombreux cas de théâtre dans le théâtre, il faut réussir à formuler efficacement, c'est-à-dire avec clarté et rapidité à la fois, la distinction entre les différents niveaux de fiction : l'auteur-acteur interprétant un personnage (Dario Fo jouant ponctuellement le rôle de Boniface VIII dans *Mistero buffo*), ou encore le personnage interprétant un autre personnage (le metteur en scène interprétant Silvio et Anastasia interprétant Veronica dans *L'anomalo bicefalo*).

De manière plus générale, des candidats formés à l'analyse de documents devraient savoir qu'il convient de ne jamais perdre de vue le statut fictionnel ou non d'un document, et sa situation énonciative, c'est-à-dire la question de savoir qui parle à qui. Dans un texte de fiction, auteur, narrateurs et personnages ne devront pas être confondus. Dans un article ou un texte argumentatif, si l'intention de l'auteur est manifeste, il faut le

dire et le montrer ; et, de toute manière, il faudra cerner la stratégie de l'auteur.

Références à d'autres œuvres

Si, dans un bon italien, le candidat expose et suit une problématique cohérente, qu'il utilise bien ses citations et qu'il propose des remarques justes en croisant bien les documents, on considérera que son oral est au moins convenable. Mais on attend également, lorsque le candidat commente l'un des documents, non seulement des références aux autres documents du dossier, mais aussi des références aux autres œuvres au programme (ou à d'autres œuvres de Fo et Rame).

Si par exemple le dossier porte sur la condition féminine, à partir d'un extrait d'une pièce telle que *Coppia aperta quasi spalancata* ou *L'eroina*, il est difficile de ne pas du tout faire allusion à des pièces plus anciennes comme les monologues féminins des années 70, pour mieux analyser le traitement particulier de la question dans le dossier grâce à une vue d'ensemble du travail de Fo et Rame. Mais attention à ne pas multiplier les références à l'excès, ce qui conduirait à noyer l'analyse des documents du dossier dans la référence à d'autres œuvres.

Ainsi, le jury pourra être convaincu par quelques références concises mais justes, qu'il demandera éventuellement au candidat d'approfondir au moment de l'entretien.

Spécificités de certains dossiers

Chaque dossier est spécifique : la méthode de l'exercice reste globalement la même, mais il faut aussi tenir compte de ces spécificités. Par exemple, certains dossiers comportent plus de matière que d'autres : cela peut être le cas d'un dossier composé de deux extraits textuels et d'un extrait vidéo, tous plutôt longs, tirés des œuvres de Fo et Rame. Le candidat doit alors mobiliser particulièrement ses capacités de synthèse pour traiter le sujet en 20 min. Il ne pourra pas tout analyser dans le détail, et il devra se limiter dans les références à d'autres œuvres, mais dans le même temps il faudra éviter, par souci de courir la poste, de survoler les documents sans jamais les citer ni proposer un exemple

précis d'analyse technique. Certains autres dossiers peuvent donner l'impression d'offrir moins d'exemples à exploiter. Mais si le candidat les traite en moins de 15 min, c'est que son analyse a été trop rapide, qu'il a laissé de côté des éléments importants ou qu'il n'a pas développé des références nécessaires à d'autres textes au programme.

Pour guider les candidats, nous identifierons ci-après deux cas spécifiques.

➤ Dossier comportant un article critique

Lorsque le dossier comporte un article critique sur le théâtre de Fo et Rame, quel statut lui donner ? Il s'agit d'un texte portant sur la poétique, c'est-à-dire sur les principes ayant guidé la production de Fo et Rame. Les autres documents du dossier offrent des extraits qui illustrent cette poétique : le candidat dispose donc à la fois d'éléments théoriques et de leur illustration pratique. Il faudra se référer à ces éléments de nature diverse tout au long du développement, en n'oubliant pas de citer régulièrement les passages adéquats du document critique, souvent insuffisamment exploité par les candidats. Il faudra aussi, idéalement, discuter ou mettre en perspective ces éléments théoriques, en restant attentif aux cas où la pratique semble contredire les principes théoriques.

➤ Dossier avec vidéo

Les candidats ne doivent pas appréhender la présence d'un document vidéo comme une difficulté, mais plutôt comme une chance, dans la mesure où le document vidéo offre des exemples concrets d'interprétation et de mise en scène sur lequel le candidat pourra s'appuyer. Mais il faut hiérarchiser ces exemples : quand un candidat, au terme d'une recherche laborieuse à l'aide de la télécommande, faite d'avance rapide et de retour rapide, finit par isoler dans *Mistero buffo* un seul plan où l'on voit le public assis sur scène autour de Dario Fo afin d'illustrer la théorie de la « quarta parete », le jury se dit qu'il aurait été plus judicieux d'expliquer rapidement la place des spectateurs assis autour de l'acteur sans nécessairement montrer ce plan précis, pour analyser plutôt l'interprétation de l'acteur, plus intéressante à commenter.

Certes, le document vidéo pose un problème indéniable de gestion de temps : montrer et commenter plusieurs passages d'un même extrait vidéo peut paraître demander plus de temps que s'il s'agit d'exemples

textuels, alors que le temps dont dispose le candidat est le même. Mais dès lors qu'il est sérieusement pris en compte, ce problème n'en est plus vraiment un. En effet, nous conseillons de respecter les étapes suivantes :

- pendant la préparation, le candidat sélectionnera précisément les extraits à montrer et les extraits que l'on peut se contenter de décrire sans les montrer ;
- à la fin de la préparation, il pourra utiliser les quelques minutes mises à disposition juste avant l'épreuve pour s'entraîner à la recherche d'extraits sur un matériel similaire à celui qu'il trouvera dans la salle ;
- au tout début de l'épreuve, sans se précipiter, il insérera le DVD dès son entrée dans la salle, après avoir salué les membres du jury bien sûr. Le temps dédié à cette mise en place n'est pas compté dans les 20 min d'exposé oral sur le dossier ;
- pendant l'épreuve, il se servira plutôt des télécommandes que des touches du lecteur DVD, et ne touchera pas le poste de télévision sauf consignes particulières du jury. Il faut manipuler doucement les télécommandes, en appuyant fermement mais une seule fois sur les touches, et se montrer patient en cas de souci technique.

Enfin, précisons que le candidat évitera de montrer au jury un extrait vidéo dans son intégralité : il aura sélectionné quelques passages à montrer et à analyser. Bien sûr, ne pas montrer, voire pire, ne pas du tout se référer à l'extrait vidéo, sera sévèrement sanctionné.

L'entretien

Les questions que le jury soumet à l'attention du candidat visent à approfondir, éclaircir, mais aussi infléchir voire corriger certaines de ses remarques.

Lors de l'entretien, il ne faut pas se relâcher et il faut rester concentré. Mais il faut aussi garder son sang-froid et se mettre à l'écoute de ses interlocuteurs : le candidat doit se concentrer sur les questions, en sachant qu'il ne faudra pas répéter ce qui a été dit dans l'exposé, mais peut-être s'en écarter pour le reformuler plus adroitement, et peut-être

même reconsidérer une interprétation si la question du jury va dans ce sens.

Les questions du jury n'appellent ni des réponses laconiques, ni des réponses-fleuves. Comme pour l'exposé, il vaut donc mieux s'être entraîné pour connaître les tendances que l'on manifeste au moment de l'entretien. Les candidats conscients qu'ils ont du mal à rebondir sur les questions posées veilleront à développer le plus possible leurs réponses. A l'inverse, les candidats très prolixes s'efforceront de répondre de manière claire et concise.

S'il se sent déstabilisé, le candidat devra veiller à ne pas se mettre trop sur la défensive, ni, encore moins, à se montrer agacé ou agressif. Il doit simplement faire de son mieux et ne pas se focaliser sur ce qui échappe à son pouvoir. Lorsque le jury pose une question pour vérifier la compréhension d'un passage, ou lorsqu'il interroge le candidat sur un point précis du programme, il est impossible de faire semblant que l'on a bien compris ou que l'on sait, si ce n'est pas le cas. Le candidat ne peut donc que répondre du mieux qu'il peut, et s'il se rend compte qu'il n'est pas en mesure de donner une réponse satisfaisante, il attendra le plus sereinement possible une question lui permettant de mieux se mettre en valeur.

Lors de l'entretien, peut-être encore plus que pour l'exposé, une connaissance solide du programme s'avèrera un atout précieux. Un candidat qui maîtrise vraiment bien le programme ne doit surtout pas se montrer déstabilisé : même s'il ne se souvient pas d'un point très précis que le jury l'invite à prendre en compte, il devra considérer l'entretien dans son ensemble comme l'occasion de prolonger ses propos en puisant dans ses connaissances pour apporter de nouveaux exemples.

La prestation orale en langue italienne

Communication orale

Le candidat doit saluer le jury en entrant dans la salle. Au-delà de cette politesse élémentaire, il faudra respecter les codes d'une communication orale adaptée à l'épreuve : entre autres, ne pas lire ses notes sans regarder le jury, parler d'une voix audible, rythmer son discours par des variations dans la voix et le débit, éviter un ton ou un registre familiers. Par ailleurs,

le candidat va parler 30 min d'affilée, avant de beaucoup parler encore au moment de l'entretien : nous lui conseillons vivement d'apporter de quoi boire.

En entrant dans la salle, il aura tout intérêt à prendre le temps, malgré la nervosité, d'effectuer posément quelques petites opérations nécessaires au bon déroulement de l'épreuve : insérer l'éventuel DVD dans le lecteur, placer ses accessoires sur la table (montre, bouteille d'eau, trousse), y disposer aussi ses notes et les documents du dossier de façon à s'y retrouver. D'ailleurs, nous conseillons au candidat de numéroter ses feuilles de notes, et de placer les documents écrits du dossier de sorte qu'ils soient tous simultanément visibles (afin de ne pas perdre de temps à rechercher un document ou une citation à l'intérieur d'un document).

Le candidat s'appuie sur ses notes, mais doit éviter de les lire. Les candidats regarderont donc les membres du jury auxquels ils s'adressent (en évitant de ne regarder qu'un seul d'entre eux du début à la fin, comme cela arrive parfois). Il est généralement conseillé, pour tout oral, de placer ses notes non pas au bord de la table mais assez loin de soi, ce qui incite à lever les yeux plus souvent en direction de son interlocuteur. On conseille aussi aux candidats nerveux ou timides de ne pas croiser les jambes mais plutôt de poser les pieds à plat sur le sol, et de laisser autant que possible les mains à plat sur le bureau. Mais c'est à chacun de trouver l'attitude la plus adéquate à un exposé à la fois dynamique et posé. Nous laissons aux candidats le soin de s'entraîner à maîtriser l'aspect oral et communicationnel de l'exercice. C'est d'ailleurs pourquoi il sera préjudiciable de ne jamais s'être entraîné à passer l'épreuve à voix haute, en temps limité, devant un public notamment pour corriger son attitude, sa posture ou son expression.

