



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 2010

AGREGATION EXTERNE

Section ITALIEN

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

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

COMPOSITION DU JURY

Le jury est composé de :

Madame Myriem BOUZAHER, Inspectrice Générale de l'Éducation Nationale, Présidente,
Madame Brigitte URBANI, Professeure à l'Université de Provence-Aix-Marseille I, vice-présidente,
Monsieur Jean-François LATTARICO, Maître de conférences à l'Université Jean Monnet-Saint-Étienne, vice-président,
Madame Isabelle ABRAMÉ-BATTESTI, Maître de Conférences à l'Université de Poitiers, Secrétaire Générale,
Monsieur Nicolas BONNET, Professeur à l'Université de Bourgogne,
Monsieur Francesco D'ANTONIO, Maître de Conférences à l'Université Marc Bloch de Strasbourg,
Madame Maria Pia DE PAULIS-DALEMBERT, Maître de Conférences à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle,
Mademoiselle Martine FURNO, Professeure à l'Université Stendhal-Grenoble III, latiniste,
Monsieur Philippe GUÉRIN, Professeur à l'Université Rennes 2,

qui ont tous participé à la rédaction du présent rapport.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES

Le présent rapport reprendra, dans ses grandes lignes, ce qui avait été souligné l'an dernier. Tout d'abord, rappelons qu'il est destiné, au premier chef, aux candidats à l'Agrégation d'italien : à ceux, heureux ou malheureux, de la session 2010, à ceux de la session 2011, et, bien entendu, à ceux des sessions à venir. Les explications et conseils donnés par les rapporteurs ont pour but d'aider les candidats à analyser leurs différentes prestations : il serait donc hautement souhaitable qu'ils les lisent avec attention pour éviter de réitérer des erreurs déjà signalées les années précédentes. Il s'adresse aussi aux professeurs préparateurs qui, nous l'espérons, trouveront dans ces pages des réponses à leurs interrogations.

Disons tout d'abord que, à l'image de l'an dernier, 2010 a été une bonne année pour l'Agrégation d'italien. La barre d'admissibilité est en augmentation (+ 1,21 point), tout comme la moyenne des admissibles (+ 1,45 points) ; la moyenne de la première admise est la plus haute depuis 6 ans (14,4/20), la moyenne des admis est égale à celle de l'an dernier, à peu de choses près (- 0,60) : toutes ces données prouvent que le vivier de candidats d'excellence est chaque année renouvelé, ce dont le jury se réjouit. Le niveau de l'écrit a été meilleur (cf. les données statistiques ci-dessous), et l'oral a permis de découvrir des candidats de grande valeur (cf. le très beau 19/20 attribué). Le jury a été heureux d'entendre des leçons ou explications de textes pleines de finesse et d'intelligence. Cela dit, il a eu aussi l'occasion d'entendre des candidats qui n'étaient absolument pas préparés (la note de 0,25 attribuée trop souvent en témoigne). Signalons en outre que, comme l'an dernier, la traduction improvisée a été l'épreuve la moins maîtrisée. Le chapitre qui lui est consacré devrait permettre aux candidats de comprendre le fonctionnement de l'épreuve et de s'y préparer au mieux. Répétons-le inlassablement, la préparation à un concours, quel qu'il soit, est affaire d'apprentissage et d'entraînement. A fortiori, on ne saurait se présenter à l'agrégation en comptant sur un hypothétique talent d'improvisation. Enfin, nous rappellerons une évidence : dans un concours, tout compte et chaque épreuve (ou partie d'épreuve) est décisive. Le niveau de l'écrit a une grande importance, mais tout peut changer dans le classement jusqu'au dernier instant (cette année encore, il y a eu des remontées spectaculaires et des chutes fatales). Faire l'impasse sur le latin, la philologie, une question du programme ou l'entraînement à la traduction improvisée revient à se charger d'un handicap dès le départ. D'une manière générale, le jury apprécie la combativité et la volonté de bien faire, mais la désinvolture, même si elle peut être sympathique, n'est pas de mise lors d'un concours de recrutement de professeurs.

Pour finir, il convient de rappeler ici les conditions d'inscription à ce concours : nous citons ci-après la page du site du Ministère consacrée aux conditions d'inscription à l'agrégation externe (enseignement public).

Conditions générales

Aucune condition d'âge n'est imposée.

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

- posséder la nationalité française ou être ressortissant d'un autre Etat membre de l'Union Européenne ou partie à l'accord sur l'espace économique européen, ou d'Andorre ou de Suisse,
- jouir de vos droits civiques,
- ne pas avoir subi une condamnation incompatible avec l'exercice des fonctions,

- être en position régulière au regard des obligations du service national,
- justifier des conditions d'aptitude physique requises.

Conditions spécifiques

Condition de titres ou diplômes

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

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

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

- d'enseignant titulaire de catégorie A,
- ou de maître contractuel des établissements d'enseignement privés sous contrat admis définitivement à l'échelle de rémunération des professeurs certifiés, des professeurs d'EPS, des professeurs de lycée professionnel ou des professeurs des écoles.

Vous êtes dispensé de diplôme, si vous êtes mère ou père d'au moins trois enfants, ou sportif de haut niveau.

Inscriptions multiples

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

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

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

L'AGRÉGATION D'ITALIEN

Description des épreuves de la session 2010

ÉCRIT (Admissibilité) : 3 épreuves

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

ORAL (Admission) : 4 épreuves

*1 Leçon en langue italienne (préparation : 5 heures) : 45 minutes	/120
*2 Explication en langue française et traduction d'un texte ancien, interrogation de linguistique historique et épreuve de latin (préparation : 1 heure 30) : 45 minutes	/80
*3 Explication en langue italienne d'un texte moderne ou contemporain (préparation : 1 heure 30) : 45 minutes	/80
*4 Traduction improvisée (thème et version) : 45 minutes	/80
*5 Note de maîtrise de la langue italienne et de la langue française	/60
TOTAL	/420
TOTAL GÉNÉRAL	/700

À compter de la session 2011, l'épreuve orale n°4 se composera de deux parties. Voici la définition de l'épreuve, telle qu'elle est présentée sur le site du Ministère de l'Éducation Nationale :

4. Épreuve en deux parties

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

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

Première partie : traduction improvisée (thème et version)

- Durée de l'épreuve : 45 minutes maximum.

Seconde partie : interrogation en français portant sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'Etat et de façon éthique et responsable »

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

Le candidat répond pendant dix minutes à une question, à partir d'un document qui lui a été remis au début de l'épreuve, question pour laquelle il a préparé les éléments de réponse durant le temps de préparation de l'épreuve. La question et le document portent sur les thématiques regroupées autour des connaissances, des capacités et des attitudes définies dans le point 1 de l'annexe de l'arrêté du 12 mai 2010 portant définition des compétences à acquérir par les professeurs, documentalistes et conseillers principaux d'éducation pour l'exercice de leur métier.

[Arrêté du 12 mai 2010](#)

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

Quatre précisions à cette description d'épreuve :

- * le sujet « Agir en fonctionnaire » sera tiré au sort au début du temps de préparation ;
- * le sujet « Traduction improvisée » sera tiré au sort au moment même de la passation puisque c'est une épreuve sans préparation, si ce n'est les 6 minutes (2x3) accordées pour la prise de connaissance des deux textes à traduire ;
- *le jury est le même pour les deux parties de l'épreuve ;
- *l'ordre de passation pourra être : 1) Agir en fonctionnaire de l'état 2) Traduction improvisée.

DONNEES STATISTIQUES

Nombre de postes mis au concours : **14**

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

Nombre de candidats inscrits : **238** (190 femmes ; 48 hommes).

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

Nombre de candidats présents à toutes les épreuves d'admissibilité : **120** (101 femmes ; 19 hommes).

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

Nombre de candidats admissibles : **35** (32 femmes ; 3 hommes).

Nombre de candidats admis : 14 (13 femmes ; 1 homme).

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

Moyenne des candidats non éliminés (copie blanche ou note 0 éliminatoire) : **06,58/20** (5,58 en 2009 ; 5,66 en 2008 ; 6,20 en 2007).

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

Barre d'admissibilité : **07,71/20** (6,50 en 2009 ; 7,39 en 2008 ; 6,64 en 2007 ; 7,64 en 2006 ; 5,96 en 2005).

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

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

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

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

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

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

Moyenne de la 1^{ère} admise : **14,14/20** (11,95 en 2009 ; 12,30 en 2008 ; 13,53 en 2007 ; 11,83 en 2006)

Moyenne de la dernière admise : **8,77/20** (9,45 en 2009 ; 7,74 en 2008 ; 9,27/20 en 2007 ; 9,9 en 2006)

Répartition des candidats par académies après barre :

Académies	inscrits	présents	admissibles	présents	admis
Aix-Marseille :	21	8	3	3	1
Bordeaux :	3	3	0	-	-
Caen	1	1	0	-	-
Clermont-Ferrand	2	1	0	-	-
Corse	3	0	0		
Dijon	4	1	1	1	0
Grenoble	12	4	2	2	1
Lille	10	6	0	-	-

Lyon	17	13	4	4	3
Montpellier	4	2	0	-	-
Nancy-Metz	9	7	3	3	1
Nice	20	3	1	AB	-
Orléans-Tours	4	1	0	-	-
Paris-Créteil-Versailles	91	49	16	16	7
Poitiers	7	5	1	1	0
Rennes	10	6	2	2	0
Strasbourg	4	2	0	-	-
Toulouse	15	9	2	2	1
Rouen	1	0	-	-	-

Notes des différentes épreuves : voir le corps du rapport.

Répartition par profession

	Inscrits	Présents	Admissibles	Présents	admis
Élève IUFM 1 ^{ère} année	32	21	4	4	1
Élèves d'une ENS	6	5	2	2	2
Étudiants hors IUFM	57	38	18	18	8
Artisans/commerçants	1	1	0		
Professions libérales	2	1	0		
Cadres secteurs privés conv coll	2	0			
Salariés secteur tertiaire	9	3	0	-	-
Salariés secteur industriel	1	0	-	-	-
Sans emploi	27	14	0	-	-
Agent non titulaire fonct publique	1	1	0		
Formateurs dans secteur privé	5	1	0		
Enseignant du supérieur	12	3	0	-	-
Pers. Enseignant non titulaire fonct. pub	1	1	0	-	-
Pers. Enseignant titulaire fonct. pub	4	1	0		
Enseig non tit établ scol. étranger	1	0			
Personnel fonction publique	1	1	0		
Professeurs certifiés	30	12	5	4	2
Adjoints d'enseignement	2	0	-	-	-
Stagiaires IUFM second degré	7	2	1	1	0
Stagiaires situation 2 ^e degré	3	0	-	-	-
PLP	1	1	0		
Instituteur suppléant	1	0	-		
Professeur des écoles	2	0	-		
Vacataires du 2 ^e degré	4	2	1	1	1
Vacataires enseignement supérieur	2	1	0	-	-
Maître auxiliaire	1	1	0	-	-
Contractuels 2 nd degré	12	4	1	1	0
Assistant d'éducation	4	1	0	-	-
Surveillant d'externat	1	0	-	-	-
Contractuel enseignement supérieur	6	5	3	3	0

ÉPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ

COMPOSITION EN LANGUE ITALIENNE

Durée de l'épreuve : 7 heures

Coefficient : 4

Notes attribuées (sur 20) : 16 (1) ; 15 (4) ; 14 (1) ; 13 (6) ; 12 (3) ; 11 (2) ; 10 (1) ; 9 (6) ; 8 (2) ; 7 (13) ; 6 (11) ; 5 (14) ; 4 (10) ; 3 (12) ; 2 (15) ; 1 (7) ; 0,5 (10) ; 0,25 (2) ; 1 copie blanche.

Note maximale : 16/20 ; note minimale : 0,25/20

Moyenne de l'épreuve : 5,38/20 - (3,91 en 2009, 4,60 en 2008 ; 6,20 en 2007)

Le jury a corrigé cette année 120 copies : 55 devoirs ont obtenu une note entre 0,25/20 et 4/20 ; 46 devoirs une note entre 5/20 et 9/20 ; 18 devoirs ont obtenu une note égale ou supérieure à 10.

La moyenne cette année est nettement supérieure à celle des deux sessions précédentes ; 26 copies ont obtenu une note entre 8 et 16, ce qui représente un assez bon score (13 l'an dernier).

Sujet :

Scrivo Vittorio Gatto : « Ma l'autobiografia celliniana, prima ancora dell'affermazione di un nuovo tipo di rapporto con il potere, testimonia la crescita di un interessante sodalizio tra artisti e letterati nella prima metà del Cinquecento. [...] E sono proprio questa cordialità e questa maggiore disponibilità, il sodalizio tra esponenti delle varie arti e di questi con letterati e poeti a costituire un tratto saliente della Vita celliniana ».

(Vittorio Gatto, *Benvenuto Cellini. La protesta di un irregolare*, Napoli, Liguori, 2001, p. 27)

Commenterete e discuterete tale affermazione.

Nous proposons ici un schéma, bien entendu non exclusif, de dissertation. Les axes autour desquels sont ordonnées les idées ne constituent qu'une possibilité de développement parmi d'autres. Les correcteurs ont tenu compte, dans l'évaluation de chaque copie, de la pertinence du propos par rapport à l'intitulé et de la cohérence de l'argumentation.

Examen du sujet :

Il s'agissait d'une citation facile à commenter et à discuter, car d'une part l'écriture de la *Vita* est la preuve même du « sodalizio tra letterati et artisti », d'autre part Cellini est d'une telle férocité avec certains de ses confrères que l'on peut difficilement accepter d'emblée un « sodalizio » absolu entre « esponenti delle varie arti ». Les candidats ne pouvaient être déroutés par l'intitulé du sujet.