Au niveau du débit, il faut éviter de parler trop vite : le but est de guider l'auditoire sans le perdre en chemin, et cela doit rester prioritaire par rapport à l'envie d'en dire plus que ne le permettent les 20 min attribuées. Au même titre qu'un propos confus, un débit trop rapide ne laisse pas augurer de belles promesses sur le plan pédagogique, dans le cadre d'un concours dont le but est de recruter de futurs enseignants.

Un exposé peut aussi s'avérer trop lent, à cause d'un niveau insuffisant d'expression orale en italien, qui rend le discours hésitant. Mais, en dehors même de ce cas, il arrive que le candidat parle aussi trop

lentement. Il faut par exemple éviter d'être trop lent au début de l'exposé, et d'être obligé au final d'énoncer à toute vitesse sa dernière partie et sa conclusion. Par ailleurs, prendre une quinzaine de minutes pour exposer des choses qui auraient pu être condensées tout aussi clairement en moins de dix minutes masque inutilement un manque de matière.

Il ne faut pas oublier non plus que même en l'espace de 20 min, le silence a sa place dans un exposé. Un silence de quelques secondes ou demi-secondes entre deux phrases peut avoir du sens, et présente au moins le mérite de ménager l'auditeur. Les candidats ayant tendance à parler sans discontinuer, ou à meubler les moindres demi-secondes de silence par des tics vocaux (comme « euh... »), doivent absolument en prendre conscience et veiller à ne pas submerger leurs auditeurs sous un flot sonore continu.

Enfin, le rythme et le ton de la voix doivent varier en fonction du contenu de l'exposé. Au moment d'annoncer sa problématique et son plan, moments-clés de l'exposé, le candidat doit absolument ralentir son débit, avant de retrouver un rythme un peu plus rapide, adapté à la prise de notes par un public adulte. Plus largement, un ton monocorde est à proscrire.

Expression orale en italien

Par la force de choses, le jury est très sensible aux fautes d'italien. Mais le nombre de fautes d'italien ne saurait être le seul critère retenu pour juger le niveau de l'expression orale des candidats. Le jury est attentif à la fluidité de la langue, à la richesse lexicale, à la précision dans le choix des termes, au recours à une syntaxe élaborée qui permet de véhiculer une réflexion subtile.

Toutes ces qualités se retrouvent, comme l'on est en droit de s'y attendre, dans la prestation d'un certain nombre de candidats de langue maternelle italienne : le discours est fluide, riche, précis, articulé. Mais être de langue maternelle ne suffit pas toujours : l'expression de certains italophones se révèle ainsi laborieuse et la langue pauvre, si bien que la réflexion et le niveau général de la prestation s'en ressentent.

S'il n'est pas facile de parler 20 min avec fluidité dans une langue étrangère sans commettre d'erreurs linguistiques, plusieurs candidats,

heureusement, y parviennent. Certes, l'exercice devient encore plus difficile lorsqu'il faut improviser pendant 20 min au moment de l'entretien, où la fatigue commence à se faire ressentir. Les candidats qui atteignent un niveau leur permettant de conserver alors une fluidité régulière sans faire de fautes de langue ni de prononciation sont plus rares, et, assez logiquement, en général, ils font partie des admis, à moins qu'ils n'aient présenté de grosses lacunes sur le plan méthodique ou culturel.

Les rapports antérieurs font état de la qualité de la langue et nous ne développerons pas plus ce point. Nous rappellerons cependant que les très nombreuses fautes de prononciation concernent notamment la place des accents toniques, la gémination (consonnes simples ou doubles), la distinction de phonèmes (la « scena » devenant « cena » par exemple) et que la syntaxe est hélas souvent malmenée. Beaucoup de candidats, au cours de l'exposé et de l'entretien, laissent échapper au moins quatre ou cinq grosses fautes de prononciation ou de syntaxe que le jury prend en compte dans l'évaluation. Face à un nombre plus grand, voire nettement plus élevé, le jury n'a d'autre choix que de lourdement sanctionner le candidat, d'autant plus quand ces fautes portent sur des mots courants et des points de grammaire élémentaires. La note accordée à la partie en italien de l'épreuve sera alors très basse.

Parfois, le niveau est même un peu plus inquiétant : un nombre très élevé de fautes se combine à de réelles difficultés pour trouver ses mots en italien. Cela veut dire que les candidats dans ce cas ont obtenu une licence de langues et sont inscrits en master, mais qu'ils ne nous semblent pas maîtriser le niveau C1 en expression orale.

Bibliographie

Le livre de Brigitte Urbani, *Jongleurs des temps modernes : Dario Fo et Franca Rame*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013, vient de paraître. En dehors de cette importante référence récente, les candidats trouveront toutes les indications bibliographiques nécessaires dans le rapport 2012 et sur les sites web de diverses universités dans la rubrique consacrée à la préparation au CAPES ou au master enseignement.

Le dossier sur Fo et Rame du site web « La clé des langues » constitue un excellent point de départ : il comporte plusieurs travaux inédits et des liens vers diverses publications sur Fo et Rame, ainsi qu'une sélection d'autres articles publiés dans « Chroniques italiennes ».

URL : http://cle.ens-lyon.fr/italien/dossier-sur-dario-fo-142959.kjsp?RH=CDL_ITA000000.

Liste des dossiers proposés à la session orale de juin 2013

Sujet 1	Colpevoli e vittime	Document 1 : extrait vidéo de <i>Morte accidentale di un anarchico</i> Document 2 : article de Giampaolo Pansa, « Giordana, ultimo film. Altro sfregio a Calabresi », www.liberoquotidiano.it , 1 ^o marzo 2012
Sujet 2	Romanzo di una strage	Document 1 : extrait de <i>Morte accidentale di un anarchico</i> Document 2 : extrait vidéo de <i>Morte accidentale di un anarchico</i> Document 3 : article de Roberto Di Caro, « Noi, Calabresi e quei tempi cupi », 29 marzo 2012, www.espresso.it
Sujet 3	Dario Fo presidente !	Document 1 : extrait vidéo de <i>L'Anomalo bicefalo</i> Document 2 : article d'Antonio Del Giudice, « Beppe Grillo vuole Dario Fo al Quirinale », www.blitzquotidiano.it , 8 marzo 2013 Document 3 : « Mio papà sindaco ! », appel lancé par Jacopo Fo sur son blog pour soutenir la candidature de son père à la mairie de Milan en 2006
Sujet 4	Sogni e incubi	Document 1 : extrait de <i>Il risveglio</i> Document 2 : extrait de <i>L'eroina</i>
Sujet 5	Amore virtuale	Document 1 : extrait de <i>Grasso è bello !</i> Document 2 : extrait de <i>Appunti e altre storie</i> , « Amore col computer »
Sujet 6	Presenza di Maria	Document 1 : extrait vidéo de <i>Mistero buffo</i> (Maria alla croce), avec la transcription textuelle en italien Document 2 : extrait de <i>Mistero buffo</i> (La strage degli innocenti) Document 3 : tableau de Dario Fo
Sujet 7	Lo scandalo	Document 1 : extrait de <i>Morte accidentale di un anarchico</i> Document 2 : note sur la représentation de <i>Morte accidentale di un anarchico</i> Document 3 : article « <i>Anomalo bicefalo</i> andrà in onda », www.repubblica.it , 28 gennaio 2004
Sujet 8	Matti patentati	Document 1 : extrait de <i>Morte accidentale di un anarchico</i> Document 2 : « Chiamali sani », extrait de <i>Manuale minimo</i>

		<p>dell'attore</p> <p>Document 3 : photogramme de <i>Settimo ruba un po' meno</i></p>
Sujet 9	Lavoro e alienazione	<p>Document 1 : extrait de <i>Gli arcangeli non giocano a flipper</i></p> <p>Document 2 : extrait de <i>Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli grandi e medi</i> (« La maestra di ballo : catena di montaggio »)</p> <p>Document 3 : photogramme de <i>Modern times</i>, Charlie Chaplin</p>
Sujet 10	Estetica minimalista	<p>Document 1 : extrait vidéo de <i>Mistero buffo</i> (« La fame dello Zanni »)</p> <p>Document 2 : extrait de <i>Il risveglio</i> (prologue)</p> <p>Document 3 : « Spaccare la quarta parete », extrait de <i>Manuale minimo dell'attore</i></p>
Sujet 12	Spettacularizzazione della politica	<p>Document 1 : extrait de <i>L'anomalo bicefalo</i> (prologue)</p> <p>Document 2 : extrait de <i>Claxon trombette e pernacchi</i></p> <p>Document 3 : « La cronaca in diretta assassina gli autori », extrait de <i>Manuale minimo dell'attore</i></p>
Sujet 13	Polifonia giullaresca	<p>Document 1 : extrait vidéo de <i>Mistero buffo</i> (« La resurrezione di Lazzaro »), avec la transcription textuelle en italien</p> <p>Document 2 : extrait de <i>Mistero buffo</i> (« Moralità del cieco e dello storpio »)</p> <p>Document 3 : « Del mimo e della pantomima », extrait de <i>Manuale minimo dell'attore</i></p>
Sujet 14	Teatro nel teatro	<p>Document 1 : extrait vidéo de <i>L'anomalo bicefalo</i></p> <p>Document 2 : extrait de <i>Gli arcangeli non giocano a flipper</i></p> <p>Document 3 : extrait de <i>Claxon, trombette e pernacchi</i></p>
Sujet 15	Presentazione e rappresentazione	<p>Document 1 : extrait de <i>Mistero buffo</i> (« I crozador »)</p> <p>Document 2 : extrait de <i>Johan Padan</i> (prologue) et reproductions du <i>copione di scena</i></p>
Sujet 16	Trasformare il pubblico in coro	<p>Document 1 : extrait de <i>Mistero buffo</i> (« Il miracolo delle nozze di Cana », prologue)</p> <p>Document 2 : « Lo spettatore video-dipendente... dall'attore » suivi de « Non cascare nella tomba », extrait de <i>Manuale minimo dell'attore</i></p> <p>Document 3 : extrait vidéo de <i>Mistero buffo</i> (« Il miracolo delle nozze di Cana »), avec la transcription textuelle en italien</p>

Sujet 17	« Canovacci aperti »	Document 1 : extrait d'un article de Simone Soriani, « Dario Fo, tra la pagina e la scena », Journée d'études consacrée aux concours - Nancy II, 2012 Document 2 : extrait de <i>Non si paga ! Non si paga !</i> (2000) Document 3 : extrait de <i>Sotto paga ! Non si paga !</i> (2008)
Sujet 18	Il ribaltone « al femminile »	Document 1 : extrait d'un article de Laura Peja, « Franca Rame attrice e autrice comica », in « Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame. Poétique et dramaturgie », <i>Revue des Etudes italiennes</i> , Juillet-décembre 2010 Document 2 : extrait de <i>Tutta casa letto e chiesa</i> (« Contrasto per una sola voce ») Document 3, extrait de <i>Mistero buffo</i> (« Maria alla Croce »)
Sujet 19	Catena di montaggio	Document 1 : extrait de <i>Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli grandi e medi</i> (« La maestra di ballo : catena di montaggio ») Document 2 : extrait de <i>Sotto paga ! Non si paga !</i> Document 3 : extrait de <i>Lotta di classe</i> d'Ascanio Celestini
Sujet 20	Pinelli in Cina	Document 1 : extrait de <i>Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione</i> de Luigi Allegri Document 2 : Affiches du spectacle <i>Morte accidentale di un anarchico</i> . Document 3 extrait vidéo de <i>Morte accidentale di un anarchico</i>
Sujet 21	L' « uomo femino »	Document 1 : extrait de <i>Tutta casa, letto e chiesa</i> (« Abbiamo tutte la stessa storia ») Document 2 : extrait vidéo du sketch « L'uomo incinto » (lors du spectacle télévisé <i>Parliamo di donne</i>)
Sujet 22	Papi, santi e... giullari	Document 1 : article « Papa Francesco, Dario Fo : "Ora sia come quello vero" », www.milanotoday.it Document 2 : extrait de <i>Mistero buffo</i> (Bonifacio VIII) Document 3 : extrait de <i>Lu santo jullare Francesco</i>
Sujet 23	Cittadino e burocrazia	Document 1 : extrait de <i>Gli arcangeli non giocano a flipper</i> Document 2 : article d'Umberto Fragola, <i>Dario Fo e la burocrazia</i> , <i>Messaggio d'oggi</i> , 11 dicembre 1997 Document 3 : photogramme de <i>Gli arcangeli non giocano a flipper</i>

Sujet 24	<p>Il giullare o la riscoperta della storia</p>	<p>Document 1 : extrait de <i>Johan Padan</i> (prologue)</p> <p>Document 2 : article de Rino di Stefano, « Quella volta che Colombo regalò un'indigena a Michele da Cuneo », <i>Il giornale</i>, 5 gennaio 2006</p> <p>Document 3 : article de Miska Ruggeri, « Fo, Grillo e Casaleggio », <i>Il foglio quotidiano</i>, 22 février 2013</p>
Sujet 25	<p>Comico e politica</p>	<p>Document 1 : extrait textuel d'une interview de Dario Fo reçu par Daniele Luttazzi à l'émission <i>Satyricon</i> du 4 avril 2001</p> <p>Document 2 : extrait vidéo de <i>Mistero buffo</i> (imitation d'Ugo La Malfa)</p> <p>Document 3 : extrait de <i>L'Anomalo bicefalo</i></p>
Sujet 26	<p>La Donna oggetto</p>	<p>Document 1 : extrait vidéo de <i>Coppia aperta quasi spalancata</i></p> <p>Document 2 : extrait de <i>Venticinque monologhi per una donna</i> (« Alice nel paese senza meraviglie »)</p> <p>Document 3 : extrait de <i>Settimo ruba un po' meno</i></p>

2. Partie en français sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'État de façon éthique et responsable »

La grande majorité des candidats a compris qu'il ne fallait pas négliger cette partie de l'épreuve : d'une part, parce que l'attention qui lui est portée témoigne de leur sens des responsabilités en tant que futurs enseignants ; d'autre part, parce qu'elle est notée sur six points et peut donc rapporter au moins trois points lorsqu'elle convenablement traitée.

Connaissances et méthode

Pour le cadrage général de l'épreuve et pour la bibliographie, nous renvoyons aux rapports de 2011 et 2012. Les candidats, connaissaient assez bien les sources à consulter pour se documenter. Leur niveau global de connaissances théoriques sur le monde de l'Éducation nationale en France nous a paru convenable. Il a été plutôt peu fréquent qu'un candidat n'ait rien ou presque rien à dire sur le sujet qui lui avait été soumis, ou qu'il manifeste une profonde méconnaissance du système éducatif français. Quand cela se produit, la note est très basse. Plus souvent, lorsque la moyenne n'a pas été obtenue, c'est en raison de diverses erreurs et confusions. La note baisse encore lorsque le développement est partiellement hors-sujet, et s'avère très basse quand le hors-sujet est complet, d'autant plus si l'entretien ne permet même pas de dissiper le malentendu. Les qualités à mobiliser au moment de l'entretien sont les mêmes que pour la partie en italien : il faut faire preuve de confiance en soi, mais aussi d'ouverture d'esprit afin de développer la réflexion, de la compléter ou éventuellement de l'infléchir.

Expression orale en français

Au niveau de l'expression, la principale qualité qu'attend le jury, outre la correction, est avant tout la clarté : dans le détail des phrases, mais aussi dans la progression du discours dans son ensemble, progression qui peut s'appuyer sur un plan simple formulé en introduction.

Mais hélas, même pour les candidats de langue maternelle française, et peut-être, d'ailleurs, surtout pour ces candidats, le français est globalement trop relâché. Il faudrait au moins éviter de multiplier les

signes de maladresse en début d'exposé, en proscrivant des entrées en matière telles que « Donc, j'commencerais par 'agir'... ». Tout d'abord, attention à un emploi excessif voire incorrect de la conjonction « donc », qu'on a entendue beaucoup trop souvent comme tout premier mot de l'exposé, ou à de multiples reprises comme tic verbal et non comme lien logique. Ensuite, il sera préférable de prononcer correctement les voyelles plutôt que de dire « j'vais commencer » ou « j'commencerais ». Enfin, même si les membres du jury eux-mêmes abrègent parfois par commodité l'intitulé de l'épreuve « Agir en fonctionnaire de l'État de manière éthique et responsable », la phrase d'introduction que nous citons (« commencer par 'agir'... ») est assez maladroite en début d'exposé. En dehors de ces maladresses liminaires, on ne saurait trop faire attention, notamment, aux ruptures syntaxiques, aux accords fautifs, à la présence excessive d'interjections voire de borborygmes, du type « bon », « ben »...

En ce qui concerne les candidats étrangers, italiens dans leur très grande majorité, le jury attend d'eux que leur français soit correct et compréhensible. Un accent assez net combiné à quelques fautes n'est pas rédhibitoire, dès lors que le discours reste fluide et compréhensible grâce à un niveau d'expression orale correspondant au C1 du CECRL. Le niveau linguistique sera alors pris en compte dans l'évaluation, mais bien moins lourdement sanctionné que si le candidat présente des défauts rédhibitoires tels que :

- une prononciation erronée de tous les phonèmes ou presque ;
- une prononciation si erronée de certains mots qu'ils en deviennent incompréhensibles ;
- une forte hésitation nuisant à la fluidité du discours ;
- un nombre élevé de grosses fautes de français.

Liste des sujets proposés lors de la dernière session :

Enseignement de l'histoire des arts et LVE

L'éducation aux médias

L'éducation prioritaire

L'évaluation des élèves

Le socle commun des connaissances et des compétences

Les dispositifs d'accompagnement : l'accompagnement personnalisé au lycée / l'accompagnement éducatif au collège
Les nouvelles épreuves de LVE au baccalauréat
Les sections binationales (Esabac)
La pédagogie de projet et l'enseignement des LVE
Enseigner avec le numérique au quotidien
Partenariats et mobilité dans le cadre de l'enseignement en LVE
Liaison lycée/université : modalités et enjeux ?
La personnalisation des parcours scolaires
Le redoublement
Quels sont les types de conseils d'un établissement scolaire ?

D'autres thèmes et sujets pourraient être introduits pour des sessions à venir, par exemple :

Leçons et devoirs
L'organisation des sorties scolaires
Faire entrer l'école dans l'ère numérique
Etre acteur pédagogique dans l'établissement
Travailler avec un assistant de LVE
La liaison collège-lycée
Conseils de classe et orientation des élèves
Livret de compétences et LVE
La prise en charge du handicap
L'accompagnement des élèves
LVE et baccalauréat
Les enjeux de l'enseignement des LVE
Gestion de classe et motivation des élèves
Les SELO
Les classes bilangues

EPREUVE ORALE DITE DE « LEÇON »

I- Nature de l'épreuve

Les modalités de l'épreuve orale dite de « leçon » demeurent inchangées pour les candidats ayant été déclarés admissibles à l'issue des écrits du CAPES externe d'italien « exceptionnel » de juin 2013. Même si cette épreuve est modifiée à partir des nouvelles sessions, les remarques consignées les années antérieures, tant sur l'aspect formel des prestations, que sur leur contenu gardent toute leur prégnance, c'est pourquoi nous les reprenons en large mesure ici.

La conception qui a présidé à l'élaboration des sujets de la « leçon » matérialise l'imbrication entre les études des spécialistes d'une discipline, d'une part, et le travail quotidien du professeur dans son établissement et face à sa classe, de l'autre.

Les connaissances et les méthodes d'approche rigoureusement universitaires des textes ou de films sont indissociables de la préparation à l'entrée dans le métier. Cette dernière requiert l'acquisition de connaissances et de méthodes qui lui sont certes propres, mais elle prend appui sur un bagage scientifique suffisamment solide.

L'épreuve permet donc de vérifier l'aptitude des futurs enseignants à :

- aborder seuls des documents
- mobiliser des connaissances et des compétences pour les analyser
- synthétiser les aspects les plus significatifs
- mettre à la portée des élèves les aspects les plus pertinents des supports
- les utiliser à bon escient pour développer des compétences liées à l'apprentissage des élèves

Les candidats doivent ainsi montrer qu'ils sont capables d'une part de cerner de manière autonome l'intérêt d'un document et d'autre part d'apporter à leurs élèves les outils pour le rendre accessible ; ils doivent montrer qu'ils sont capables de prendre en responsabilité des classes de

collège, de lycée ou de lycée professionnel et de leur apporter ce que le système garantit aux élèves qui fréquentent ces établissements.

Cette épreuve, comme les autres, doit être préparée avec soin : la régularité du travail mené avec les préparateurs, professeurs des universités et formateurs, est le moyen le plus sûr de franchir les obstacles ; aucun de ses aspects ne peut être négligé, qu'il s'agisse des cours, des stages d'observation ou en responsabilité, de conférences, etc.

Un professeur doit maîtriser des savoirs et cerner ce que les élèves mobilisent pour les acquérir.

Nous espérons apporter dans les lignes qui suivent les pistes de réflexion qui permettront aux futurs candidats d'aborder cette épreuve avec confiance et sérénité.