Le « crescente sodalizio tra artisti e letterati nella prima metà del Cinquecento » peut se référer entre autres à l'Accademia fiorentina (ex Accademia degli Umidi) qui décide d'accepter parmi ses membres des artistes, à condition qu'ils produisent au moins une fois par an un texte. Inversement, depuis longtemps les artistes ont suivi les directives des hommes de lettres dont ils exécutaient les projets (la dimension allégorique ou mythologique ou philosophique de bien des œuvres célèbres est pensée par des hommes de lettres). Entre artistes, il est d'usage que, pour des commandes d'orfèvrerie importantes, les orfèvres suivent mécaniquement les dessins que leurs imposent des artistes travaillant eux-mêmes en collaboration avec des peintres ou sculpteurs.

La citation, comme toute citation proposée au commentaire dans le cadre de cet exercice qu'est la dissertation, est donnée telle quelle détachée de son contexte, et c'est ainsi qu'il faut la

traiter. Néanmoins les candidats ont certainement lu Vittorio Gatto, et savent que ce n'est pas un sot. Comme l'indique le titre du livre (mentionné dans le sujet), il considère Benvenuto Cellini comme un « irregolare » qui proteste. De ce fait cette phrase peut témoigner aussi d'un certain contexte contre lequel BC réagit, proteste. Pour mémoire, dans l'introduction à son livre, V. Gatto souligne d'emblée que la *Vita* permet, à partir de la « vicenda personale » de BC, de remonter plus généralement aux aspects les plus significatifs d'une époque, et qu'il faut la considérer dans sa globalité, et donc dans ses rapports avec le contexte. Qu'il ait ou non lu V. Gatto, tout candidat sérieux le sait ; il sait que la *Vita* a une dimension politique intéressante, qu'il s'agit d'un document révélateur de la crise d'une époque.

Il convient donc de souligner en introduction le terme de « témoignage », qui est à prendre en plein comme en creux = BC et la *Vita* comme reflets d'un contexte mais aussi comme réaction à ce contexte.

L'examen du sujet doit faire naître une série de questions, qui peuvent correspondre aux trois parties d'une dissertation :

- En quoi la *Vita* témoigne-t-elle d'un « interessante sodalizio tra artisti e letterati ? Ce « sodalizio » est-il total ?
- Peut-on vraiment parler de « sodalizio » et de « cordialità » « tra esponenti delle varie arti » ?
- Et ceci passe-t-il vraiment avant le « nuovo tipo di rapporto con il potere » ? ou ce « nuovo rapporto » ne détruit-il pas, justement « sodalizio » et « cordialità » entre artistes et entre arts libéraux ?

1/ La *Vita* comme témoignage d'un « sodalizio tra artisti e letterati »

a) Un fait de société : l'éclosion à partir de la 1^e moitié du XVI^e d'artistes écrivains qui ne se contentent plus d'écrire des livres de famille ou des « ricordanze » destinés à un cercle strictement familial : outre Léonard et Michel-Ange, cf. Bandinelli, Raffaello da Montelupo, puis Pontormo et quantité d'autres.

Un fait culturel : l'Accademia fiorentina (1541) accepte des artistes parmi ses membres, mais à certaines conditions (accord de la commission, présentation d'un texte littéraire de qualité...).

Les artistes écrivains se font relire par des membres de l'Accademia : Vasari par Borghini, BC par Varchi. Vice versa, les artistes admettent mal que des lettrés écrivent sur l'art : cf. les divers traités écrits par les artistes, dont Cellini et son *Trattato dell'oreficeria*.

Les œuvres destinées à être publiées sont relues par des lettrés. Même s'il est vrai que les lettrés sont réticents à accepter les artistes parmi eux : cf. l'ironie de Borghini quant au résultat de l'enquête menée auprès d'eux par Varchi sur la supériorité de la sculpture ou de la peinture (« Io vi dico che n'ho avuto passatempo come se fussi per carnevale o vedessi una commedia »).

b) BC est désireux d'être lui aussi un lettré, comme l'est entre autres son modèle de prédilection, Michel-Ange : il a écrit des sonnets, il écrira des *Trattati*, il écrit la *Vita* et veut que tout cela soit publié (d'où l'abandon de la *Vita* au profit des traités). Il est ami de Varchi qui l'encourage à continuer (ou peut-être n'ose pas lui dire que tout est à refaire).

Il est ami de Luigi Alamanni (dont il se déclare dès I, 41 « molto domestico amico » ; c'est grâce à lui que Benvenuto se fait connaître du roi de France ; et lors de son séjour à Paris, il sera en contact avec lui), de Bembo (par qui il est amicalement reçu, pour qui il fait une médaille, et qui lui offre avec une élégante discrétion des chevaux, I, 94), d'Annibal Caro (qui vient à son chevet alors qu'il est si malade qu'on le croit mourant, I, 83-84) etc.

Mais on peut signaler aussi [plusieurs candidats l'ont fait] que Cellini revendique sa compétence spécifique face aux lettrés : cf. l'épisode Bembo, mais aussi, et surtout, le chap. II, 2, intéressant notamment en raison de la présence d'Alamanni, des déclarations de Benvenuto sur ses « enfants » et de son désaccord (ici poli) avec les propositions iconographiques des lettrés.

c) Le contenu et le style de la *Vita* démontrent chez lui une réelle volonté littéraire, ainsi qu'un réel talent : cf.

- le sonnet initial et le long texte en vers qui clôt le livre 1 (le « capitulo fatto in prigione e in lode di detta prigione »)

- l'évidente imitation (ou influence) de modèles littéraires : Boccace (nouvelles), Dante, la Bible, les vies de saints, les poèmes chevaleresques...

- un style qui n'est en aucun cas négligé en dépit des problèmes de syntaxe : portraits réussis, caricatures et scènes démontrant une réelle habileté à traduire par quelques mots ce qu'il sait traduire par une scène ciselée ou sculptée.

- beaucoup des concepts utilisés sont redevables au bagage transmis par l'humanisme et témoignent de l'acquisition par Cellini d'outils de pensée dont il s'est imprégné au gré de ses fréquentations des milieux lettrés (ou semi-lettrés) et qu'il plie à ses desseins : ainsi de la « virtù » (et « fortuna »), notamment, ou de « invenzione », « giudizio », « grazia », etc.

Conclusion partielle : Il n'en demeure pas moins que, en dépit de ces qualités, la *Vita* ne pourra pas être publiée, et, pour cette raison, demeurera inachevée. Le « sodalizio » n'empêche pas la censure de s'exercer ; et la censure est l'œuvre des membres de l'Accademia. On ne sait pas si la *Vita* fut censurée ou non. Mais une lecture attentive fait apparaître qu'elle était trop irrévérencieuse envers les puissants – dont Côme Ier – pour l'être. D'où, probablement, l'interruption de sa rédaction au profit d'un texte plus neutre et plus commercial (les *Trattati*).

2/ Peut-on parler également de sodalizio entre esponenti delle varie arti ?

a) Il est exact que, du moins dans le premier livre de la *Vita*, celui correspondant aux années 1525-1540, et même au-delà, si Cellini semble rivaliser fortement avec ses confrères orfèvres (cf. Tobia, Pompeo ; ou même, avant, Lucagnolo I, 20-21 ; ou le concours pour le bouton de chape du Pape I, 55), la *Vita* exprime à plusieurs reprises, par allusion ou de manière plus étendue, une atmosphère d'amitié entre artistes. Cf. les 'liete brigate' telle celle qui donne à Cellini l'occasion de raconter la « cena delle cornacchie » (I, 30). Benvenuto est ami de Giulio Romano, a aidé Vasari (I, 86) et Rosso Fiorentino (I, 29 et 98) quand ils étaient jeunes, va voir Giulio Romano quand il est de passage à Mantoue (I, 40), accompagne Tribolo jusqu'à Venise et le défend contre Sansovino (I, 76-79).

Son admiration pour Michel-Ange est telle qu'il renonce à partir en Angleterre avec Torrigiani par solidarité (I, 13). De même que Michel-Ange est plein de bienveillance avec le jeune Benvenuto (I, 41), Benvenuto est paternel avec ses élèves quand qu'ils le méritent (cf. Ascanio à Paris).

b) Mais tout cela, à condition que l'excellence de Benvenuto Cellini ne soit pas contestée. La *Vita* n'est qu'une longue démonstration de l'absolue primauté de Benvenuto dans les domaines de l'orfèvrerie d'abord, puis de la sculpture, en bronze et marbre, puis de l'architecture. D'où une féroce rivalité et de tout aussi féroces règlements de compte avec les artistes que Cellini juge inférieurs et qui parfois jouissent de plus de faveur auprès des grands commanditaires. D'où des vengeances sous forme d'actes de violence contre les rivaux (l'orfèvre Pompée) ou de menaces d'actes de violence (cf. le Primatice, Bandinelli). D'où surtout les vengeances par la plume mises en œuvres dans la *Vita* : féroces caricatures (Vasari), Bandinelli et son *Hercule et Cacus* mis au pilori, Ammanati mari cocu... Les relations de BC avec les autres artistes sont toujours conflictuelles.

c) Les autres artistes eux-mêmes sont jaloux de leur pré carré et veulent le préserver : Rosso conseille à Benvenuto de rentrer en Italie (I, 98), le Primatice accepte la commande de la fontaine initialement destinée à Benvenuto même si ce n'est pas sa spécialité (II, 33). Quand Benvenuto revient à Florence non plus orfèvre mais sculpteur, les sculpteurs de Florence ne veulent pas

l'admettre et l'appellent par dérision le « scultor nuovo » (II, 65). Il doit insister pour que la fontaine du Neptune soit l'objet d'un concours. Il est persuadé d'avoir été victime d'un empoisonnement alors qu'il travaillait au Neptune. Même avec Michel-Ange les rapports se gâtent, comme le démontre la pénible scène où Benvenuto vient lui demander de la part du Duc de rentrer à Florence (II, 81).

Conclusion partielle : À de rares moments privilégiés près, le lecteur de la *Vita* n'a absolument pas l'impression d'un « sodalizio » entre artistes. En cela, oui la *Vita* de Cellini est un bon témoignage d'époque, mais elle est plus le témoignage d'un état de tension entre personnes que d'une situation de camaraderie et de cordialité ! On veut bien que ce climat existe, mais alors Benvenuto y fait figure de rebelle, de brebis galeuse... (par ex quand il refuse, en tant qu'orfèvre, de suivre les dessins imposés par d'autres – cf. la réflexion de Bandinelli : « A questi orafi, di queste cose belle bisogna lor fare e' disegni » – revendiquant sa capacité à concevoir lui-même l'image avant de l'exécuter).

3/ Dans ce contexte de tension, le « nuovo tipo di rapporto con il potere » passe-t-il vraiment au second plan ? L'autobiographie de Cellini est-elle davantage le témoignage d'un « sodalizio » entre artistes et entre artistes et lettrés que le témoignage d'un nouveau type de rapport avec le pouvoir ?

a) La réalité est que, comme le résume très bien Mario Pozzi, les artistes se retrouvent « liberi dai vincoli delle botteghe e delle corporazioni, ma in balia del libero mercato, dei mecenati, dei committenti, e soprattutto dei maneggi delle corti »¹. D'où de nouveaux rapports entre artistes et clients, entre artistes et pouvoir, et entre artistes tout court, devenus rivaux, avides d'accaparer des commandes. D'où la nécessité d'être adulateurs, ce que Benvenuto ne sait pas faire (et Cellini le lui fait déclarer vigoureusement, de même qu'il brosse de féroces portraits des adulateurs : cf. l'affaire du collier de perles, II, 84).

b) D'où l'élaboration d'un mythe, déjà bien brossé par Vasari ; celui d'un XV^e siècle où les hommes au pouvoir aidaient les artistes et où les artistes étaient amis, alors qu'au XVI^e ils doivent combattre plus avec « la fame » qu'avec « la fama » [Proemio de la troisième partie des *Vite*]. D'où la reprise de ce même mythe par Cellini au début du *Trattato dell'oreficeria*. D'où l'évocation fortement idéalisée des mécènes éclairés comme il n'en existe plus (Madonna Porzia) et des souverains libéraux amis des artistes (François I^{er}).

c) C'est à cause de ce nouveau type de rapports avec le pouvoir que le « sodalizio » entre artistes non seulement ne semble pas s'affirmer, mais semble même ne plus exister. La *Vita* est sans doute un cas extrême, celui de l'artiste trop 'entier' qui ne sait pas s'adapter comme sut au contraire le faire Vasari, dont l'œuvre offre un reflet comparable mais de résultat opposé. Mais sans aucun doute ce nouveau type de rapport a-t-il permis que s'estompe la frontière entre artistes et hommes de lettres. Vasari, dont les *Vite* connurent deux éditions dont la seconde augmentée, en est un exemple (il écrit pour le Duc, pour faire l'éloge des artistes florentins, présenter Florence comme creuset de l'art et de l'excellence), et Cellini, qui ne parvint pas à publier la sienne, en est un contre-exemple (le Duc ne le reconnaît pas à sa juste valeur, et lui, maladroitement, ne cesse de critiquer le Duc et la Duchesse). Néanmoins, comme le montre l'exemple de Michel-Ange, nous sommes véritablement à une époque où l'artiste sort de son atelier d'artisan et parfois devient lettré, ami des gens de lettres. En cela, en dépit de son échec momentané, la *Vita* est bien un document fort intéressant des changements à l'œuvre à cette époque.