***Descriptif**

Exposé du candidat		Entretien avec le jury	
Explication universitaire (en italien)	Pistes pédagogiques (en français)	Sur la 1 ^{ère} partie (en italien)	Sur la 2 ^{de} partie (en français)
20 minutes	20 minutes	10 minutes	10 minutes

Comme le montre le tableau ci-dessus, l'épreuve donne au candidat la faculté de s'exprimer dans les deux langues : en italien, pendant vingt minutes, pour la partie universitaire, et en français, pendant vingt

minutes, pour la partie pédagogique. La gestion rigoureuse de ce temps de parole est un aspect de l'épreuve qu'il ne faut pas négliger.

Le jury ne disposant que de deux fois dix minutes pour échanger avec le futur enseignant, nous conseillons vivement aux impétrants d'être attentifs au sens des questions qui leur sont posées, afin de ne pas dilapider leur temps en un verbiage superflu qui peut les pénaliser (cf. partie « entretien »).

***Temps de préparation**

Les candidats disposent de trois heures pour préparer la totalité de l'épreuve. La gestion de ce temps de préparation, et de réflexion, est décisive. La lecture attentive de l'ensemble du dossier avant de passer à l'analyse permet au candidat d'identifier très vite le thème fédérateur des deux documents, de comprendre leur portée et d'en dégager une problématique qui donnera plus de cohérence aux phases suivantes du travail. Il apparaît dès lors que le second document ne peut être exploité efficacement s'il n'a pas été analysé avec le même soin que le premier ; il faut se garder « d'improviser » la partie pédagogique, car elle a autant de poids que la partie universitaire de l'épreuve.

Certains candidats se sont limités à énoncer des points communs entre les deux supports : cette difficulté à prendre du recul et à garder une distance critique vis-à-vis du dossier les a empêchés de voir quels en étaient les enjeux et quel était l'intérêt, pour une classe, d'étudier tout ou une partie des documents. Il est donc essentiel de veiller à dégager l'intérêt du document complémentaire qui ne constitue aucunement un élément erratique ou anecdotique, mais fait partie intégrante de l'épreuve puisqu'il oriente les pistes d'exploitation pédagogique.

Enfin, les mésaventures de quelques candidats nous incitent à donner ici des conseils d'ordre pratique. Nous déconseillons tout d'abord de rédiger les brouillons : la lecture monocorde de phrases dont on perd parfois le fil rend l'épreuve fastidieuse et jette le doute sur la capacité du candidat à prendre la parole en public et, par conséquent, à exercer son futur métier. Il nous paraît plus judicieux et efficace de n'inscrire sur une feuille que le plan de l'exposé ainsi que les mots-clés qui doivent montrer au jury que le candidat maîtrise avec aisance son sujet. Nous

recommandons également, lorsque le dossier comprend un extrait de film, d'effectuer avant l'épreuve une manipulation rapide du matériel mis à disposition, pour visionner les scènes du DVD que l'on a choisi de présenter. Enfin, l'exposé doit être conçu de façon à ne pas dépasser les temps impartis : s'il est toujours désagréable d'interrompre une prestation, il incombe au jury de veiller à l'équité de traitement de tous les candidats.

II- L'épreuve : aspect formel

Une expression de qualité reflète une pensée spéculative, riche et structurée. Les enseignants dans leur classe donnent l'exemple de ce qui peut être dit et de la façon dont on peut le dire. En tant que fonctionnaires assurant un service public et de surcroît censés être un exemple pour la jeunesse, les professeurs de langue vivante connaissent l'exigence quotidienne de devoir faire la preuve de la maîtrise du français et de la langue qu'ils enseignent : il y va de la crédibilité professionnelle du fonctionnaire (cf. B.O. n° 29 du 22 juillet 2010). Le jury est donc attentif à la maîtrise de l'italien et du français.

*** La maîtrise de l'italien**

Il semble pour le moins curieux que certains candidats se présentent à un concours de recrutement de professeurs d'italien sans maîtriser, à l'oral, la langue qu'ils devront enseigner. Un effort particulier doit être fait pour acquérir un vocabulaire précis et riche, une syntaxe correcte, une prosodie qui soit la plus proche de la langue authentique. Au-delà de la maîtrise des connaissances, se pose le problème de la dignité professionnelle : imaginerait-on un professeur de mathématique ignorant tout de la lecture des équations au prétexte qu'il aurait appris à les résoudre à l'écrit ? Les langues vivantes, par définition, s'écrivent et se parlent. En l'occurrence, si quelques erreurs d'accentuation sont vénielles, voire non pénalisantes, s'agissant de vocables sur lesquels les Italiens natifs eux-mêmes hésitent, tels que « cantore » et « utensile », d'autres fautes, impliquant des substantifs courants ou des verbes aux temps les plus usités, sont manifestement rédhibitoires, car elles risquent de donner d'emblée un modèle erroné de prononciation aux élèves. Le jury a constaté de surcroît qu'il arrive trop souvent que les désinences du féminin pluriel soient dénaturées et l'emploi des prépositions

excessivement aléatoire. Si la prosodie générale de la langue italienne est le plus souvent correcte, la prononciation des géminées laisse cependant à désirer, ce qui peut gêner l'intelligibilité d'un énoncé et donc induire une ambiguïté sémantique, comme dans le cas de « folla » prononcé « fola ». Nous exhortons les futurs candidats à améliorer sensiblement la spontanéité et la correction de leur langue non seulement grâce à un entraînement *ad hoc* assidu et même intense dans leur université, mais aussi en séjournant pendant des périodes assez longues en Italie. Une immersion linguistique de préférence dans un cadre professionnel (travaux saisonniers, accompagnement d'enfants ou d'adultes, accueil en office de tourisme, etc.) leur procurera d'immenses bienfaits. De toute façon, il est complètement illusoire de vouloir réussir le CAPES en se contentant d'un italien claudicant ; c'est pourquoi nous insistons sur le fait qu'une multitude de fautes de langue lamaine nécessairement la note globale de l'épreuve, quelle que soit par ailleurs la qualité intrinsèque de l'analyse.

Parmi la kyrielle d'aberrations macroscopiques d'accentuation et de morphosyntaxe que le jury a relevées et qui sont inadmissibles chez des candidats censés être au niveau du master, nous signalons :

- amici, nemici, giovane, realtà, gli scrittori antici, l'idea, la mandria, vedere, antusiasta, un pugile, colloca, il burocrate
- anticipano, ostacolano, sottolineano, superano, viene metta la luce
- si distacca di questa filosofia - esce di questa gabbia - prova di
- quando si è giovane, discutabili, vuole che il figlio aita, un uova duro, vederà poi, il carismo,

* La maîtrise du français

Les fonctionnaires français doivent rendre compte de leur travail aux usagers du service qui les emploie, mais aussi à leurs collègues, à leurs supérieurs hiérarchiques. Dans toutes ces situations, ils doivent communiquer dans une langue précise, correcte et, par conséquent, compréhensible de tous. Le professeur est également pour ses élèves, le locuteur le plus fiable dans la classe ; lorsqu'il s'exprime en français, pour expliquer un point de grammaire, pour travailler une traduction, il doit le faire dans une langue irréprochable. On attend donc du candidat au

CAPES qu'il prenne la parole en utilisant un registre de langue suffisamment soutenu ; qu'il maîtrise la syntaxe de la langue ; qu'il connaisse le sens des mots qu'il emploie. Nous ajouterons que la richesse et la qualité grammaticale du français qu'il utilise permettent au professeur d'asseoir en tout lieu son autorité et contribuent ainsi à la reconnaissance de sa discipline.

*** Le discours** : structuration et qualités oratoires

Hormis pour les candidats possédant le don inné de l'éloquence, en dignes émules de Démosthène ou de Cicéron, seul un entraînement régulier permet d'acquérir les qualités oratoires qui donneront tout son poids à la prestation devant le jury. Le professeur devant ses élèves, en tant qu'ambassadeur de la langue et de la culture italiennes, devra s'exprimer avec une voix posée, audible et modulée ; il devra avoir une diction articulée. Il sera capable, dans le cadre d'un conseil de classe ou d'une réunion, d'exposer clairement un certain nombre de points, de participer à un échange portant sur la qualité du travail de ses élèves, de convaincre ses collègues ou ses supérieurs hiérarchiques. Par conséquent, le jury tient compte de la capacité du candidat à structurer ses interventions et à argumenter sa démonstration. Le degré d'acquisition de ces compétences est l'indice d'une réflexion approfondie, poussée au-delà des constats les plus évidents ou des premières impressions.

III- L'épreuve : contenu

1- L'explication universitaire

Cette première partie d'épreuve consiste à analyser un texte littéraire (12 dossiers cette année) ou un extrait de film (12 dossiers aussi).

Auteurs et cinéastes proposés :

Comme il est indiqué dans les présentations officielles de l'épreuve, les auteurs choisis pour l'explication de texte couvrent une période qui va du XVIII^{ème} siècle à nos jours. Ainsi, cette année, un dossier proposait un extrait des *I doveri dell'uomo* de Giuseppe Mazzini et un passage des *Promessi Sposi*, chef-d'œuvre d'Alessandro Manzoni. Si la méthodologie du commentaire ne fluctue pas au gré de l'époque d'écriture du texte, il est indéniable qu'une langue plus ancienne, surtout poétique, pose des

problèmes spécifiques, comme par exemple une syntaxe latinisante ou des archaïsmes, qui peuvent déstabiliser un candidat mal préparé. Mais le jury ne peut imaginer qu'un futur professeur d'italien, formé dans des universités qui dispensent des cours d'histoire littéraire et de linguistique diachronique, soit incapable de comprendre le sens général d'un texte moins contemporain.

La grande majorité des extraits textuels était issue d'œuvres du XX^{ème} siècle écrites par des auteurs célèbres, poètes ou prosateurs : Ungaretti, Benni, De Filippo, Calvino, Tabucchi, entre autres. La connaissance des écrivains proposés n'est nullement requise mais, sauf lorsqu'elle donne lieu à des digressions biographiques intempestives qui cherchent souvent à occulter l'incapacité à percevoir l'intérêt d'un texte, elle peut aider à relier un passage à une problématique générale. Elle permet aussi de vérifier la culture littéraire d'un futur enseignant qui, nous l'espérons et en conformité avec les programmes, aura conscience de sa vocation à transmettre la beauté des textes et à démontrer leur importance à une époque où les jeunes générations présentent fréquemment une addiction à internet et au flot d'images qu'il véhicule. La littérature revêt précisément une valeur universelle et humaniste dont le professeur est le dépositaire.

Pour les films, les cours d'histoire du cinéma ne sont pas aussi nombreux dans les départements d'italien que ceux proposant des panoramas de littérature, mais comment concevoir qu'un jeune italianisant n'ait jamais vu un film de Rosi ou de Moretti ? En substance, si la méconnaissance d'un artiste important n'est pas nécessairement une lacune, dès lors que l'analyse proposée a été convaincante, le manque de culture va malheureusement souvent de pair avec une explication décevante, incapable de s'élever du texte ou de l'extrait filmique et redisant, platement, ce que l'auteur a inscrit dans une formulation qui mérite toute l'attention du commentateur.

*** Méthodologie du commentaire :**

L'explication de texte a longtemps constitué avec la dissertation le socle des études humanistes et surtout littéraires. Cette importance de l'exercice dans la tradition s'explique par de nombreuses raisons dont nous rappellerons ici les principales :

- vérification de la capacité du candidat à l'analyse, c'est-à-dire à percevoir dans un texte (ou un film) l'articulation entre l'explicite (ce que le passage « raconte ») et l'implicite (ce que le document sous-entend).

Analyser un discours, quel qu'il soit, c'est comprendre qu'une énonciation est toujours une tentative de manipulation, sans qu'il faille nécessairement donner une valeur négative à ce terme, qu'un lecteur, un spectateur ou un auditeur attentif et intellectuellement bien armé, doit pouvoir déceler. N'est-ce pas le rôle du professeur que de former ses élèves à cette prise de conscience qui forme l'esprit critique ?

- vérification des qualités oratoires (pour une explication orale) du candidat : capacité à se détacher de notes écrites, à « captiver » un auditoire, à convaincre. Autant d'atouts qui se révéleront indispensables dans l'exercice quotidien du métier d'enseignant.

- enfin, vérification du niveau de langue. Nous n'insistons pas sur ce point ici car les différentes parties de ce rapport mettent en avant la fréquence des fautes de prononciation qui, lorsqu'elles sont trop nombreuses, rendent illusoire l'espoir de réussir le concours. Ceci est vrai pour les deux langues.

La durée de l'analyse est de vingt minutes, ce qui est court ; d'où la nécessité d'aller à l'essentiel, de sélectionner et de hiérarchiser les informations, afin de ne pas perdre son temps en inutiles paraphrases (le péché mortel du commentaire) et digressions. A l'instar de François Rabelais, nous pouvons rappeler qu'un commentaire digne de ce nom se doit de tirer la « substantifique moelle » du texte ou du film analysé.

Le candidat est libre de choisir une approche linéaire (suivre le texte ou l'extrait filmique tel qu'il se présente, paragraphes après paragraphes ou séquences après séquences) ou thématique. Cette dernière est généralement plus délicate mais peut être conseillée quand le texte est long. Le commentaire linéaire doit cependant veiller, ce qui n'est pas toujours le cas, à équilibrer les passages du texte. On ne peut passer quinze minutes sur la première partie d'un extrait qui en compte trois ou sur le premier quatrain d'un sonnet et bâcler ensuite la fin. Il est vain d'éluder les ressorts du texte ou du film en adoptant une stratégie dilatoire ou évasive et en recourant à des banalités péremptoires et partant réductrices.

Ainsi, un candidat peut ne pas avoir fréquenté Ungaretti lors de ses lectures vespérales, mais cela ne l'autorise pas à affirmer *ex abrupto* que le poème « annientamento » est réaliste. La quintessence de la poésie comme de la littérature en général réside dans la transfiguration d'un aspect de la réalité physique et factuelle ou d'un souvenir qui est sublimé grâce à l'écriture. La prosodie, l'aspect phonique et le choix lexical des vers permettent au demeurant d'affiner l'analyse, sans abonder dans le poncif ou la tautologie.

A propos de l'analyse filmique, il convient de rappeler la nécessité de maîtriser une terminologie adéquate (*inquadratura, carrellata, ripresa dal basso, dissolvenza*, etc.), afin de corroborer la corrélation entre un aspect technique et sa signification diégétique. Le montage, l'angle de prise de vue, les mouvements de caméra focalisent l'attention sur le protagoniste par rapport au cadre dans lequel il est inséré ou par rapport à ce qu'il voit, de la même manière qu'en littérature il existe une focalisation neutre, interne ou externe. Dans l'extrait filmique de *Mani sulla città*, le survol panoramique de la métropole de Naples associé à une colonne sonore au rythme lancinant et syncopé, après l'incipit *in medias res*, illustre de manière percutante une urbanisation hypertrophiée qui apparaît comme l'avatar de spéculateurs immobiliers de connivence avec des politiciens corrompus et prédateurs. S'agissant de Francesco Rosi, mieux vaut s'abstenir de le cataloguer dans un genre, plutôt que de le définir « néoréaliste », ce qui est erroné tant pour l'époque que pour le type de films iconoclastes qu'il a mis en scène.

Un des contresens les plus regrettables à propos de l'extrait *In nome del popolo italiano* consistait à considérer le protagoniste comme l'emblème du citoyen étouffé par la bureaucratie, alors que Vittorio Gassman incarnait le manipulateur déployant son verbe grandiloquent et logorrhéique non seulement pour circonvenir les représentants de l'Etat, mais pour clamer avec impudence son droit à l'impunité. En l'espèce, le candidat devait donc veiller à prêter attention aux dialogues, afin de bien appréhender le sens latent des scènes de la séquence. Certes, il convenait de remarquer la dimension satirique inhérente à l'accoutrement, aux mimiques et à l'attitude du personnage. En même temps, comme l'ont fort justement remarqué les candidats les plus brillants, ce côté histrionique et spectaculaire, cette arrogance désinvolte qui en impose, pouvait souligner le rôle prémonitoire de ce film de 1971 qui semble anticiper les dérives

actuelles de la politique-spectacle, ainsi que l'arrivisme sordide d'hommes d'affaires notoires.

Au risque d'enfoncer des portes ouvertes, nous conseillons l'approche suivante en cas de document littéraire :

- lecture du début de l'extrait. Cette dernière est facultative et ne doit durer que le temps que le souhaite le jury qui interrompt le candidat au bout de quelques instants. Lire peut avoir l'avantage psychologique d'atténuer le stress légitime lié au commencement et à la prise de parole.

Cette lecture liminaire doit être irréprochable sur le plan des accents toniques. Commencer son explication en multipliant les fautes discrédite d'emblée le candidat et place le jury dans de mauvaises dispositions à son égard.

- introduction en deux temps tant pour l'extrait littéraire que pour l'extrait filmique :

- a) très rapide présentation de l'auteur ou du cinéaste, de sa thématique générale, de son positionnement dans l'histoire littéraire ou cinématographique italienne, de l'œuvre dont est tiré l'extrait. Encore une fois, ces informations sont bienvenues mais leur absence n'est pas forcément sanctionnée.

- b) indication du thème principal et du découpage du passage ou de la séquence. Un texte (et un extrait filmique) suit toujours une dynamique qu'il convient de relever. Attention à ne pas annoncer un plan pendant l'introduction qui disparaît ensuite dans le cœur du commentaire. Il est bon de rappeler régulièrement à votre auditoire où vous vous situez sur le chemin dont vous avez vous-même indiqué les principales étapes.

L'ensemble de l'introduction ne doit pas excéder 5 minutes (quelques candidats, trop heureux de montrer qu'ils connaissaient bien l'auteur proposé, se sont lancés dans de trop longues présentations au détriment de l'analyse elle-même).

- analyse du document (voir plus bas le paragraphe « les mots pour le dire »)

- conclusion en deux temps :

a) justification de la pertinence de vos critères d'analyse, c'est-à-dire validité de la réponse que vous apportez au questionnement implicite qui est à l'origine de votre choix initial : expliquer un texte, c'est privilégier un angle d'attaque grâce auquel vous sélectionnez les éléments du texte qui nourrissent votre commentaire. Pour dire les choses autrement, de façon volontairement absurde, on n'explique pas tous les mots d'un texte mais une partie d'entre eux en fonction du thème dégagé. La conclusion doit permettre de confirmer la pertinence de ce choix initial.

b) éventuellement, et en fonction de la culture du candidat, référence à d'autres textes de l'auteur ou à d'autres écrivains qui ont abordé une même thématique. Cette ouverture comparatiste peut mettre en avant l'originalité du traitement proposé par l'auteur ou au contraire sa conformité à des codes, formels et de contenu, qui renvoient à un courant ou une école littéraire. Il est donc judicieux de clore son exposé en insistant sur le fait que la valeur inhérente au texte ou au film se trouve en corrélation avec d'autres œuvres, y compris dans une perspective transgénérique, et qu'elle sollicite l'esprit critique. Ainsi, le thème de la spéculation immobilière, déjà traité par Italo Calvino en 1963, était abordé cette année tant par l'extrait filmique de *Mani sulla città* de Francesco Rosi (1963 également) que par l'extrait romanesque de *Il Costruttore* de Carlo Sgorlon (1995). Un candidat fort avisé a justement observé qu'abstraction faite des choix esthétiques plusieurs intellectuels ont résolu de dénoncer la collusion entre les milieux des affaires et le monde politique, soit à l'aube du *centrosinistra*, soit lors de l'émergence de *Forza Italia*.

*** Les mots pour le dire** : du bon usage de la rhétorique et de la prosodie

Toute discipline possède un langage spécifique. Qui reprocherait à un médecin ou à un juriste d'employer les mots de son métier même si ces derniers sont incompréhensibles pour les « non addetti ai lavori » ? Il en va de même pour l'explication de texte ou l'analyse filmique (activités certes moins lucratives mais finalement assez répandues dans notre système scolaire, des classes de collège jusqu'aux concours de recrutement). L'usage d'un vocabulaire technique ne doit être une fin en soi — on parlera alors de jargon et le but premier du langage qui est la

communication se trouve compromis — mais un moyen pour gagner du temps et être précis. Pour résumer la bonne exploitation des figures de style qui transforment un discours en texte littéraire, nous pourrions dire que, après les avoir repérées et nommées, il faut naturellement tenir compte dans le commentaire de la présence de ces figures de style qui ne sont pas là « gratuitement » et qui témoignent d'une volonté précise de l'auteur. Là se joue le lien entre écriture et réception : un emploi particulier de la langue produit nécessairement un effet voulu par l'auteur qu'il convient d'explicitier dans l'analyse. Cette dernière phase est la plus importante et la plus délicate. La perception, nourrie par la réalité formelle du texte (c'est-à-dire ses figures de style au service d'une narration), met en mouvement le texte, comme une toupie qui tourne sans pour autant se déplacer, et peut varier d'un lecteur à l'autre.

Ces différents moments (qui chez un lecteur averti sont plus simultanés que successifs) définissent la rencontre entre un auteur et un lecteur via un texte. Ils sont indissociables (nommer une figure de style sans en étudier l'effet n'aurait aucun sens). Selon son époque d'écriture et le genre auquel il se rapporte, un texte ou un film privilégie certains emplois rhétoriques. Le candidat au Capes, auquel le jury ne demande pas d'être un rhétoricien ou un spécialiste de narratologie, doit cependant maîtriser les figures les plus courantes (une cinquantaine). Certains candidats confondent métonymies et métaphores, assonances et allitérations, hésitent dans l'emploi et la prononciation de figures courantes comme « sineddoche », « antonomasia », « prosopopea » etc.