¹ Mario Pozzi, "L'autobiografia di Benvenuto Cellini", in "In quella parte del libro de la mia memoria", a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2003, p. 173.

Conclusion :

Si l'on ne peut contester le fait que la *Vita* soit un excellent document d'époque, une précieuse source de renseignements pour les historiens de l'art et les historiens tout court, si l'on doit garder présent à l'esprit que Benvenuto Cellini est un « irregolare » dont l'exemple ne peut être pris pour la norme, quelqu'un qui réagit à un contexte tout en essayant de s'y adapter, néanmoins il n'est pas possible de se déclarer pleinement d'accord avec la phrase de Vittorio Gatto. Même s'il faut garder présent à l'esprit que l'on peut faire dire n'importe quoi à une phrase arrachée à son contexte, celle-ci prête le flanc à trop d'arguments contraires pour qu'on soit tenté de s'y rallier pleinement.

Observations sur les copies corrigées et conseils

– Le sujet demandait à ce que les candidats commentent ET discutent l'affirmation de V. Gatto : or nombre de candidats se sont contentés d'illustrer et – chose incroyable – ont voulu démontrer que Gatto avait pleinement raison ! Cela est d'autant plus dommageable que la consigne invitait expressément à ces deux temps. Rappelons que la dissertation à la française implique forcément une discussion, que le jeu de la dissertation à la française veut que, certes, on donne en partie raison à X ou Y, mais aussi que l'on marque les limites de la phrase proposée, voire qu'on la contredise. Et ici on allait jusqu'à demander explicitement de le faire !

– Problématiser n'est pas prendre dans l'ordre où ils apparaissent les différents éléments constitutifs de l'énoncé, puis les discuter tour à tour – voire se contenter de les illustrer. Il faut faire surgir un questionnement articulé, qui présente un enjeu véritable pour l'interprétation de l'œuvre.

– Il faut demeurer dans les limites du sujet, en veillant à ne pas déborder vers du hors-sujet. Et pour cela, quand on est convaincu que telle ou telle idée entre tout à fait dans le sujet, il faut impérativement le montrer en la rattachant explicitement au sujet, sous peine de proposer un 'collier de perles sans fil' et donc inutilisable. 14 pages pour ne jamais traiter le sujet (comme ce fut le cas de plusieurs devoirs) c'est faire perdre du temps au lecteur et surtout l'indisposer fortement. Une dissertation est un exercice de réflexion de type argumentatif : ce ne sont pas des « variations sur un thème » obéissant à une logique d'association d'idées ni un babil plus ou moins savant (mais assez souvent frisant le charabia), prenant mollement prétexte du sujet pour déverser des connaissances (généralement vagues) en faisant des phrases et en s'écoutant 'parler'. Une copie a réussi l'exploit de ne pas même mentionner une seule fois la *Vita* en 9 pages ; une autre ne l'a citée que deux fois en 18 pages.

– La discussion doit se limiter strictement au contenu de la phrase. V. Gatto ne prétend nullement que TOUT Cellini et TOUTE la *Vita* soient synthétisées dans sa phrase. Et donc une discussion visant à expliquer que, dans la *Vita*, il n'y a pas que cela mais telle et telle autre chose est tout à fait hors de propos. C'est pourquoi certains devoirs, fort bien partis, ont dérivé puis se sont noyés dans du hors-sujet.

– Il est attendu que le développement, ses moments et ses articulations, correspondent au plan annoncé. Une introduction doit par ailleurs aller rapidement au but : on a compté jusqu'à 7 pages pour l'une d'entre elles, Gatto n'étant cité pour la première fois qu'à la p. 3.

– Il faut illustrer la démonstration au moyen d'exemples précis et en nombre suffisant, afin d'étayer véritablement le propos et ne pas donner l'impression que l'ouvrage au programme a à peine été lu (voire pas du tout) et que l'on cherche à "se débrouiller" avec le cours du professeur.

- Éviter de resservir tels quels des morceaux de cours ou des passages de critiques artificiellement plaqués sur les développements.
- Éviter de se calquer sur telle ou telle dissertation que l'on a faite dans l'année et dont le professeur a donné un corrigé : les correcteurs perçoivent très bien que le sujet traité par le candidat est en fait un autre sujet mécaniquement reproduit.
- Veiller à ne livrer que des connaissances maîtrisées (dans le doute s'abstenir !) afin d'éviter d'écrire des sottises comme celles-ci : Paul Jove (mort en 1552) aurait relu la *Vita*, ainsi que Bembo (dont on fait par ailleurs un artiste) ; Alberti serait un écrivain du XVI^e siècle auteur d'une autobiographie d'artiste ; Cellini serait intervenu activement dans le débat sur la langue ; etc.
- Les meilleures copies ont été celles qui, loin de ne voir dans la *Vita* qu'un simple *document*, n'ont pas omis de s'interroger sur le *projet d'écriture* en tant que tel, son épaisseur *textuelle*. Cela est valable pour n'importe quelle question de littérature ou comportant un corpus d'écrits de type littéraire.
- Bien gérer son temps doit permettre d'éviter, du moins lorsqu'on est suffisamment préparé, de ne pas livrer de conclusions, voire de laisser les choses inachevées en cours de traitement.
- Pour toutes ces raisons, les futurs candidats sont instamment invités à s'entraîner. Chaque préparateur donne AU MOINS un sujet de dissertation dans l'année, il est fondamental de s'y atteler, de remettre un devoir sur lequel on aura passé tout le temps nécessaire (et non artificiellement "liquidé" dans les limites des sept heures du concours), et, bien sûr, d'être présent lors du corrigé.

COMPOSITION EN LANGUE FRANÇAISE

Durée de l'épreuve : 7 heures

Coefficient : 4

Notes attribuées (sur 20) : 16 (1) ; 15 (3) ; 14 (2) ; 12 (1) ; 11 (4) ; 10 (5) ; 9 (7) ; 8 (4) ; 7 (5) ; 6 (11) ; 5 (11) ; 4 (24) ; 3 (18) ; 2 (9) ; 1 (5) ; 0,5 (5) ; 0 (1) ; CB (1)

Note maximale : 16/20 ; note minimale : 0/20

Moyenne de l'épreuve : 5,31/20

Le jury a corrigé cette année 117 copies (dont une copie blanche et une notée 0/20 ; cette dernière copie ayant rompu l'anonymat). Parmi les 115 restantes, 72 devoirs ont obtenu une note entre 0,5/20 et 5/20 ; 27 devoirs une note entre 6/20 et 9/20 ; 16 devoirs ont obtenu une note égale ou supérieure à 10.

Sujet :

Mythisation et démythisation dans la poésie de Giovanni Pascoli.

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

Introduction

« Mythisation et démythisation dans la poésie de Giovanni Pascoli ». Les deux termes clés de cet énoncé renvoient au terme de base « mythe ». Le candidat ne pouvait donc faire l'économie d'une interrogation préliminaire sur la définition de ce concept. Étymologiquement, « muthos » signifie : « parole, légende, récit et... mythe ». Le Petit Robert le définit comme un « récit fabuleux, souvent d'origine populaire, qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine ». La définition de Paul Valéry citée par ce même dictionnaire met en lumière la nature essentiellement verbale de cette construction culturelle : « Mythe est le nom de tout ce qui n'existe et ne subsiste qu'ayant la parole pour cause ». Pris dans son acception courante, le mythe est une 'déformation' de la réalité, voire une pure fiction. Le mythe est ainsi habituellement mis en opposition avec les notions de réalité et de vérité qu'il est supposé occulter. C'est pourquoi le terme de *mythification* ne peut être dissocié de son contraire : la *démythification*, souvent entendue comme une *démystification*. Toutefois, cette définition du mythe comme pure chimère est extrêmement réductrice. Le mythe, comme l'a théorisé notamment E. Cassirer, est aussi une forme de connaissance, il doit donc être envisagé dans sa dimension heuristique et cognitive, comme un moyen d'appréhender et d'exprimer sous une forme fictionnelle ce que l'on ne saurait concevoir et énoncer dans un langage conceptuel. La poétique exposée dans *Il fanciullino* (1897-1903) n'est pas à proprement parler une *théorie* de la création car le propos repose moins sur l'argumentation logique que sur le développement d'une narration allégorique. Il relève donc plus du *mythos* que du *logos*.

Le mythe renvoie le plus souvent à un temps originaire, primordial, à un lointain fabuleux ; mais il se présente aussi comme « une possibilité permanente d'explication de la réalité » (E. Souriau in *Dictionnaire d'esthétique*, 1990). Cette dualité est particulièrement importante si l'on songe au mythe pascolien du 'petit enfant' qui est à la fois un mythe des origines et une « possibilité permanente d'explication » de la création poétique.

Mircea Eliade souligne que c'est « grâce à la culture qu'un univers religieux et désacralisé et une mythologie démythisée ont formé et nourri la civilisation occidentale » (cité par Souriau in *Dictionnaire...*). Bien qu'il faille distinguer entre les mythes traditionnels et les mythes 'originaux', il convient de souligner que non seulement ceux-ci résultent souvent d'une réélaboration de ceux-là mais que les premiers ne représentent pas une réalité figée. Pascoli entretient un commerce constant avec la tradition et revisite un nombre considérable de mythes classiques qu'il réactualise en se les appropriant.

Ce qu'il convient aussi de souligner, c'est que les deux termes antinomiques « mythisation » et « démythisation » indiquent moins un produit qu'un processus relevant de l'activité d'un sujet, en l'occurrence le je lyrique pascolien. La mythification implique la création d'un récit porteur d'une signification symbolique. La démythification consiste en l'opération inverse, c'est-à-dire dans le démontage, la déconstruction ou la destruction de ce récit. Ces opérations dessinent deux courbes : l'une ascendante et *construens*, l'autre descendante et *destruens*; mais l'on peut s'interroger sur l'ordre qu'occupent les deux termes : est-ce la mythification ou la démythification qui est, dans le cas de la poésie pascolienne, première? Ces deux processus ne seraient-ils pas plutôt simultanément à l'œuvre dans sa poésie? De même que la création mythique ne saurait correspondre à un dessein pleinement conscient mais répond toujours à une nécessité psychique profonde, de même, la démythification ne résulte pas exclusivement du travail critique opéré sur l'objet mais aussi d'un processus qui échappe en grande partie au contrôle du poète, minant de l'intérieur sa propre construction mythique.

Un autre point fondamental, étroitement lié au précédent, concerne la définition du corpus. Faut-il ne prendre en considération que les *Poemi conviviali*, lieu par excellence de la réinterprétation et de la réécriture des mythes classiques? Cette approche serait tout à fait réductrice, car Pascoli ne se limite pas à 'revisiter' la tradition, il produit à travers toute son œuvre sa propre mythologie.

Dans la première partie de notre travail, nous essayerons de démontrer que la démythification est indissociable chez Pascoli de la création de nouveaux mythes ou de la réactualisation de mythes traditionnels. Dans la deuxième partie, nous tenterons de mettre en évidence les failles des mythes pascoliens et leurs contradictions. Dans la troisième et dernière partie, nous nous efforcerons de définir ce qui constitue le noyau irréductible de la mythologie pascolienne.

I Chez Pascoli, toute démythification s'accompagne de la création ou de la réviviscence d'un autre mythe.

Pascoli s'attache à démythifier la figure héroïque et sacralisée du '*grande artiere*', incarnée par Carducci, à laquelle il oppose la figure familière du poète 'jardinier' (« poeta ortolano » in *Fanciullino*, XI). Dans le prolongement de la 'révolution' romantique qui prétend abattre la hiérarchie des genres et des styles, il se détourne des objets nobles, traditionnellement tenus pour 'poétiques' au profit des « petites choses » du monde rustique; il *relève* ces dernières au double sens où il les distingue et leur restitue leur valeur, promouvant le 'prosaïque' à la dignité du 'poétique'. C'est ce que Contini appelle « la démocratie poétique ». Dans *La vite e il cavolo*, le poète compare les vertus respectives du prestigieux pampre et de la modeste plante potagère et ne juge pas celles-ci inférieures à celle-là. Le sonnet est donc écrit à la gloire du chou. Pascoli met ainsi sur un pied d'égalité l'humble et le sublime. Ce qui sous-tend ce processus de revalorisation des petites choses, c'est qu'elles représentent aux yeux du poète « l'authentique » poésie. Cette démythification des objets traditionnels de la poésie est donc le revers d'une nouvelle mythification. On ne peut pas affirmer que Pascoli démythifie la figure du poète prophète ('poeta Vate'); il serait plus exact de dire qu'il aspire à se faire le prophète d'une nouvelle 'vérité'. Pascoli semble démonter le mythe romantique du génie créateur lorsqu'il affirme que la « vraie poésie ne s'invente pas » mais « se découvre » (« si scopre »). Il défend donc une conception 'essentialiste' de la poésie : celle-ci est *dans* les choses, inhérentes aux objets, inscrites dans la réalité. Le poète n'*invente* qu'au sens où il

découvre la poésie que recèle le réel. C'est ce que l'on pourrait appeler le mythe de 'l'objectivité poétique (qui se situe aux antipodes de la conception idéaliste que défendra Croce dans son Esthétique). L'art ne serait pas l'expression de la subjectivité du poète mais le lieu où se manifeste la 'poésie' du monde. Mais c'est par le truchement du 'petit enfant' que cette révélation peut avoir lieu.

Pascoli réélabore dans sa poétique *Il fanciullino* (1897-1903) le mythe du *poeta ut puer* qu'il emprunte à Vico et Leopardi mais qu'il systématise dans une perspective originale. Selon ce mythe réactualisé, tout homme est virtuellement poète à condition qu'il laisse s'exprimer le 'petit enfant' qu'il a été et qu'il porte encore en lui-même. L'enfance qu'il s'agit de recouvrer n'est pas seulement celle du sujet adulte oublieux de son premier âge mais celle de l'humanité tout entière, selon le principe que l'ontogenèse reproduit la phylogenèse et que l'histoire de l'individu récapitule celle du genre humain (*Fanciullino*, V). Le poète enfant est ainsi dans son rapport au monde pareil au premier homme, Adam, qui s'émerveille de la création ; véritable 'logothète' il a vocation à attribuer à chaque chose le nom 'approprié', celui qui en exprime de manière adéquate l'essence (« [...] egli è l'Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente », *Fanciullino*, III). Pascoli défend la thèse de la motivation des signes (cf. les développements de Contini sur le phonosymbolisme pascolien). On pourra pour illustrer cet aspect citer notamment *Dialogo* qui exploite les virtualités sémiotiques de l'onomatopée). Bien qu'il ne se réfère jamais explicitement au célèbre dialogue platonicien, le *Cratyle*, sa vision de la langue relève du cratyliste : les signes sont à l'image des choses. Dans cette perspective, le dialecte, en tant que 'langue maternelle', est perçu comme plus « authentique », plus proche de la nature (d'où la justification de l'emploi du lexique « garfagnano » dans *Canti di Castelvecchio* ; cf. la note à la seconde édition du recueil). Le latin est lui aussi pensé comme la grande 'matrice', comme la langue originaire, et partant comme une ressource expressive inépuisable. En tant que langue morte, elle est soustraite aux contingences de la communication utilitariste et particulièrement appropriée à l'usage poétique (cf. l'essai *Un poeta di lingua morta*). La 'troisième langue', la langue universelle que voudrait forger le poète, est une sorte d'horizon utopique, réviviscence du langage adamique. Dans *Addio*, le poète évoque avec nostalgie la langue des hirondelles, « una lingua che più non si sa ».

La poétique du « Fanciullino » se fonde sur une vision idéalisée de l'enfance (innocence, générosité, fraternité, sensibilité, inépuisable capacité d'émerveillement face au monde, etc.). Cette conception de l'enfance, préfreudienne, est bien entendu largement illusoire. Ce qui caractérise le 'petit enfant' pascolien, c'est qu'il est proche d'une nature essentiellement bonne dont la civilisation a éloigné l'homme moderne en le corrompant. La rédemption personnelle et collective passe donc aux yeux de Pascoli par un retour à l'enfance et à la nature.

1. Le mythe bucolique et géorgique

Au mythe moderne, scientiste et positiviste, du progrès matériel et technique comme nouvelle voie de salut (ce mythe illustré notamment par Carducci dans *Inno a Satana* sera repris et développé par D'Annunzio puis Marinetti), Pascoli oppose le mythe classique du bonheur de la vie rustique.

Véritables métaphores 'obsédantes' (selon l'expression de C. Mauron reprise par Barberi Squarotti, Sanguineti et Gioanola qui proposent tous les trois une approche psychocritique du corpus pascolien), le « nid » et la « haie » sont deux thèmes (deux 'mythèmes') centraux dans l'œuvre poétique de Pascoli. Le nid représente un espace maternel protecteur ; il symbolise une union familiale de type symbiotique et fusionnel. La haie est également le symbole d'une clôture idéale qui isole le sujet du monde, le préserve de toute intrusion, de toute violation de son espace intime. La retraite rustique de Castelvecchio sera le lieu d'élection de la recomposition réparatrice du nid après les drames des décès successifs qui ont endeuillé la famille.

Pascoli est animé du souci de faire partager à ses semblables la certitude qu'il a acquise que la vie rustique est le fondement de la félicité et de la sagesse : « ...vorrei invitarvi alla campagna »

écrit-il dans la préface aux *Primi poemetti*. Et dans le paragraphe qui suit, il expose une anecdote significative. Partant d'une observation éthologique singulière (un martinet apporte de la nourriture aux hirondelles qui ont nidifié sous son toit) il en conclut que le principe de solidarité régit la société des oiseaux et que celle-ci est un modèle à suivre pour l'humanité. Le paradigme ornithologique illustre la thèse selon laquelle la nature ne serait pas dominée par la loi féroce et impitoyable de la concurrence vitale (le fameux 'struggle for life' de Darwin) mais par celui de l'amour et de la charité universels. Cette croyance dans la foncière bonté de toutes les créatures correspond à ce que l'on pourrait définir comme le franciscanisme sécularisé de Pascoli.

Le roman géorgique des *Poemetti* réalise l'extension du mythe bucolique, qui est au cœur de *Myricae*, de la sphère privée à la sphère collective, de la famille au sens étroit à cette 'grande famille' qu'est la nation, voire l'humanité tout entière. Le modèle de société rurale qu'il propose n'est pas à proprement parler 'passéiste' : il ne s'agit pas selon Pascoli de revenir à un improbable âge d'or du monde agricole mais de mettre en œuvre un programme social jamais réalisé au cours de l'Histoire quoique conçu à l'époque d'Auguste ; le Virgile des *Géorgiques* ne peint pas la société de son temps telle qu'elle est, mais telle qu'elle devrait être. En ce sens il anticiperait sur les plus audacieuses théories socialistes des temps modernes et les dépasserait même (*Fanciullino* XI).

2. La mythologie autobiographique et familiale

Dans la préface à *Nuovi poemetti*, Pascoli affirme que « il ricordo è poesia, e la poesia non è se non ricordo ». La poésie, qui s'identifie avec la mémoire, aura donc pour objet de ressusciter le passé.

– C'est d'abord son enfance idéalisée que Pascoli tente de faire revivre dans sa poésie. Dans *L'aquilone*, l'emploi du présent, chargé d'une vertu thaumaturgique, d'un pouvoir d'évocation, au sens fort du terme, opère la réactualisation de l'expérience: « S'inalza ; e i piedi trepidi e l'anelo/petto del bimbo e l'avida pupilla/ e il viso e il cuore, porta tutto in cielo./ Più su, più su : già come un punto brilla/ lassù lassù... Ma ecco una ventata/ di sbieco, ecco uno strillo alto... - Chi strilla ? ».

– L'enjeu majeur de la poétique pascolienne est de ressusciter les morts.

Au cœur de la mythologie pascolienne, se trouve l'élaboration d'une sorte de culte des morts. Le remaniement dont le recueil *Myricae* fait l'objet, est à cet égard significatif: Pascoli choisit de placer en ouverture de la troisième réédition de 1894 *Il giorno dei morti*, poème dédié à ses chers disparus, et en clôture, *L'ultimo sogno*, évocation de sa propre mort fantasmée. Cette double adjonction confère un nouveau sens à l'ouvrage, le présente comme un parcours idéal allant de « mes morts » à « ma mort », cette dernière étant considérée comme libératrice en ce qu'elle permet de réunir enfin la famille divisée. Du point de vue du paratexte, le rôle structurant des dédicaces s'avère également fondamental : en dédiant *Myricae* à son père et *Canti di Castelvecchio* à sa mère, Pascoli édifie deux mausolées symétriques.

On peut interpréter le ressassement pascolien du thème funèbre, l'évocation obsessionnelle des ombres des défunts comme le symptôme d'un deuil impossible. Dans la préface à *Canti di Castelvecchio*, le poète affirme à propos de ses chers disparus: « Non voglio che sian morti ». Il s'agit littéralement d'un déni de la mort qui va charger le projet d'écriture d'une fonction magique : ressusciter les défunts, leur restituer un corps et une voix. Sanguineti a relevé le caractère singulier de la *nékyia* pascolienne, qui renouerait selon lui avec la tradition la plus archaïque de la paysannerie italienne. Dans la poésie pascolienne, les vivants ne pleurent pas les morts mais pleurent avec les morts, lesquels se manifestent continuellement à eux, leur donnant, si l'on peut dire, 'signe de vie'. Tel est le cas de la figure maternelle qui apparaît notamment au poète dans *Casa mia*, *Mia madre* et *Commiato* (poèmes qui se suivent et forment comme une trilogie dans la section: *Il ritorno a San Mauro* de *Canti di Castelvecchio*). Le lecteur est saisi par la puissance de suggestion quasi hallucinatoire de ces évocations.

Dans le poème *Tra San Mauro e Savignano* qui clôt *I Canti di Castelvecchio*, le père s'adressant à son assassin définit son fils poète comme celui qui lui a rendu la vie (« che mi ridona ciò che gli donai,/ che m'ha ridato ciò che tu m'hai tolto »). Il y a ici comme une inversion de la filiation : c'est le fils qui engendre symboliquement le père à travers l'écriture, en lui communiquant l'immortalité dont il jouit lui-même en tant que poète.

Mais le projet de résurrection concerne aussi les objets culturels : la tentative de faire revivre les grands mythes du passé à travers leur réécriture.

3. Les mythes classiques revisités

En revisitant les mythes de l'Antiquité, Pascoli tente un retour idéal aux origines, à l'« enfance » de l'humanité, mais sa lecture et sa réécriture des grands récits du passé est empreinte de ses propres mythes.

Pascoli entend rehausser les genres bucolique et géorgique qui relèvent du *mediocris* au niveau du genre le plus noble : l'épopée. Sa poétique opère une sorte d'égalisation : si « le roman géorgique » des *Primi poemetti* élève le récit de la vie des laboureurs au rang de l'héroïque (ce qui justifie, notamment, le choix du tercet et de l'hendécasyllabe), les *Poemi conviviali*, tout en maintenant un registre de langue soutenu, tendent à opérer le mouvement inverse en rabaisant la matière épique au rang de la *mediocritas*. Les deux productions entretiennent donc un rapport spéculaire. De même qu'il place le Virgile des *Bucoliques* et des *Géorgiques* au-dessus de celui de l'*Énéide*, dans *Il poeta degli Iloti*, Pascoli exalte en Hésiode non l'auteur de la *Théogonie* mais celui de *Les travaux et les jours* : « Ora il lavoro canterò, né curo/ ch'io sembri ai re l'aedo degli schiavi ».

Dans *Myricae* et *Canti di Castelvecchio*, Pascoli substitue aux mythes de la tradition, sa mythologie personnelle. Les acteurs du drame familial, le père, la mère, les frères et sœurs, sont héroïsés. Dans *X agosto*, le père assassiné est présenté comme une figure christique. *La cavalla storna*, sous son apparente forme 'populaire', est chargée de réminiscences homériques qui confèrent une dimension épique à la narration (cf. Nava, Perugi). Dans les *Poemi conviviali*, l'épopée tend au contraire à se réduire aux dimensions du drame intime, l'action se mue en introspection. On constate un double mouvement contradictoire : de même que Pascoli parvient à conférer une dimension épique et universelle au drame familial, dans les compositions qui lui sont consacrées, de même, il tire l'épos du côté d'une sorte d'« allégorie autobiographique » (Perugi). Comme l'écrit Contini : « c'è nei *Poemi conviviali* una specie di contro canto intimistico ». Dans la strophe conclusive d'*Alexandros*, l'amère constatation de la vanité des conquêtes cède la place à l'évocation élégiaque des sœurs et de la mère du héros, celles-là occupées à tisser en attendant son retour, celle-ci perdues dans ses rêveries.

L'*Ultimo viaggio* peut se lire comme une destruction du mythe : Ulysse vieilli reparcourt les étapes de son périple afin de revivre les aventures et les exploits qu'il a accomplis. Mais ce *nostos* à rebours est placé sous le signe du désenchantement : la magicienne Circé, dont il est impossible de retrouver la trace, n'était sans doute qu'un fantasme ; le cyclope Polyphème n'a jamais existé, à moins qu'il ne s'agisse d'un volcan (on voit là un exemple de l'explication rationnelle de la naissance du mythe) ; les sirènes ne sont que de simples rochers. Au terme de ce voyage insensé, le héros trouve la mort sur les rivages de l'île de Calypso (la nymphe qui dans le mythe homérique avait proposé au héros de lui accorder l'immortalité). Il y a dans ce traitement du récit une dissolution du merveilleux et de l'héroïsme qui s'oppose radicalement à la reprise dannunzienne du mythe homérique. Mais l'*Ultimo viaggio* n'est pas réductible à cette 'démystification'. Pascoli s'approprie le mythe, il 'tire' en effet ce dernier du côté de sa propre mythologie. Par exemple, les bergers de l'île de Polyphème, qui accueillent avec bienveillance et générosité Ulysse et ses compagnons (leur hospitalité à l'égard des voyageurs est le double inversé de l'inhospitalité

inhumaine du cyclope), représentent la société pastorale parfaite, ses valeurs de frugalité et de solidarité.

On constate donc une forte cohérence mythique dans l'œuvre pascolienne : même lorsqu'il traite une matière 'sublime', Pascoli tend à la ramener au niveau de l'*humilis* et du *mediocris* avec lesquels il identifie la 'vraie poésie'. En outre, il tend à remodeler les grandes figures héroïques à sa propre image.

II Les apories de la mythologie pascolienne

1. Les failles de la mythologie personnelle et familiale.

– La réviviscence du passé, enjeu majeur de l'entreprise poétique, s'avère problématique. Dans *Cavallino*, au moment même où le souvenir du village de son enfance heureuse avec ses camarades de jeux semble se préciser et lui restituer le passé, la vision se dérobe à lui : « Non so : ché quando a te s'appressa il vano/ desio, per entro il ciel fuggitivo/ te vedo incerta vision fluire ». Le souvenir hallucinatoire qui comme un miracle le transporte dans les lieux de son enfance (cf. dans la section *Passato* le poème *Sogno* et son vers « per un attimo fui nel mio villaggio ») se trouve immédiatement altéré par une tonalité mélancolique qui noircit le souvenir.