Il est fort louable que les candidats identifient les tropes rhétoriques, encore faut-il que la terminologie utilisée soit en adéquation avec les figures stylistiques qui sont présentes dans le texte. Le jury a remarqué parfois la propension à vouloir relever des métaphores quand il ne s'agissait que de comparaisons ou de catachrèses comme dans la tournure imagée « scucire altri soldi » apparaissant dans *Il Costruttore* de Carlo Sgorlon, laquelle participait en revanche de la polyphonie romanesque puisqu'elle soulignait le registre de langue populaire du personnage. Rappelons qu'une métaphore, en tant que similitude abrégée et symbolique, extrapole de l'usage conventionnel de la langue et ne saurait se confondre avec une expression idiomatique. Elle révèle en revanche l'audace et la créativité d'un poète ou d'un romancier et non point le recyclage de tournures déjà consacrées par l'usage. Une

synesthésie, quant à elle, requiert une symbiose pluri-sensorielle, autrement dit l'association concomitante d'au moins deux types de perception, comme la vue et l'odorat, l'ouïe et le toucher. Dans « Un viaggio con le mucche » d'Italo Calvino, le syntagme « l'odore di strame e di fiori di campo » ne relève pas d'une synesthésie, car ne s'agit ici que d'une sensation olfactive.

La prosodie ou la métrique désignent l'art de scander les vers classiques.

Leur emploi est indispensable quand le texte proposé est poétique.

Comme pour la rhétorique, la connaissance des schémas prosodiques des vers italiens (surtout l'« endecasillabo » et le « settenario » qui sont les plus fréquents) ne constitue pas une fin réservée à une élite de critiques arrogants. Un mot sous *ictus* se trouve de fait mis en valeur et le repérage de cette distinction peut être important pour dégager les champs lexicaux et nourrir le commentaire. Les éventuelles questions du jury à ce sujet et son attente de certains termes techniques de la prosodie (« dialefe », « sinalefe », « dieresi », « sineresi » etc.) ne sont pas un piège destiné à exclure définitivement l'impétrant de la tribu des savants mais ont pour objectif de faire comprendre au candidat qu'il existe une spécificité de la forme poétique dans la mesure où la musique du texte, plus encore que dans la prose, fait sens.

Le jury a l'avantage par rapport aux candidats de mieux connaître les documents proposés puisqu'il les a choisis en fonction de l'intérêt linguistique, culturel ou civilisationnel qui les caractérisent. Pour autant, il n'attend pas une explication type en dehors de laquelle il n'y aurait point de salut. Tout commentaire est acceptable dès lors qu'il respecte les conseils de bon sens donnés dans ce rapport et qu'il évite les écueils les plus graves qui expliquent les notes les plus basses.

Nous terminerons cette présentation en rappelant ces égarements malheureusement encore trop fréquents.

*** Erreurs à éviter :**

1) *paraphrase* : « développement verbeux et diffus », « opération de reformulation qui aboutit à un énoncé contenant le même signifié ». Ces deux définitions empruntées au *Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, confirment que la paraphrase constitue bien l'ennemi principal

de l'exégète. Pourquoi redire, de façon souvent maladroite et lacunaire, ce qu'un auteur a exprimé en pesant chacun de ses mots ? La paraphrase peut avoir un intérêt pédagogique lorsqu'il s'agit de vérifier la compréhension d'un texte complexe, souvent ancien, avant d'en proposer une analyse. Il existe par exemple des traductions en prose et en italien contemporain de la *Divina commedia* qui sont des paraphrases explicatives à usages des collégiens. Mais le jury, le plus souvent, comprend le sens littéral d'un texte qu'il propose et il est donc inutile d'élucider pour lui la signification d'un passage qui ne pose pas de problème. La paraphrase s'apparente donc à un refus d'explication qui est sanctionné comme tel, très sévèrement.

2) *parataxe* : à l'origine, la parataxe est une figure de style qui consiste à supprimer les mots de liaison et s'apparente donc aux autres images à fonction elliptique. Dans la langue courante (écrite ou orale), la parataxe désigne un discours où les mots et les idées sont juxtaposés sans aucune transition. La succession des observations, qui peuvent être justes ponctuellement, donne au discours un aspect accumulatif et mécanique qui est préjudiciable car il supprime la hiérarchie entre l'essentiel et l'accessoire et atténue la cohérence du plan dégagé dans l'introduction.

Ces considérations portant surtout sur le commentaire de texte sont en partie opératoires pour l'analyse filmique si l'on tient compte naturellement de la spécificité du discours cinématographique et du vocabulaire technique qui lui est propre. Le risque de la « paraphrase » est tout aussi présent. Trop de candidats se sont limités à décrire l'extrait, imaginant sans doute que, d'où ils étaient placés, les membres du jury voyaient mal l'écran de la télévision. On n'improvise pas une analyse de film et les candidats sont invités à s'entraîner à gérer la gestion du temps et la manipulation technique d'un dvd lors de l'année de préparation.

2- L'exploitation pédagogique

Comme tous les ans, le jury a constaté que les candidats avaient, dans l'ensemble, des connaissances appréciables dans le domaine de la didactique : une terminologie utilisée le plus souvent à bon escient, une bonne connaissance des textes officiels et des programmes, et pour

presque tous, une connaissance assez précise des nouvelles modalités de l'épreuve de langue vivante au baccalauréat pour la session 2013.

Dans cette partie, nous insisterons surtout sur les points que les futurs candidats doivent avoir présents à l'esprit pour réussir cette partie de l'épreuve dont l'objectif est de vérifier qu'ils ont une bonne connaissance :

- du système scolaire et des valeurs républicaines qui le fondent
- des textes officiels dont ils devront tenir compte
- des programmes qu'ils devront mettre en œuvre
- des finalités de l'enseignement de l'italien pour chaque niveau d'apprentissage
- des capacités que les élèves devront développer
- des connaissances que les élèves devront acquérir
- de l'évolution de sa discipline et des relations de celle-ci avec les autres disciplines.

Ce sont là les différents éléments à partir desquels le candidat devra bâtir son projet pédagogique. Connaître les textes officiels, les programmes d'enseignement et les niveaux de connaissance à acquérir, est le préalable indispensable pour le choix de la classe avec laquelle il choisira de travailler le dossier qu'il a préparé.

La connaissance précise des objectifs à atteindre et des capacités que les élèves devront développer permettra au candidat de proposer des activités pédagogiques adaptées au dossier et à la classe choisie. Une bonne connaissance de sa discipline ainsi qu'une réflexion sur ses liens avec les autres disciplines sera un bon moyen d'envisager un travail en interdisciplinarité. Quant à la connaissance du système et de ses valeurs, elle est indubitablement la clé de voûte de l'enseignement qu'il dispensera, en ce sens que le candidat, lorsqu'il enseignera, devra préparer ses élèves à devenir de futurs citoyens, et donc leur apprendre à réfléchir par eux-mêmes.

Rappelons enfin le principe de l'épreuve : tenant compte de tout ou partie du document expliqué en première partie (dit alors document principal du dossier), le candidat l'articule avec le document (dit complémentaire) fourni dans cette seconde partie pour construire son exposé des pistes didactiques.

I-Les documents complémentaires proposés

Ils ont été choisis pour leur complémentarité avec le document principal avec lequel ils partagent généralement une thématique commune. Ils proposent cependant un éclairage différent dans l'espace et dans le temps. Cette année le jury a proposé des supports de nature très diverse allant d'extraits de bandes dessinées et de livres pour enfants en passant par des affiches proposant des manifestations populaires ou annonçant un spectacle, des reproductions de tableaux ou de fresques, des articles publiés dans des revues ou sur des sites internet, ou encore des extraits de textes législatifs, comme on le verra dans la liste complète et exhaustive qui se trouve à la fin de ce rapport.

Quoi qu'il en soit, le candidat ne doit pas se laisser désarçonner par la nature de ce deuxième support, mais au contraire l'interroger et s'interroger sur elle. En effet, les documents proposés ont été choisis car ils permettent une mise en perspective qui laissera la possibilité au candidat de faire des choix. On devra cependant prendre soin de ne pas créer de liens artificiels entre les deux documents, car ce n'est que d'une analyse pointue et complète de ce document complémentaire qu'émergera une vision d'ensemble du dossier et de sa raison d'être. Il convient en effet d'éviter d'analyser le document complémentaire à la lumière du document principal, car malgré une thématique commune celui-ci est porteur de sa propre vérité et de sa propre esthétique. Dans le dossier *La marcia su Roma/Programma dei fasci italiani di combattimento*, le fascisme était certes la thématique commune, mais le document complémentaire daté de 1919, plutôt que de donner un avant goût des aspects les plus délétères de la dictature (présents dans le document principal) proposait un programme socialiste d'avant-garde très favorable aux citoyens et aux travailleurs ! Un programme qui serait bien vite oublié lors de l'arrivée des fascistes au pouvoir. Or les candidats ont bien

souvent éludé ce contenu quelque peu inattendu, qui ne correspondait pas à leur idée conventionnelle du fascisme.

C'est grâce à une compréhension fine des liens qui unissent les documents (document principal et document complémentaire), que le candidat aura une vision globale, seule à même de lui permettre d'envisager les pistes pédagogiques à mettre en œuvre devant une classe pour permettre à ses élèves d'acquérir les connaissances correspondant à leur niveau d'apprentissage, et pour les amener à réfléchir sur une problématique posée comme objectif à atteindre.

II-Le déroulement de l'épreuve

Celle-ci, en langue française cette fois, ne dure que vingt minutes. Il faut donc être précis, concis et cohérent.

a) Le projet pédagogique

Par conséquent, le candidat ne peut se contenter d'une analyse superficielle du document complémentaire, même si le jury n'attend pas une présentation de toutes les phases de sa réflexion sur ce document, il doit bien évidemment livrer les points essentiels de son analyse ainsi que les convergences explicites et implicites qu'il y a entre les deux documents, d'où émergera la problématique globale choisie par le candidat.

Cette problématique est à l'origine du projet pédagogique, qui doit prendre appui sur l'analyse et la mise en relation de tous les documents du dossier. La pertinence du projet tient à la cohérence entre les éléments dégagés lors de cette analyse des documents, et leurs contenus linguistiques et culturels. Le rapport entre la nature des documents constituant le dossier, leur contenu et le travail d'apprentissage mené en classe doit être toujours présent, et déterminer les objectifs à atteindre que se donne le candidat.

b) La cohérence

La deuxième des attentes du jury concerne la cohérence entre les objectifs annoncés et les activités proposées en cours. Il est indispensable en effet de proposer pour les entraînements des élèves des activités qui

correspondent à la nature des supports utilisés : s'il est tout à fait cohérent d'entraîner la compréhension de l'oral à partir d'un extrait filmique, il est beaucoup moins cohérent de faire travailler la production orale à partir d'exercices écrits, fussent-ils préparatoires. En outre, lorsque le candidat annonce que l'objectif de la séquence vise la mobilisation des compétences liées à l'oral, il semble indispensable et nécessaire que l'entraînement à la prise de parole apparaisse dans son projet et que les activités mises en place visent à la développer. Travailler avec des élèves sur un dossier associant un texte comme le Manifeste du futurisme à l'affiche « Veloslow » ne peut pas être le prétexte à l'étude et à la découverte d'autres mouvements littéraires, notamment devant des classes qui viennent à peine de consolider le niveau A2. Par ailleurs sur le même dossier, un travail d'entraînement en Expression orale en Interaction peut difficilement préparer une tâche basée sur une Expression Orale en Continu.

De la même manière, si l'on souhaite faire réaliser une tâche consistant à écrire une lettre, il est nécessaire de la préparer par des activités d'entraînement spécifiques. Un candidat qui avait ce projet pédagogique à partir du dossier *Venezia è un pesce/Canaletto*, s'est contenté de proposer des exercices d'élucidation lexicale et verbale, de sensibiliser les élèves aux termes typiquement vénitiens présents dans le texte etc. Si ces exercices sont parfaitement légitimes, ils ne peuvent se substituer à de véritables exercices d'entraînement préparatoires à la tâche.

Encore une fois, le candidat doit s'interroger sur ce que le dossier va apporter à ses élèves en termes de connaissances linguistiques et culturelles, mais aussi en termes d'enrichissement de sa réflexion personnelle, et les activités choisies doivent aller dans ce sens.

c) les compétences et les activités langagières

Les compétences travaillées ont la plupart du temps été bien ciblées, bien même si nous avons parfois constaté une tendance à citer toutes les compétences sans véritablement les intégrer dans le projet. Nous renvoyons ici aux sites internet et à la bibliographie donnés en fin de rapport, mais nous rappelons au passage que l'acquisition des connaissances par les élèves (vocabulaire, grammaire, phonologie,

culture, etc.) est étroitement liée aux stratégies qui leur permettent de les mobiliser (capacités à repérer, à reproduire, à compenser, à contourner, à établir un lien, etc.).

Les activités langagières entraînées ont, la plupart du temps été bien ciblées et les candidats, dans leur grande majorité, ont tenu compte de la spécificité du dossier qu'ils avaient à traiter. En revanche certaines potentialités des documents proposés ont été peu exploitées par les candidats, ainsi le dossier *Venezia è un pesce/Canaletto*, déjà cité, offrait la possibilité de travailler la compétence socio-linguistique, à partir des odonymes et toponymes présents dans l'extrait du texte de Tiziano Scarpa ; or peu de candidats ont proposé un travail dans ce sens.

d) Les TICE et internet

Il est important de rappeler que les TICE sont au service de la pédagogie au même titre que d'autres outils que les livres, par exemple. Recourir à l'usage des TICE dans son enseignement est un acte pédagogique aussi important qu'un autre, et qui doit faire appel à une réflexion préalable de la part de l'enseignant. Le Tableau Blanc Interactif (TBI) — comme le recours au vidéoprojecteur, ou les recherches sur internet, ont leur intérêt, certes, à condition que le recours à ces outils découle d'un projet spécifique et ne devienne la panacée universelle en cas de difficultés éventuelles dans la démarche pédagogique.

D'ailleurs, si le projet pédagogique intégrant les TICE n'est pas clair et bien construit, ces outils se révéleront être une arme à double tranchant. En effet, proposer des recherches sur internet à ses élèves ne peut avoir d'intérêt pédagogique que si le parcours de recherche a été balisé par le professeur, et si les élèves savent précisément ce qu'ils doivent rechercher et pourquoi.

Les informations obtenues ainsi nécessitent ensuite d'être analysées, répertoriées, sélectionnées et hiérarchisées en fonction de leur intérêt par rapport au projet. C'est ce travail qui permet à l'élève de construire un savoir, au même titre que lorsqu'il lit un article dans une encyclopédie ou recherche la définition d'un mot ou sa traduction dans un dictionnaire, il va devoir réfléchir et sélectionner le sens qui correspond à ce qu'il veut dire ou à ce qu'il lit. Or, ce travail de sélection et de mise en réseau ne se

fait tout seul : le professeur a son rôle à jouer dans la construction de ce savoir et de la démarche qui permet de l'acquérir. Ne pas assumer ce rôle de guide c'est à la fois dire que pour apprendre une langue vivante on n'a besoin que de quelques outils plus ou moins sophistiqués, et c'est surtout oublier la mission de l'École.

e) La tâche finale

Même si de nombreux candidats ont proposé des tâches finales qui témoignaient d'une bonne compréhension de l'approche actionnelle, le jury a parfois constaté une mauvaise articulation entre la tâche intermédiaire et la tâche finale : proposer par exemple comme tâche intermédiaire un résumé du texte à partir du dossier *Mazzini/Pane Quotidiano*, alors que la tâche finale consistait à réaliser une affiche, manque de pertinence. En effet ce travail de synthèse sur le texte, sans objectif communicationnel pouvait difficilement préparer à la réalisation de la tâche destinée à être évaluée par le professeur, tant du point de vue du « savoir faire » que du point de vue du contenu.

La tâche finale ne peut être assimilée à un exercice purement scolaire qui consiste à rechercher les points positifs et les points négatifs de l'idée de progrès à partir du dossier : *Il sorpasso/U. Eco*, même s'il s'agit ensuite de présenter cette recherche à la classe. Nous n'avons pas ici une situation de communication ou la langue est utilisée dans le but de satisfaire un besoin authentique.

De la même manière proposer aux élèves de décrire les avantages que le progrès peut apporter à partir du dossier : *Sgorlon/Architecture Sant'Elia*, relève plus du commentaire que de la tâche puisque ce travail n'est pas contextualisé et que les élèves ne bâtissent aucune situation de communication pour atteindre un objectif avec un résultat identifiable.

Dans un autre ordre d'idées, certaines tâches restent difficilement concevables sur le plan éthique et déontologique. Organiser une exposition au CDI sur les régimes totalitaires dans le cadre du dossier : *La marcia su Roma/Programma dei fasci italiani...*, pose un vrai problème puisque cela revenait à illustrer et à mettre en valeur ces mêmes régimes totalitaires ! Il aurait été plus habile de proposer un intitulé comme « La résistance à la dictature fasciste », par exemple. D'autant plus que ce dossier par son contenu se prêtait bien à une exploitation de ce type

puisque la séquence vidéo en particulier, mettait en scène la dignité de certains Italiens face à l'illusion fasciste.

Il semblait également difficile de proposer sans précautions une tâche qui consistait, à partir du dossier *La grande guerra/ Operai e contadini in trincea*, à imaginer d'être en guerre et de produire des lettres de soldats en Expression écrite. Il s'agit en effet ici d'un contexte étranger à la vie et à l'environnement immédiat des élèves et qui pour diverses raisons pourrait heurter leur sensibilité. On pouvait là encore envisager la médiation d'un support plus familier pour les élèves comme un journal scolaire par exemple.

Toujours au sujet de la tâche, il est important que le professeur ait de l'ambition pour ses élèves. Cette ambition doit se mesurer à l'aune des objectifs des programmes, mais aussi tenir compte des acquis des élèves : La séquence filmique extraite de *La grande guerra*, dans laquelle deux soldats italiens prisonniers des Autrichiens, choisissent la dignité et le courage et vont à la mort plutôt que de trahir, a des implications et une portée universelle bien sûr, mais évoque aussi et surtout l'italianité des personnages. Il était peu pertinent d'utiliser la séquence principalement comme support d'élucidations diverses concernant le lexique, la forme de politesse employée par l'officier autrichien s'adressant aux deux prisonniers italiens, les articles définis... Ne proposer que ces activités pédagogiques à des élèves de Terminale ou comme l'a envisagé une candidate à propos de cette même séquence leur demander d'imaginer la fin alors que l'exécution du deuxième soldat ne faisait aucun doute pour personne, c'était méconnaître la portée du dossier mais également manquer d'ambition pour des élèves de Terminale.

On voit bien ici l'importance qu'il y a à bien choisir sa classe et les activités d'entraînement en fonction du support proposé. Il est essentiel de tenir compte à la fois de l'intérêt culturel et linguistique d'un document, de sa complexité et de l'intérêt qu'il peut susciter chez des adolescents, mais il faut aussi mesurer la difficulté intrinsèque d'un texte qui pourrait entraîner un rejet total des élèves à qui on le proposerait en raison de leur manque de maturité.

Enfin, la tâche ne permet pas d'accéder au sens du document ou du dossier sur lequel elle prend appui. Elle est un moyen pour mobiliser,

dans une situation de communication donnée, l'ensemble de connaissances et des compétences qui ont été acquises tout au long de la séquence.

f) La culture du candidat

Sans un bon bagage culturel, le professeur perd de sa crédibilité auprès des élèves et des familles. On acquiert la culture d'une langue vivante dès la première année d'apprentissage ; on la construit à l'université ; on l'étaye par les lectures fréquentes et variées d'œuvres, d'essais, de journaux, par la visite de musées, par le visionnement de films, etc. La curiosité intellectuelle est une qualité et tout au long de sa carrière, le professeur sera amené à la « cultiver ». Les élèves ont tôt fait de cerner les ignorances de leurs enseignants.

L'épreuve du concours a révélé, dans ce domaine, des failles alarmantes.

Il est pour le moins étonnant, par exemple, qu'un point de civilisation comme l'Unité italienne, présent dans presque tous les manuels scolaires et étudié à l'université, se transforme en véritable chausse-trape pour de nombreux candidats. Ainsi, certains d'entre eux ont mentionné une domination territoriale de l'Espagne en Italie à l'époque du Risorgimento, d'autres ont affirmé que Vatican II était le concile lançant la Contre-Réforme. Il fut plus désolant encore pour le jury de constater qu'en sus d'anachronismes patents plusieurs candidats méconnaissaient de toute évidence les acteurs et les événements politiques de l'histoire contemporaine de la Péninsule. Enfin, les préjugés et les stéréotypes, sur le sud notamment, sont tenaces : un candidat a précisé à propos d'un texte de Benni (dossier Benni/« Bell'Italia ») se déroulant à la campagne, qu'il devait s'agir du sud puisqu'il semblait y avoir peu d'animaux dans la ferme... ce qui est un signe évident de pauvreté ! Un autre candidat a vu dans la Rome populaire de la séquence tirée du film de Mario Monicelli, *Audace colpo dei soliti ignoti*, une ville du sud puisque l'environnement avait l'air misérable...