– Le dialogue avec les chers disparus se révèle déceptif et le monument aux morts est sans cesse menacé de désagrégation. Bien que le poète s'emploie à garder vivante l'image maternelle, celle-ci n'échappe pas à la loi commune de l'oubli et l'aspect du visage aimé s'efface insensiblement de sa mémoire. (Anniversaire du 31 décembre 1889 : « il caro viso già mi si scolora... e più non ti so »). Malgré le fantasme de régression fusionnelle qui s'exprime dans ses vers, le poète sait que la mort l'éloigne à jamais de sa mère et il prend acte de cette séparation radicale : (Anniversaire du 31 décembre 1891 : « No tu con gli altri, al freddo, all'acqua, stai,/ con gli altri solitari in camposanto,/ in questa sera torbida d'inverno »). Il en arrive ainsi, malgré lui, à remettre en cause le mythe d'une unité familiale reconstituée par-delà la mort. La phénoménologie spectrale, l'épiphanie des morts n'est que le fruit d'une construction de l'esprit à quoi donne corps la *poïesis* (*A una morta*, dans *Odi ed Inni* rend compte précisément de ce processus : « O tu che sei tra i vivi/ solo perché ti penso ;/ come se odor d'incenso/ fosse il pino che fu ;/ ma con me vivi, vivi/ tu pure un po' : tremando/ l'attimo io vedo, quando/ non ti penserò più. »). Les morts sont 'sujets' à l'oubli dans tous les sens de l'expression. Dans le syntagme 'la mémoire des morts' le complément de nom peut être entendu aussi bien comme génitif objectif (« la mémoire que l'on garde des morts ») que comme génitif subjectif (« La mémoire que les morts gardent de ceux qu'ils ont quittés ») : non seulement les vivants sont voués à oublier les morts mais ces derniers semblent condamnés à un sort symétrique dans l'hypothétique autre monde. Ainsi dans *La tovaglia*, le poète s'exclame : « Oh non ricordano i morti/ i cari morti volendo ricordare/ bevono lagrime amare. / Oh non ricordano i morti ». La communion avec le *compianto* est en définitive impossible. Le dialogue des vivants et des morts s'achève fatalement par le silence. C'est ce que suggère la dernière strophe de *Commiato* : à la prière que lui adresse le poète de ne pas l'oublier dans l'autre monde (« O madre, a me non dire Addio,/ se di là è, se teco è Dio », la mère reste muette et sa figure fantomatique se dissipe insensiblement sous ses yeux (« Non c'era avanti me, che il bianco/ della silenziosa strada »).

– L'impossibilité de reconstituer le nid tient au caractère régressif et involutif de la conception pascolienne du foyer. En scotomisant la sexualité, généralement éludée dans sa poésie ou présentée sous une forme symbolique comme une réalité mystérieuse et inquiétante (*Il gelsomino notturno*), peccamineuse et mortifère (*Digitale purpurea* identifie explicitement mort et volupté), Pascoli exclut la condition même de la création d'un nouveau nid : l'union conjugale et la procréation. La

virginité féminine est dans sa poésie l'objet d'une idéalisation névrotique (voir *Il sogno della vergine*, *La figlia maggiore* et surtout *Il chiù* où la défloration de Rosa est assimilée à un 'martyre'). Le poète-enfant étant asexué, la thématique érotique lui est étrangère. Polémiquant implicitement contre l'érotomanie dannunzienne, Pascoli affirme : « Non sono gli amori, non sono le donne, per belle e dee che siano, che premono ai fanciulli » (*Il fanciullino*, II). La seule forme d'amour que puisse intégrer la poésie du « petit enfant » est de type « fraternel » : « Egli fa umano l'amore, perché accarezza esso come sorella (oh ! Il bisbiglio dei due fanciulli tra un bramire di belve), e accarezza e consola la bambina che è nella donna » (*Il fanciullino*, III). On trouve ici une expression larvée des affects incestueux qui lient Pascoli à ses sœurs Maria et Ida. Le nid reconstruit sous de tels auspices n'est pas viable. Dans les *Poesie famigliari*, le madrigal *Ida, amaci !* est cosigné 'GiovanniMaria' sorte de nom-valise qui exprime la relation fusionnelle que le poète entretient avec sa sœur. Ce madrigal évoque le déchirement que cause aux deux signataires l'abandon par Ida du nid, vécu comme une trahison : « Ida, usciti già sono i capineri/ Di cova.../ A te dicono : oh sol felice, bello,/ Morbido il nido, dove ad un richiamo/ Aprite il becco e tu e il tuo fratello ! :/ Come s'esce a volar dal ramo al ramo,/ Ida, capino biondo, ecco piangiamo ». De nombreuses autres compositions dédiées à Ida reviennent sur ce thème, trahissant la nature morbide des liens qui unit Pascoli à ses sœurs. Le nid pascolien est en définitive un milieu stérile et oppressant.

De même, la survalorisation de la haie exprime le caractère foncièrement asocial de celui qui professe son amour du prochain. Dans le poème éponyme (de la section l'*Acestore* des *Primi Poemetti*), « *la siepe* » est définie comme la « verde muraglia della mia città » ; cette citadelle censée opposer aux menaces extérieures « un divieto acuto come spine » relève évidemment du leurre infantile. Dans *La nebbia*, la prière adressée par le poète au brouillard : « Nascondi le cose lontane, [...] ch'io veda soltanto la siepe dell'orto » trahit la nature substantiellement narcissique et régressive du choix de la retraite rustique.

2. La fragilité du mythe politique

Le projet politique de retour à la terre est illusoire, à rebours du sens de l'Histoire ; il se heurte à la réalité de la révolution industrielle et de la transformation profonde des structures socio-économique du pays qui entraîne un inéluctable exode rural. La tonalité mélancolique et nostalgique du poème géorgique *Italy* trahit la contradiction entre les aspirations utopiques du poète et la réalité de l'essor démographique de l'Italie déterminant le phénomène de l'émigration de masse. Ce dernier fut l'une des grandes préoccupations sociales et politiques de Pascoli, l'un des problèmes cruciaux auxquels il chercha à donner une réponse dans ses interventions publiques. C'est ce souci de trouver un remède à l'émigration des masses rurales qui expliquera son adhésion au colonialisme, la conquête de nouvelles terres étant justifiée à ses yeux par la visée civilisatrice d'une telle entreprise. Mais en soutenant dans son célèbre discours de 1911, *La grande proletaria si è mossa*, la guerre de conquête au nom du droit des nations 'prolétaires' à s'affirmer face aux grandes puissances coloniales, Pascoli se met en contradiction avec les principes évangéliques qu'il professe par ailleurs dans sa poésie.

3. Les fondements contradictoires de la métaphysique et de l'éthique pascoliennes

S'inscrivant en faux contre la vision léopardienne d'une nature 'indifférente' au sort des hommes, Pascoli défend la thèse rousseauiste d'une nature bienveillante, qu'il nomme « madre dolcissima » dans la préface à *Myrica*. Dans la préface des *Primi poemetti*, critiquant implicitement Leopardi, il va jusqu'à affirmer que les épreuves que la nature nous inflige sont toujours subordonnées à un bien supérieur (« Perché in ciò riconoscere un atroce sgarbo della matrigna Natura, che il poco bene che ci dà, ci dia solo a patto di male ? Io dico parola più giusta. Io dico : O madre Natura siano grazie a te che anche del male ricavi per noi il bene ». Toutefois, si, d'un côté, Pascoli glorifie la Nature et invite l'homme à retrouver sa place en son sein et à communier avec elle, de l'autre, il développe une sorte de pessimisme cosmique. Si dans *X agosto*,

le ciel anthropomorphisé semble prendre part au deuil qui frappe la famille – « io lo so perché tanto/ di stelle per l'aria tranquilla/ arde e cade, perché si gran pianto/ nel concavo cielo sfavilla. ... » – et se présente comme l'interlocuteur du poète – « E tu Cielo, dall'alto dei mondi/ sereni, infinito, immortale,/ oh ! d'un pianto di stelle lo inondi/ quest'atomo opaco del Male ! » – il n'en va pas de même dans d'autres compositions où le ciel apparaît désespérément vide. Dans les *Nuovi poemetti*, les chapitres du roman agreste alternent avec les poèmes métaphysiques et cosmiques. L'utopie agraire se place hors du temps historique, dans le temps cyclique des saisons, mais l'existence humaine est éphémère. La succession des générations est pareille à celle des vagues : « Noi siamo quello che sei tu : non siamo./ L'ombra del moto siamo » (*Il naufrago*). Non seulement l'individu est mortel, mais les civilisations, l'espèce humaine elle-même ne sont pas éternels et l'univers qui a eu un commencement aura également une fin. L'hypothèse de l'existence de cycles cosmogoniques n'est d'aucun réconfort. L'homme égaré dans l'univers, prenant conscience de sa tragique finitude et de l'absurdité de sa condition, est sujet à un vertige métaphysique (*La vertigine*). Il est pris entre deux infinis. *Il ciocco* développe une analogie entre les fourmis et les hommes : ceux-ci sont vis-à-vis de celles-là comme des dieux ; mais les hommes eux-mêmes ne sont rien au regard de l'infini. La terre tourne autour du soleil comme une phalène autour d'une lanterne portée par un enfant égaré ; l'univers, privé de sens, est promis à une disparition inéluctable : « il Tutto si confonderà nel Nulla... e più la morte non sarà... E nel silenzio tutto avrà riposo/ dalle sue morti ; e ciò sarà la morte ».

Le mythe de la nature bienveillante que Pascoli hérite de Rousseau et le pessimisme cosmique qu'il partage avec Leopardi représentent, malgré leur caractère contradictoire, les deux fondements complémentaires de son éthique.

Dans la conférence *La ginestra* (1898), Pascoli, commentant le dernier chef-d'œuvre de Leopardi, qu'il considère comme son testament spirituel, soutient la thèse selon laquelle le poète aurait dépassé son nihilisme initial pour fonder une nouvelle morale solidariste. Dans *L'era nuova* (1899), qui s'inscrit dans le prolongement du précédent essai, Pascoli affirme que la science moderne a abattu les fondements des croyances religieuses, dissipé les illusions auxquelles les hommes se raccrochaient, mais qu'en dépit du progrès matériel qu'elle a apporté aux hommes, elle n'est pas en mesure de répondre à leur quête de sens ni de leur garantir le bonheur auquel ils aspirent. Or Pascoli, loin d'opposer la poésie et la science, comme on pourrait s'y attendre, soutient paradoxalement que le rôle de la poésie n'est nullement de restaurer l'illusion, de 'réenchanter le monde', mais au contraire de répandre auprès du public les découvertes scientifiques. Les poèmes cosmiques peuvent se lire dès lors comme des mythes 'exotériques' capables de rendre accessibles les vérités trop abstraites de la science. Mais cette divulgation n'est pas une fin en soi : le véritable enjeu de la poésie cosmique est de « faire de la science conscience », c'est-à-dire de faire prendre conscience aux hommes de leur finitude, de leur permettre de se la 'figurer', et cela non pour les mener au désespoir mais afin de les amener à dépasser leurs divisions et à développer un sentiment de fraternité. Le raisonnement de Pascoli s'avère problématique car on ne voit pas *a priori* pourquoi la prise de conscience de leur commune condition entraînerait nécessairement chez les hommes un élan de solidarité. Cela paraît d'autant plus improbable que Pascoli ne considère pas que ses semblables soient bons ; il ne cesse au contraire de déplorer leur méchanceté (cf. la préface de *Myricae* et de *Canti di Castelvecchio*). En outre, il semble qu'il y ait un hiatus entre la poétique cosmique et celle du « petit enfant » (l'effroi face au vide s'opposant à l'émerveillement face à la création), mais la contradiction n'est qu'apparente et c'est précisément parce que celle-ci est au fondement de celle-là que le raisonnement de Pascoli est, en dépit des apparences, substantiellement conséquent : l'effroi du poète face à l'infini est bien celui de l'enfant épouvanté par une réalité qu'il ne maîtrise pas. L'enfant qui habite le poète s'adresse à l'enfant que tout lecteur porte en soi. Et comme cet enfant est *naturellement* bon (à la différence de l'adulte qui s'est coupé de cette bonté originaire en s'éloignant de la nature), il répondra nécessairement aux suggestions du poète par un transport de tendresse et de charité à l'égard de son prochain.

Dans *Il ciocco*, à la vision apocalyptique développée par le poète et à son cri de détresse (« io grido il lungo fievole lamento/ d'un fanciulletto che non può, non vuole// dormire ! di questa anima

fanciulla/ che non ci vuole, non ci sa morire ! », s'oppose le point de vue placide de Zi Meo dans la partie conclusive du poème. La même voûte étoilée contemplée par le narrateur et par le paysan inspire aux deux hommes des sentiments absolument antithétiques. Le 'bon sens' paysan' qui repose sur une connaissance empirique et traditionnelle des signes du ciel (« Stellato fisso : domani piove ») ignore les affres dans lesquels est plongé le narrateur. Toute l'existence de Zi Meo est réglée sur les rythmes cosmiques, elle s'inscrit dans (l'apparente) harmonie de l'univers auquel il se sent parfaitement intégré et avec lequel il entretient un rapport familial. Le poème s'achève sur l'évocation de la vie laborieuse et sereine du paysan. Une question vient alors à l'esprit du lecteur : si le bonheur du paysan tient à sa représentation anthropocentrique du monde, cela aurait-il un sens de lui ôter ses illusions et de lui révéler qu'il n'est qu'un grain de poussière perdu dans l'infini ? Le poète ne répond pas directement à cette question mais il apparaît clairement qu'il place au-dessus de la conscience douloureuse du sujet moderne désenchanté la pensée magique et naïve de ce 'primitif' qu'est le paysan.