Il convient également d'acquérir quelques repères dans des domaines aussi variés que l'art, les sciences et les techniques, la philosophie, etc. Tout d'abord parce que le travail des enseignants étant de plus en plus

tourné vers l'interdisciplinarité, l'éclectisme culturel est un atout important qui permet d'affirmer la présence de l'italien dans les établissements. Mais aussi parce qu'au-delà des connaissances, il est bon, lorsque l'on veut enseigner, d'avoir une certaine idée de ce que l'étude de l'histoire, de la littérature, de l'art ou de la philosophie a apporté à l'humanité et peut donc apporter aux élèves dont on a la charge. Parmi les séquences de film proposées aux candidats cette année, *Audace colpo dei soliti ignoti* de Mario Monicelli ou bien *Il Sorpasso* de Dino Risi pouvaient par exemple se prêter à un travail interdisciplinaire avec le professeur de Cinéma et audiovisuel, dans les établissements où cette option existe. Pour rester dans le contexte cinématographique enfin, le discours de Giordano Bruno dans le film *Giordano Bruno* de Giuliano Montaldo, pouvait être au cœur d'un projet commun entre l'italien et la philosophie, dans le cadre de la notion : « Lieux et formes du pouvoir ».

Concernant *Habemus papam*, le jury fut parfois pantois devant les approximations des candidats, alors que Nanni Moretti est un cinéaste majeur et que la papauté fait tout de même partie d'une institution bimillénaire qui a marqué et marque encore l'histoire de l'Italie, notamment lors d'événements très récents. Or, chez certains candidats, ignorant l'art baroque et la Ville éternelle, la place Saint-Pierre est devenue la place « du Vatican », tandis que le film de Moretti est censé appartenir au genre de la reconstitution historique puisqu'il retrace la vie du pape « Gian Paolo II » comme l'a affirmé de manière déroutante un candidat qui, lorsque le jury lui a demandé sur quels éléments il fondait son affirmation qu'il s'agissait de Jean-Paul II, a répondu sans trembler que l'acteur (qu'il ne reconnaissait d'ailleurs pas) lui ressemblait physiquement ! D'autres formulations quelque peu lapidaires dénotent un flou culturel ; ainsi, l'élection du pape est « importante per la religione ». Les candidats doivent manifestement approfondir sans cesse leur connaissance de la civilisation et de la littérature italiennes sans négliger pour autant un regard lucide et multifocal sur l'actualité.

Si le professeur doit aussi garder à l'esprit les centres d'intérêt de ses élèves, ce n'est pas forcément pour adhérer béatement à leur conception de la culture, mais aussi pour les conduire, à partir de leurs habitudes, vers des pratiques qui les « élèvent », des pratiques édifiantes, au sens le plus noble de ce mot.

Le jury n'attend pas que les candidats sachent tout dans tous les domaines, encore une fois le savoir des professeurs se construit tous les jours, mais nous sommes en droit d'attendre de nos futurs collègues qu'ils aient des repères solides dans les domaines qui ont un lien direct avec l'italien.

III- L'épreuve : échange avec le jury

Comme nous l'avons indiqué dans le tableau plus haut, les deux langues s'alternent pendant l'entretien. La difficulté de l'exercice tient surtout au temps qui lui est consacré : deux fois dix minutes.

Lorsque le candidat a terminé ses deux exposés, les membres du jury lui posent donc deux séries de questions : la première, en italien, concerne la partie universitaire, tandis que la seconde, en français, porte sur la partie pédagogique.

Il est important d'en comprendre les finalités. Les questions sont destinées à éclairer ; c'est l'occasion pour le candidat de repréciser ou de formuler plus justement ses propositions. Certains étudiants ont ainsi pu corriger des lapsus, voire des erreurs et montrer qu'ils étaient capables de revenir avec un regard critique sur ce qu'ils avaient affirmé. D'autres ont pu apporter des précisions utiles à propos de leur position et affiner ainsi leur démonstration.

En aucun cas, le jury ne s'attache à piéger ou à induire en erreur les candidats, il n'est donc pas utile d'essayer de comprendre quel pourrait être le sens caché de telle ou telle autre question. Il en va donc de même pour les réponses ; ces dernières doivent être précises, succinctes ; elles doivent correspondre à l'objet de la question. Les candidats ont donc tout intérêt à ne pas perdre de temps en justifications inutiles qui ne feraient que brouiller la communication et ajouter une impression de flou rédhibitoire.

Aux conseils de lecture des préparateurs, le jury ajoute la liste de quelques ouvrages utiles. Certains ont déjà été conseillés par les jurys précédents et ils restent d'actualité.

IV- Bibliographie succincte

a/ Didactique des langues

Alessandrini Claude, *Civilisation italienne*, Paris, Hachette Education, 2007.

Goullier Francis, *Les outils du Conseil de l'Europe en classe de langue*, Paris, Didier, 2005.

Martinez Pierre, *La didactique des langues*, Que sais-je ?, Paris, PUF, 2004.

Pendanx M., *Les activités d'apprentissage en classe de langue*, Paris, Hachette FLE, 1998.

Tagliante C., *L'évaluation et le cadre européen commun*, Paris, CLE International, 2005.

Trocmé-Fabre H., *J'apprends donc je suis*, Paris, éd. de l'Organisation, 1997.

Zaraté G., *Enseigner une culture étrangère*, Paris, Hachette, 1986.

b/ Littérature et cinéma

AaVv (a cura di Gian Luigi Beccaria) *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 1989.

AaVv (a cura di Maria Luisa Altieri Biagi) *Come si legge un testo, da Dante a Montale*, Milano, Mursia, 1999.

AaVv (a cura di Stefano Carrai e Francesco Zambon), *Come leggere la poesia italiana del Novecento*, Milano, Neri Pozza, 1997.

AaVv (Jean-Luc Nardone éd.), *Anthologie de la littérature italienne*, vol. 3 (XIXe et XXe s.), Toulouse, PUM, 2005(2).

Guido Baldi, *L'analisi del testo : sessanta esempi*, Torino, Paravia scriptorum, 1999.

Paolo Bertetto, *Metodologie di analisi del film*, Laterza, 2006

Sergio Blazina, Paolo Grossi, *Dizionario di retorica, metrica e termini letterari*, Torino, SEI, 1997.

Evelyne Donnarel, Antonella Capra, *Explication de texte, commentaire guidé, commentaire dirigé*, Paris, Ellipses, 2008.

Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion 1977.

Jean A. Gili, *Le cinéma italien*, La Martinière, 2011

Hermann Grosser, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985.

Angelo Marchese, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori, 1994.

VIII- Dossiers proposés

a) Textes littéraires + document complémentaire

- Carlo Sgorlon, *Il costruttore* (1995)[chapitre VI] + un document complémentaire constitué d'un dessin d'A. Sant'Elia, *La città nuova* (1914)

- Stefano Benni, « La casa bella » in *L'ultima lacrima* (1994) + un document complémentaire tiré de « Bell'Italia », d'octobre 2012

- Italo Calvino, « Un viaggio con le mucche » in *Racconti* (1958) + un document complémentaire constitué d'un tableau de P. P. Bonzi (Cortona 1576-Rome 1636)

- Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del futurismo* (1909) + un document complémentaire intitulé *Veloslow. Pedalare di gusto a Milano* [<http://www.movimentolento.it>, 14-03-13]

- Tiziano Scarpa, *Venezia è un pesce* (2000) + un document complémentaire constitué d'un tableau de Canaletto, *Ritorno del Bucintoro al molo il giorno dell'Ascensione* (1729).

- Antonio Tabucchi, *Sostiene Pereira* (1994) + un document complémentaire tiré de F. Vitaliano, *La Repubblica a pochi passi*, Firenze, Motta Junior, 2003

- Sebastiano Vassalli, *L'italiano* (2007) + un document complémentaire tiré de « La Domenica del Corriere », du 4 novembre 1917

- P. Mastrocola, *Una barca in bosco* (2003) + un document complémentaire tiré de « L'Espresso », du 17 janvier 2013-07-29

- Giuseppe Mazzini, *Dei doveri dell'uomo* (1860) + un document complémentaire constitué d'une publicité « Per migliaia di persone i pasti si trovano qui »
- Giuseppe Ungaretti, « Annientamento » in *Vita d'un uomo* (1961) + un document complémentaire constitué d'une fresque de Michel-Ange Buonarroti, *La création du Soleil, de la lune et des planètes* (1511)
- Italo Calvino, *Perché leggere i classici* (1995) + un document complémentaire constitué de deux représentations iconographiques tirées du magazine « Topolino »
- Eduardo De Filippo, *L'arte della commedia* (1964) + un document complémentaire constitué de l'article 21 de la Constitution de la République italienne
- Alessandro Manzoni, *I promessi sposi* [chapitre VII] (1840-1842) + un document complémentaire constitué d'une affiche de spectacle « Renzo e Lucia come non li avete mai sentiti »

b) Extraits filmiques + document complémentaire

- Nanni Moretti, *Habemus papam* (2011) + un document complémentaire tiré du Corriere delle sera, 7 mars 2013
- Mario Monicelli, *La Grande guerra* (1959) + un document complémentaire intitulé *Operai e contadini in trincea : lettere, diari e racconti* tité de « Patria indipendente », 14 décembre 2008
- Nanni Moretti, *Il caimano* (2006) + un document complémentaire tiré de la Constitution de la République italienne
- Alberto Lattuada, *Mafioso* (1962) + un document complémentaire tiré de « La Stampa » (02/11/2012)
- Dino Risi, *In nome del popolo italiano* (1971) + un document complémentaire tiré du « Corriere della sera », du 12 février 2001
- Paolo Virzì, *Ovosodo* (1997) + un document complémentaire tiré du « Corriere della Sera » du 28 novembre 2011

- Nanni Loy, *Audace colpo dei soliti ignoti* (1959) + un document complémentaire tiré de « *La Stampa* », du 12 août 2012
- Francesco Rosi, *Mani sulla città* (1963) + un document complémentaire tiré du site italianostra.org, 27-04-13
- Giuliano Montaldo, *Giordano Bruno* (1973) + un document complémentaire intitulé *Teatro proibito*, tiré du site milanexpo, du 22 février 2012
- Francesco Bruni, *Scialla (Stai sereno)* (2011) + un document complémentaire tiré de « *La Repubblica* » du 29 juillet 2012
- Dino Risi, *Il sorpasso* (1962) + un document complémentaire tiré de « *L'espresso* » du 31 décembre 2005
- Dino Risi, *La marcia su Roma* (1962) + un document complémentaire intitulé *Programma dei fasci italiani di combattimento (1919)*