Chez Pascoli, les contradictions métaphysique trouvent toutefois leur dépassement dans l'ordre de l'esthétique. Si le poète doute de l'harmonie du monde et du sens de l'univers, il s'emploie en effet à donner à son œuvre une forme proprement 'cosmique'.

III. L'œuvre comme construction mythique et possibilité de salut

Le caractère mythique de la poésie pascolienne tient non seulement à la matière thématisée mais aussi à sa forme circulaire. Celle-ci est perceptible aussi bien au niveau de la composition des poèmes, qu'à celui de la structure des différents recueils et de l'œuvre dans sa globalité.

On ne saurait trop insister sur le rôle capital que jouent 'les refrains' (l'entêtante ritournelle de *La cavalla storna* est à cet égard paradigmatique) dans la poésie de Pascoli. La répétition est un trait commun du langage enfantin et de la poésie archaïque, du style 'primitif' des aèdes. On peut relever la forme de « comptine » de certaines *myricae* telles que *Fides*, *Morto* ou *Orfano* qui mettent en œuvre une répétition et une variation incessante des mêmes images (« Lenta la neve fiocca/la neve fiocca lenta ; un bimbo piange/il bimbo s'addormenta ; canta una vecchia/la vecchia canta »). *Germoglio* esquisse une 'narration close', caractérisée par la réitération obsessionnelle de syntagmes ou de termes structurels (*germoglio*, *rame*, *fiorisce/fior*, *grappolo/uva*, *mosto*, *vino*, *muore*). Les motifs sont déclinés à travers une suite de reprises, d'échos, d'anadiploses, de chiasmes selon un mouvement circulaire qui fait coïncider le début et la fin (« la scabra vite... germoglia/germoglia la scabra vite... »).

Ce principe préside également à la conception des différents livres. Les chapitres du roman agreste des *Poemetti* (*Primi* et *Nuovi*) s'organisent autour d'une structure saisonnière reflétant l'harmonie entre l'homme et la nature. Ce même schéma se retrouve dans la structure des *Canti di Castelvecchio* qui suit l'alternance des saisons et des sentiments qui s'y rattachent. (« Nei *Canti* c'è un ordine latente : prime emozioni, sensazioni, affetti d'inverno, poi di primavera, poi d'estate, poi d'autunno, poi ancora un po' d'inverno mistico, poi un po' di primavera triste, e *finis* » (lettre du 7 août 1902 de Pascoli à Caselli).

L'œuvre poétique dans son ensemble tend à former un système cyclique. Les incessants remaniements dont les différents recueils firent l'objet jusqu'à la mort du poète prouvent que Pascoli entendait donner une cohérence à son œuvre qu'il concevait comme un tout organique. Cette volonté de totalisation est attestée notamment par l'emploi exclusif de la citation tirée de l'églogue virgilienne (l'*incipit* de *Bucolia*, IV) que Pascoli met en exergue aux différents recueils (inscrivant ainsi son œuvre dans la filiation de celle du Poète). Les vers virgiliens sont décomposés en différents syntagmes, lesquels sont resémantisés en fonction du sens que l'auteur entend donner à chaque ouvrage dans le dessein général de l'Œuvre. Et cette suite d'épigraphes suggère un mouvement qui va de l'*humilis* au *sublimis*, en passant par le *mediocris*... et retour...

Il y a en somme chez Pascoli une intention quasi démiurgique et cosmogonique de créer un monde poétique ‘intégral’ qui soit le double symbolique de ce monde. Et c’est de cette œuvre que Pascoli, en dépit du pessimisme cosmique qu’il professe, attend son salut.

Le poète s’identifie narcissiquement à son Oeuvre à travers laquelle il espère atteindre une forme d’immortalité. En effet, bien que Pascoli semble annoncer la thèse de la « mort de l’auteur » lorsqu’il affirme l’inanité et l’inconsistance de la personne du poète – « I poeti dei nostri tempi sembrano cercare [...] e trovare, quella vanità che è la loro persona » – ce discours n’est pas sans ambiguïté. Pour comprendre la particularité de la position pascolienne, il faut rappeler le postulat du *Fanciullino* selon lequel la poésie n’est pas l’expression d’une subjectivité mais la révélation d’une réalité ‘poétique’ inscrite dans les choses : le poète est un herméneute, il ne crée pas, à proprement parler, il déchiffre les signes de la nature (c’est le symbolisme *sui generis* de Pascoli). Ce qui qualifie précisément le poète comme tel, c’est sa capacité à déceler la poésie que renferme le réel afin de la révéler à ses semblables. Tout poète en ce sens enrichit notre vision du monde (cf. *Il miracolo*). Pascoli reste romantique en ce qu’il identifie (comme Croce) poésie et originalité : le véritable poète est un *découvreur*, jamais un *imitateur* ; mais l’origine de la trouvaille poétique tend à se perdre dans la mémoire des hommes qui attribuent indûment aux épigones ce qui revient au véritable auteur. Toutefois, si le nom du poète est condamné à s’effacer de la mémoire des hommes, le poète lui-même survit à travers sa poésie devenue anonyme : « sebbene non nominati, i veri poeti vivono nelle cose le quali, per noi, fecero » (c’est la dernière proposition de *Il fanciullino*). C’est aussi ce qu’affirme Solon dans le premier des *Poemi conviviali* : « Non muore il canto [...] e il poeta finché non muoia l’inno, / vive, immortale ». On songe à la célèbre clôture de *I Sepolcri* de Ugo Foscolo (« ...finché il Sole / risplenderà sulle sciagure umane ») dont les vers pascoliens semblent l’écho. Toutefois, il existe une différence notable entre les deux : Pascoli fait comme Foscolo dépendre l’immortalité du poète de la survie de son chant ; mais cette dernière n’est pas considérée par lui comme définitivement acquise : la poésie, potentiellement immortelle, reste sujette aux aléas de sa réception.

Conclusion

La mythification est indissociable de la création des formes à travers lesquelles le poète filtre et réélabore la matière de son expérience. La transformation de cette dernière en signes poétiques lui confère une valeur universelle. Les moments forts de son autobiographie (enfance idéalisée, traumatismes liés à la mort des parents, tentative de reconstitution du ‘nid’, effort pour réactualiser sans cesse le dialogue avec les morts etc.) alimentent sa mythologie personnelle et familiale. Le parcours poétique de Pascoli est caractérisé par une ouverture progressive de la dimension strictement personnelle, familiale et privée à une autre plus collective. Bien que Pascoli rejette le subjectivisme romantique et défende le dogme de ‘l’objectivité poétique’, il n’est pas de poésie plus narcissique que la sienne. Dans *Myricae*, le je lyrique entretient un rapport fusionnel avec la nature qui n’est en quelque sorte qu’un prolongement de lui-même. Dans les *Primi Poemetti*, l’illumination infra-diégétique des *Myricae* cède la place à une mise en intrigue qui renoue avec la dimension narrative classique du *mythos*. Les *Poemetti* répondent à un dessein social et ‘politique’. La famille d’agriculteurs, en phase avec les rythmes de la campagne, incarne un idéal de vie paisible et vertueuse, à mesure humaine. La représentation de ce monde rustique idéalisé, qui s’inscrit dans la filiation des *Géorgiques* de Virgile, est une reviviscence du mythe classique proposé comme modèle social. Ce travail de réinterprétation de la tradition se poursuit dans les *Poemi conviviali* à travers la reprise des grandes figures épiques revisitées dans la perspective d’une critique de l’*hybris* héroïque au profit d’une défense et illustration de l’*aurea mediocritas*. Dans les dernières années de sa carrière, le poète anti-héroïque des « petites choses » tentera de chausser les bottes de Carducci pour incarner à son tour la figure du *Poeta Vate* de l’Italie en se faisant le chanfre des mythes nationaux ; mais D’Annunzio était mieux préparé que lui à remplir cet emploi

La création mythique présente chez Pascoli une dimension thérapeutique, elle remplit une fonction de réparation symbolique des traumatismes et des blessures narcissiques, elle participe d'un système protecteur visant non seulement à écarter la menace que fait peser une réalité extérieure perçue comme hostile, mais surtout à conjurer les démons qui hantent le poète. Toutefois, ces tentatives de mythification ne sont pas exemptes d'échec : le nid est un refuge impossible, le dialogue avec les disparus s'avère décevant. Le projet politique et social est illusoire, la métaphysique et l'éthique problématiques. La vie est contaminée par l'obsession constante de la mort. La démythification doit donc être vue comme un processus qui mine à l'origine toute tentative de produire du sens. Toutefois, en dépit de la friabilité de la mythologie qui la sous-tend, l'œuvre poétique de Pascoli s'affirme comme une prodigieuse construction mythique.

Quelques remarques sur les copies corrigées

Un grand nombre de dissertations (environ 60 %) était rédigé dans une langue fautive, pleine de barbarismes, solécismes et italianismes. Cela est d'autant plus regrettable que certaines de ces copies révélaient une bonne connaissance de l'œuvre et d'indéniables qualités du point de vue conceptuel et argumentatif. Dans nombre de copies, les défauts d'ordre méthodologique se sont avérés rédhibitoires. Beaucoup de candidats (40 %) n'ont, par exemple, proposé aucune définition des termes clés de l'énoncé, ou une définition inadéquate (par exemple, le concept de mythe a souvent été identifié avec celui d'idéalisation, ce qui est extrêmement réducteur). Du point de vue de la conception du plan, la plupart des dissertations reposaient sur une structuration binaire en reprenant l'opposition 'mythisation' vs 'démythisation' posée par l'intitulé mais sans vraiment interroger les relations dialectiques que ces antonymes entretiennent. Quelques candidats se sont limités à relever la présence des mythes classiques dans la poésie de Pascoli, et en ont dressé un inventaire plus au moins exhaustif en tentant d'expliquer en quoi consiste la fonction que le poète leur attribue dans l'économie de sa propre poétique. Il est évident que cette approche, en soi parfaitement légitime, est trop restrictive, dans la mesure où elle ne rend pas compte du fait que Pascoli ne se contente pas de reprendre et de réinterpréter les mythes du passé mais qu'il en produit de nouveaux. À l'opposé, certains ont eu tendance à élargir indûment le sujet. Un grand nombre de candidats (environ 30 %) ont cru pouvoir identifier le concept de démythification avec la volonté de rupture du poète à l'égard d'une tradition poétique supposée 'mythifiée', c'est-à-dire idéalisée. Dans cette acception très lâche, la 'démythisation' est entendue comme la désacralisation des modèles canoniques offerts par la tradition au profit de l'expérimentation formelle. Beaucoup de développements relatifs à la modernité de la poésie pascolienne manquaient ainsi de pertinence en ce qu'ils ne se rattachaient pas directement à la thématique du mythe. Les correcteurs ont pu avoir par moment l'impression que les candidats traitaient le sujet suivant : « tradition et innovation dans la poésie de Giovanni Pascoli ». Il convient de rappeler que l'épreuve de la dissertation nécessite une réflexion spécifique, une tentative de problématisation de la question posée, et qu'elle ne saurait être l'occasion d'exposer des connaissances générales sur l'œuvre. Les meilleures copies sont celles où les candidats ont tenté d'appréhender la mythologie pascolienne dans toute sa complexité et de démontrer ses failles et ses apories.

TRADUCTION

Détail des notes attribuées :

0 (15) ; 0,25 (2) ; 0,5 (2) ; 1 (3) ; 1,5 (2) ; 2 (4) ; 2,5 (1) ; 3 (3) ; 3,25 (1) ; 3,5 (2) ; 4 (3) ; 4,25 (2) ; 4,5 (2) ; 5 (8) ; 5,25 (1) ; 5,5 (2) ; 6 (5) ; 6,5 (2) ; 7 (7) ; 7,5 (3) ; 8 (8) ; 8,5 (2) ; 9 (6) ; 10 (2) ; 10,5 (2) ; 10,75 (1) ; 11 (2) ; 11,5 (2) ; 12 (2) ; 12,5 (6) ; 13 (2) ; 14 (5) ; 14,5 (2) ; 15,25 (1) ; 15,5 (1) ; 16 (1) ; 16,25 (1) ; 16,5 (1) ; 17 (1)

Moyenne générale de l'épreuve : 05,65/20 (06,87 en 2009 ; 5,59/20 en 2008 ; 5,53 en 2007 ; 4,37 en 2006).

Note maximale : 17 ; note minimale : 0

Comme pour les années précédentes, depuis que les nouvelles modalités du concours ont substitué aux deux épreuves de 4 heures chacune (thème et version) une seule de 6 heures avec deux textes à traduire, les candidats se sont parfaitement accommodés de cette situation. Cependant, si la gestion du temps semble avoir été assimilée par la plupart d'entre eux, les résultats sont quant à eux plus mitigés : la moyenne générale a chuté de près d'un point et demi, et si les bonnes notes, voire les très bonnes notes sont plus nombreuses (13 copies au dessus de 13) que lors de la session précédente, les zéros le sont également (15 contre 3 l'an dernier). Les résultats sont donc plus contrastés, avec des disparités flagrantes entre le thème et la version, ce qu'explique un nombre accru d'italophones qui ne maîtrisent pas – loin s'en faut – avec un égal bonheur, le français et l'italien.

Thème :

GENT IRRITABLE

Oserons-nous parler ici du traducteur que nous prîmes en flagrant délit de contresens la première fois qu'il nous lut un échantillon de son ouvrage ? Sa lecture était toute vibrante de la certitude qu'il avait de forcer notre admiration par ses prouesses d'élégance et de fidélité. Allions-nous gêner son plaisir ? Cas de conscience. Mais comme son travail devait être bientôt remis à l'imprimeur, nous jugeâmes plus charitable de l'avertir que de nous taire. Ainsi donc, lorsqu'il eut fini, nous, avec toutes précautions dues et une abondante jonchée d'éloges (par ailleurs mérités), lui proposâmes, sous la forme la plus modestement dubitative, l'idée que, dans un tel passage, tel mot aurait pu être pris dans telle acception. Illumination soudaine, irruption de la vérité ! Le visage du traducteur s'altéra ; vite, un petit verre d'alcool de louanges, là, ça va mieux ; et puis ce n'est pas un de ces contresens qui trahissent l'ignorance du vocabulaire ou de la grammaire d'une langue, mais un simple lapsus, conséquence d'un instant d'inattention, ou d'une de ces illusions auxquelles nous sommes tous sujets et qui, tout armés de méfiance que nous soyons, nous arrêtent sur un seul sens d'un mot au détriment de ses autres significations. Ce détail mis à part, la traduction est excellente. Donc n'y pensons plus.

Facile à dire, n'y pensons plus, quand il s'agit de la déconvenue et de la mortification d'autrui. Cependant, aurions-nous jamais pu croire que ce traducteur, non seulement ne nous saurait aucun gré de lui avoir épargné le chagrin de voir son erreur signalée par des lecteurs de son ouvrage imprimé, mais nous garderait rancune pour l'avoir pris en faute ? C'est pourtant de quoi nous eûmes la preuve lorsque, au bout de plusieurs années passées sans le rencontrer, nous reçûmes de lui une

longue lettre dont les premiers paragraphes nous alarmèrent : « On était désolé de nous faire de la peine, mais un triste devoir... » Mon Dieu ! allait-on nous apprendre la maladie ou la mort d'un ami ? Ce que nous apprîmes, quelque vingt ou trente lignes plus loin, c'est que, dans une de nos récentes traductions d'un écrivain vivant, nous avions fait un contresens ; un énorme, un scandaleux contresens !

Notre inquiétude fit place à une heureuse hilarité, et nous relûmes avec plaisir cette épître familière où un si long désir de revanche s'était enfin satisfait, et en des termes qui eussent ravi d'aise un auteur de comédies. Cependant le respect des obligations de notre métier nous fit écrire deux lettres : l'une à notre critique, pour le remercier ; l'autre à l'auteur du texte, lui soumettant notre interprétation et celle de notre correcteur, et lui demandant son avis, car le passage litigieux était vraiment assez difficile à comprendre.

Nous voudrions bien pouvoir dire que la réponse de l'auteur nous donna tort. Il n'en fut rien : c'était la correction proposée qui était fautive, et constituait un contresens, – le second, à notre connaissance, que ce traducteur eût commis. Mais nous nous gardâmes bien, cette fois, de le lui faire savoir.

Valéry LARBAUD, *Sous l'invocation de saint Jérôme* (1946)

Traduction proposée :

GENTE IRRITABILE

Ardiremo parlare qui del traduttore che cogliemmo in flagrante delitto di controsenso la prima volta che ci lesse un campione della sua opera ? La sua era una lettura tutta vibrante della certezza che egli aveva di costringere la nostra ammirazione con le sue prodezze di eleganza e di fedeltà. Gli avremmo rovinato il piacere ? Caso di coscienza. Ma siccome il suo lavoro doveva presto essere consegnato al tipografo, ritenemmo più caritatevole avvertirlo che tacere. Quindi, quando ebbe finito, noi, con tutte le dovute cautele e un' abbondante infiorata di elogi (meritati peraltro), gli proponemmo, nella forma più modestamente dubbiosa, l'idea che, in tale passo, tale parola avrebbe potuta essere presa in tale accezione. Illuminazione repentina, irruzione della verità ! Il viso del traduttore si alterò ; presto un bicchierino d'alcool di lodi, ecco, va meglio ; e poi, non è uno di quei controsensi che tradiscono l'ignoranza di vocabolario e della grammatica di una lingua, ma un semplice lapsus, conseguenza di un attimo di disattenzione, o di una di quelle illusioni a cui tutti siamo soggetti e che, per quanto siamo armati di diffidenza, ci bloccano su un senso solo a scapito di ogni altro suo significato. Ad eccezione di quel particolare, la traduzione è ottima. Quindi, lasciamo perdere.

Facile da dirsi, lasciamo perdere, quando si tratta della delusione e della mortificazione altrui. Tuttavia, avremmo mai potuto credere che quel traduttore, non solo non ci sarebbe stato grato per avergli risparmiato il dispiacere di vedere il suo errore segnalato da lettori della sua opera stampata, ma ci avrebbe serbato rancore per averlo colto in fallo ? Eppure, proprio di tale fatto avemmo la prova quando, dopo parecchi anni passati senza incontrarlo, ricevemmo da lui una lunga lettera i cui primi paragrafi ci diedero l'allarme : « Si era rammaricati darci un dispiacere, ma un triste dovere ... » Dio mio ! Stavamo per venire a sapere della malattia o della morte di un amico ? Quel che venimmo a sapere, venti o trenta righe più più in basso, era che, in una nostra recente traduzione di uno scrittore in vita, avevamo commesso un controsenso ; un madornale e scandaloso controsenso !

La nostra preoccupazione fece posto ad una felice ilarità, e rileggemmo con piacere quell'epistola familiare in cui un così lungo desiderio di rivincita era finalmente stato soddisfatto, e in termini che avrebbero dato sussulti di gioia ad un autore di commedia. Tuttavia, il rispetto degli obblighi del nostro mestiere ci fece scrivere due lettere : la prima al nostro critico, per ringraziarlo ;

la seconda all'autore del testo, sottoponendogli la nostra interpretazione e quella del nostro correttore, e chiedendogli quale fosse il suo parere, perché, veramente, il brano controverso era piuttosto difficile da afferrare.

Vorremmo proprio poter dire che la risposta dell'autore ci diede torto. Invece così non fu : era la correzione proposta ad essere sbagliata, e a costituire un controsenso, - il secondo, a nostra conoscenza, che avesse commesso quel traduttore. Ma ci guardammo bene, quella volta, dal farglielo sapere.

Valéry LARBAUD, *Sotto l'invocazione di san Girolamo.*

Observations sur les copies corrigées et conseils

Le texte proposé cette année présentait un certain nombre de difficultés tout à fait surmontables pour des candidats normalement préparés à ce genre d'exercice. Hélas, cette année encore, malgré d'évidentes disparités entre le thème et la version, de trop nombreuses copies laissaient entrevoir des lacunes plutôt inquiétantes à ce niveau d'exigence. Le texte ne prêtait guère le flanc pourtant à une telle accumulation d'inconséquences, ni sur le plan lexical, ni sur le plan syntaxique. L'ironie évidente du texte de Larbaud a été fort heureusement perçue par une grande partie des candidats, même si de trop nombreuses maladresses ont été relevées.

Barbarismes et solécismes :

Comme c'est souvent le cas, les barbarismes concernaient avant tout les formes verbales, notamment au passé simple (*quello che *seppimmo, che *sorpresimo, che *presimo, *presemo, *giudichemmo, ci *lise*), au conditionnel (**mantenerebbe*) ou subjonctif imparfait (**ci dassé*), mais aussi les substantifs (**inattenzione, *certitudine, *deconvenuta, *rivancia, *sconvoltura, *epitio*), certains adjectifs (**caritevole, *vivante*) ou expression comme **preso in fauto* (!!). Comme pour la session précédente, il faut souligner que ce genre d'erreurs était plutôt limité mais ce n'est pas le cas des solécismes, beaucoup plus nombreux : (*la forma *la più modestamente *dubbitativa*) faute courante qui revenait dans de nombreuses copies, les formes verbales présentées à tort sous une forme pronominale (**tacerci*) ; l'usage incongru des prépositions (*ardiremo di parlare*) ; la méconnaissance des règles élémentaires de la grammaire italienne dans l'emploi des démonstratifs (**quelli controsensi*), des articles (**uno senso, *delle obblighi*), doublé parfois d'un barbarisme de vocabulaire (**al stampista*), ou encore des genres (**due letteri*). De même pour la traduction de la phrase *Mais comme son travail devait être bientôt remis à l'imprimeur*, bon nombre de candidats ont oublié qu'il s'agissait d'une action rapportée au passé et que l'adverbe *bientôt* devait être rendu non pas par **fra poco*, mais par *presto*.

Le lexique :

Sans doute parce que le nombre de candidats italophones était plus élevé que par le passé, les thèmes ont été dans l'ensemble moins catastrophiques que la version. Cependant, force est de constater que même chez les candidats qui avaient une bonne connaissance de l'italien, le vocabulaire n'était pas toujours d'une grande précision : les maladresses, les inexactitudes, les faux-sens et les contre-sens, sont souvent le fruit de cette méconnaissance du lexique italien, ou, pour les italophones, du lexique français. C'est ainsi que *épître* (pourtant proche d'*epistola*) a souvent été traduit par *epiteto* ou *epitaffio*. La méconnaissance du vocabulaire de base a parfois abouti à des impropriétés (*panoplia* pour traduire *échantillon*, *sottometteva* pour rendre *soumettait* au lieu du plus idoine *sottoponeva* ou encore *dose* pour *jonchée d'éloges*), à des faux-sens (l'*imprimeur* n'est pas l'*editore*) ou à des tournures périphrastiques bien gauches : ainsi, traduire l'adjectif *litigieux* par *propizie alle interpretazioni più varie*, ou l'expression *ravi d'aise* par *perfetti per*, étonne quelque peu à ce niveau d'exigence (à l'inverse des formes verbales comme *crogiolare, gongolare* étaient

parfaitement acceptables). Par ailleurs, ces expressions ont donné lieu à de véritables non-sens (**avessero ringioito di agio*, **avrebbero reso felice dall'agio*). C'est là une tendance fâcheuse déjà vérifiée les années précédentes : là où une traduction littérale pouvait parfaitement convenir, de nombreux candidats préfèrent choisir une solution plus compliquée : ainsi *lapsus* qui se rendait évidemment par le même terme s'agissant d'une locution latine, a été rendue par *dimenticanza*, ce qui est proprement un faux-sens, et parfois même par un barbare **labsus*. On ne comprend pas non plus pourquoi le syntagme *épître familière* a été rendu par *epistola scostumata*, ou la *déconvenue* par le *fallimento*. À l'inverse, les inexactitudes et maladresses semblent être le fruit d'une certaine paresse des candidats : traduire *le visage... s'altéra* par *il viso... cambiò*, *telle acception* par *tale maniera*, ou encore *inattention* par *assenza*, est l'indice d'une criante méconnaissance du vocabulaire basique de l'italien, et là encore les exemples sont assez nombreux. De même, il est important de préciser que toute traduction doit tenir compte du registre de langue du texte et il fallait ainsi éviter certaines familiarités (comme *mica*, généralement à proscrire dans la traduction d'un texte littéraire), et si *énorme* traduit parfaitement *énorme* en français, *madornale* eût été plus conforme et plus judicieux eu égard au niveau de langue du texte. Il fallait faire également attention au respect des temps verbaux (certains ont rendu le futur *oserons-nous* par un conditionnel *oseremmo* ; d'autres ont traduit *lorsqu'il eut fini* par un *quando ha finito*), respect trop souvent négligé et source de pénalités qui pouvaient être facilement évitées.

Les maladresses dans la mise en italien

Nous ne le répéterons jamais assez : la qualité d'une traduction n'est pas seulement affaire de correction grammaticale et de maîtrise du vocabulaire ; elle réside également dans l'emploi de tournures aussi idiomatiques que possible (cette règle vaut aussi évidemment pour la version), ou encore dans les modifications qui s'imposent pour éviter – nous l'avons signalé plus haut – les calques ou les traductions un peu plates. Ainsi traduire *nous jugeâmes plus charitables* par *giudicammo* n'était pas très heureux, là où l'on attendait un plus idiomatique *ritenemmo*. De la même manière, il fallait veiller à traduire correctement les démonstratifs dans un texte rapporté au passé (*quei controsensi.. quelle illusioni* et non *questi* ou *queste*). Il est important également de faire attention aux expressions lexicalisées ; trois exemples suffiront à illustrer le propos : l'expression *tout armés de méfiance que nous soyons*, le calque était évidemment impossible et certains candidats ignoraient manifestement la tournure italienne *per quanto siamo armati...*, de même l'expression *facile à dire* exigeait, en italien, un changement dans l'emploi des prépositions (*facile da dirsi*), ou encore à la toute fin du texte, l'expression *nous nous gardâmes... de le lui faire savoir* devait être rendue par *ci guardammo bene... dal farglielo sapere*.

Pour conclure sur ce point, nous rappellerons, comme par le passé, un certain nombre de truismes : des progrès en thème ne peuvent s'envisager sans un entraînement régulier et intensif à cet exercice qui exige un apprentissage systématique du vocabulaire (le caractère rébarbatif des listes de vocabulaire peut être atténué par une pratique plus assidue de la lecture de romans), en plus d'un travail tout aussi rigoureux sur la grammaire.

Version :

DIALOGO PRIMO

ULISSE, CIRCE, OSTRICA E TALPA

ULISSE : Ancora che l'amore che tu mi porti, famosissima Circe, e le cortesie, che io a tutte l'ore ricevo da te, siano cagione che io mi stia volentieri teco in questa bella ed amena isoletta : lo amore della patria, ed il desiderio di rivedere dopo sì lunga peregrinazione i miei carissimi amici, mi sollecitano continuamente al partirmi da te e ritornare alle mie case. Ma innanzi che io mi parta,

vorrei sapere se infra questi che sono stati da te trasmutati in Lioni, Lupi, ed altre fière, ci è alcun Greco.

CIRCE : Assai ce ne sono, Ulisse mio carissimo ; ma perché me ne domandi tu ?

ULISSE : [...] Perché io desiderrei di impetrare (con i prieghi miei) da te che e' sieno restituiti nel loro essere umano, e potergli rimenare meco alle case loro.

CIRCE : E perché desideri tu questo ?

ULISSE : Per lo amore che io porto loro, essendo noi d'una patria medesima, sperando di doverne essere appresso i miei Greci molto lodato : dove per il contrario, intendendosi che io potendo trargli di stato così misero ed infelice, abbia lasciatogli guidar così miseramente la vita loro in corpi di fiere, penso che mi arrecherebbe non piccolo biasimo.

CIRCE : E se gli altri, come tu pensi, Ulisse, te ne lodassino, eglino te ne porterebbono tanto odio, per il danno che faresti loro, che tu te ne pentiresti mille volte il giorno.

ULISSE : Oh, è egli cosa dannosa far ritornare uno di fiera uomo ?

CIRCE : Dannosissima ; e che sia il vero, domandane loro, perché io non voglio anche concederti questa Grazia, se eglino non si contentono.

ULISSE : Oh, come posso io saperlo da loro, che essendo fière, non intendono, e non sanno o possono parlare ? Io dubito che tu non voglia il giuoco di me.

CIRCE : Non ti alterare, che io lo concederò loro.

ULISSE : Ed avranno eglino quel medesimo discorso, che quando eglino erano uomini ?

CIRCE : Sì, che come io gli trasmutai in fière, così farò tornare in loro il conoscimento di veri uomini. E per non perder più tempo, vedi tu quei due nicchi appiccati a quel sasso, che s'aprono e riserrano ? E quel monticel di terra, il quale è poco fuori dell'acque a pié di quella palma ?

ULISSE : Veggo.

CIRCE : Nell'uno è una Ostrica, e nell'altra una Talpa, che già furono uomini e Greci ; parlerai con loro : e perché tu possa più liberamente farlo, io mi discosterò di qui, andandomene a spasso su per questo lito, e dipoi che tu avrai intesa la voglia loro, vieni a me, ed io farò quel che tu vorrai.

ULISSE : Gran cosa certamente è questa, che m'ha detto Circe ; che costoro, stando così in questi corpi di fière, potranno discorrere e ragionare meco [...]. E parmi tanto incredibile, che io non mi ardisco quasi a tentarla, temendo se ella non mi riesce, come pare ragionevole, di essere reputato stolto. Ma qui non è però chi possa biasimarmene, se non ella, ed ella non può ragionevolmente farlo, avendomene consigliato. Adunque io non voglio mancare di provare. Ma come ho io a chiamargli ? Io per me non saprei come, se non per il nome che eglino hanno, così animali. Facciamo adunque così. Ostrica, o Ostrica.

OSTRICA : Che vuoi tu da me, Ulisse ?

Giambattista GELLI (1498-1563), *La Circe* (1549)

In *La Circe, Capricci del Bottai, La Sporta e Lo Errore*, Milano, Sonzogno, 1878, pp. 23-24.

Traduction proposée :

Premier dialogue

Ulysse, Circé, Huître et Taupe

ULYSSE : Bien que l'amour que tu me portes, très célèbre Circé, et les faveurs qu'à chaque instant je reçois de ta part, soient la raison pour laquelle je demeure volontiers avec toi dans cette belle et amène petite île, l'amour de ma patrie et le désir de revoir mes chers amis après un si long voyage, n'ont de cesse cependant de me pousser à prendre congé de toi et à rentrer dans mon foyer. Mais avant que je ne parte, je voudrais savoir si parmi ces créatures que tu as transformées en lions, en loups, en ours et autres bêtes sauvages, il y a quelque Grec.

CIRCÉ : Il y en un certain nombre, mon très cher Ulysse, mais pourquoi me le demandes-tu ?

ULYSSE : (...) Parce que je voudrais, par mes prières, obtenir de ta part qu'ils retrouvent leur apparence humaine pour que je puisse les ramener dans leur demeure.

CIRCÉ : Et pourquoi désires-tu cela ?

ULYSSE : En raison de l'amour que je leur porte, car nous appartenons tous à une même patrie, et j'espère pour cela obtenir des louanges auprès de mes chers Grecs ; dans le cas contraire, s'ils apprennent que, pouvant les tirer d'une situation aussi misérable et malheureuse, j'ai permis qu'ils mènent misérablement leur vie dans un corps de bête sauvage, je pense que j'obtiendrai quelque blâme et non des moindres.

CIRCÉ : Et si, comme tu le penses, Ulysse, les autres te faisaient pour cela des éloges, ceux-ci éprouveraient pour toi une telle haine pour le mal que tu leur as causé que tu le regretteras mille fois par jour.

ULYSSE : Oh, cela est-il donc une chose si mauvaise que de faire redevenir homme une bête sauvage ?

CIRCÉ : Très mauvaise, et demande-leur donc si cela est vrai, car je ne veux point t'accorder cette faveur si cela ne leur agréé pas.

ULYSSE : Mais comment pourrais-je le savoir de leur part, puisque, étant des bêtes, ils ne peuvent ni entendre, ni parler ? Je crains que tu ne veuilles te jouer de moi.

CIRCÉ : Ne t'emporte pas, je vais le leur permettre.

ULYSSE : Et ils auront le même langage que lorsqu'ils étaient hommes ?

CIRCÉ : Oui, tout comme je les ai transformés en bêtes sauvages, ainsi je leur ferai retrouver l'entendement d'hommes véritables. Et pour ne plus perdre de temps, tu vois ce coquillage accroché à ce rocher qui s'ouvre et se referme ? Et ce petit monticule de terre un peu loin de l'eau, au pied de ce palmier ?

ULYSSE : Je les vois.

CIRCÉ : Dans l'un il y a une huître et dans l'autre une taupe, qui furent jadis des hommes et des Grecs ; tu leur parleras, et pour que tu puisses le faire plus librement, je m'éloignerai d'ici et irai me promener le long de ces rivages, et lorsque tu auras entendu leurs désirs, viens vers moi et je ferai ce que tu voudras.

ULYSSE : C'est certainement là une chose étonnante que m'a dite Circé, à savoir que ces créatures qui ont l'apparence de bêtes sauvages pourront discuter avec moi (...). Et cela me semble si incroyable que j'ose à peine m'y risquer, car je crains que si j'échoue, comme cela paraît raisonnable, on me traite d'idiot. Mais il n'y a personne ici qui puisse m'en blâmer à part Circé, et elle ne peut raisonnablement le faire puisque c'est elle qui me l'a conseillé. Donc je ne veux pas renoncer à essayer. Mais comment dois-je les appeler ? Pour ma part je ne saurais comment, si ce n'est par leur nom d'animaux. Faisons donc ainsi. Huître, ô Huître !

HUÎTRE : Que veux-tu de moi, Ulysse ?

Observations sur les copies corrigées et conseils

Le texte de Gelli, qui à une lecture attentive ne présentait guère de difficultés de compréhension, n'était que d'une apparente facilité si l'on en juge par le nombre considérablement élevé de traductions proprement désastreuses. La difficulté du texte était d'une tout autre nature par rapport au thème proposé et résidait certainement moins dans sa compréhension globale que dans sa mise en français : il s'agissait d'éviter des tournures trop familières pour se conformer un tant soit peu au registre linguistique requis par un texte du XVI^e siècle : allier en somme précision et élégance, sans quoi la traduction risquait de basculer dans un à-peu-près redondant et maladroit. Si la rigueur doit être toujours de mise dans ce genre d'exercice, elle devait être particulièrement renforcée dans ce cas précis.

La compréhension du texte

Bien que tiré d'une œuvre du XVI^e siècle, le texte soumis aux candidats restait parfaitement compréhensible et sans doute plus accessible que des textes chronologiquement postérieurs proposés lors des sessions précédentes. Cependant, la mise en français, sur laquelle nous reviendrons, a laissé le jury pantois, et le manque patent de culture de bien des candidats a donné lieu à des traductions fantaisistes, notamment des noms propres (**Ulysses* ; **Chirche*, **Chyrce* **Cirque* !!), inconcevables à ce niveau d'exigence, surtout lorsqu'elle se double d'une ignorance flagrante de la langue française. Le paradoxe cependant est que la quasi totalité des candidats connaissait manifestement le sens des tournures et du lexique anciens (*ancora che*, *fiera*, *impetrare*, l'impersonnel *egli*, etc.), habituellement rencontrés dans les exercices de traductions anciennes. Un mot en particulier les a souvent dérouté (*nicchi* = *coquillage* [il s'agit ici des deux valves de l'huître, d'où le pluriel], rendu par **niches*, ou plus maladroitement par **trous*, ce qui correspond à la traduction du féminin *nicchia*), mais, encore une fois, une lecture attentive du texte, et du contexte (il y est question d'ouverture et de fermeture, alors qu'une cavité est par définition immobile, et la forme verbale *appiccati* aurait dû constituer un indice) permettait d'éviter ce genre de confusion.

Nous l'avons dit, la principale difficulté résidait dans le choix soigné et précis du vocabulaire dont la méconnaissance aboutissait au mieux à des maladresses (*alle mie case* traduit par *à leurs maisons* ; *cortesie* par *courtoisies*, alors qu'ici *faveurs* était plus adéquat), au pire à des contre-sens (*non alterarti* rendu naïvement par *ne t'altère pas*, ce qui frise le non-sens). Encore une fois, nous osons espérer que les nombreux faux-sens et contre-sens sont à mettre au crédit d'une lecture superficielle du texte. C'est le cas par exemple de *peregrinazione* rendu improprement par **pèlerinage*, de *a tutte l'ore* (= *à chaque instant*) traduit littéralement par **à chaque heure*, ou encore *conoscimenti di veri uomini* qui signifiait ici non pas la « connaissance » mais plutôt ce qui fait la spécificité de l'humain opposé aux animaux, à savoir « l'entendement ». Dans le même ordre d'idée, il fallait éviter de traduire *fiera* par **fauves*, puisque le terme achève une énumération animalière qui ne recoupe pas totalement l'appellation (comme « ours » par exemple) : *bêtes sauvages* eût été ici plus adéquat ; ou encore *discorso* par **discours*, alors qu'il s'agissait manifestement plutôt de la faculté de langage que de la mise en forme rhétorique de ce langage.

La mise en français

Le constat est amer : eu égard aux cessions précédentes, une écrasante majorité de copies se caractérise par une mise en français qui laisse beaucoup à désirer, tant sur le plan grammatical, que sur le plan lexical. Certaines tournures syntaxiques, héritées de la syntaxe latine, ont posé problème à nombre de candidats qui n'ont pas su identifier les différents mouvements de la phrase. Ainsi dans la troisième réplique d'Ulysse, « *Per lo amore che io porto loro... non piccolo biasmo* », les deux gérondifs qui se suivent devaient être rendus par des présents de l'indicatif pour éviter certaine lourdeur (« *car nous appartenons à une même patrie, et j'espère pour cela obtenir des louanges...* »). De la même manière, il est inquiétant de constater la légèreté avec laquelle certains candidats manient l'usage des prépositions, aboutissant parfois à des solécismes fâcheux, qui frisent littéralement le non-sens. Ainsi un candidat a cru bon d'ajouter un « par » incongru au tout début du texte (« *Ancora che l'amore che tu mi porti... e le cortesie...* »), ce qui donne : « *Encore que *par l'amour que tu me portes... et que *par les services qu'à toutes les heures...* ». C'est le cas aussi de déictiques, dont l'usage là encore laisse à désirer : beaucoup de copies ont traduit la séquence « *vorrei sapere se infra questi che* » par un fâcheux et incorrect « *je voudrais savoir si parmi *ceux-ci qui* ». La proposition comparative *Sì, che come io gli trasmutai in fiere, così farò tornare in loro* a souvent été rendue de manière erronée par *Tout comme..., aussi...*, en lieu et place de *ainsi* ou *de la même façon*. Par ailleurs, le calque de l'italien – parfois justifié pour des textes anciens – n'était pas des plus heureux, car il révélait une méconnaissance du registre linguistique et des différentes acceptions lexicales : rendre *trasmutati* par **transmutés*, *Gran cosa* par *grande chose* (alors qu'il

fallait privilégier ici l'idée d'étonnement, voire de stupeur), ou encore traduire la séquence « *al partirmi da te e a ritornare alle mie case* » par « *me poussent continuellement à partir de chez toi et à retourner chez moi* » dénotait une certaine platitude que des copies au vocabulaire plus riche ont su cependant contourner. De la même manière traduire *veggo* par *je vois*, sans penser à rétablir en français le pronom pluriel *les* aboutissait également à un contre-sens.

Au-delà des maladresses induites par la teneur même du texte proposé, il est clair que bon nombre de candidats manifestement italophones ne maîtrisent guère la langue française. Il n'y a pas d'autres explications aux énormités rencontrées : les barbarismes beaucoup plus nombreux qu'à l'accoutumée (**librément*, **premier*, **te serberaient*, **pentiraient*, **ne comprennent pas*, **montaignette*, **substraire*, **talpe*, **tumule de terre*, **lué* (pour *loué*) et la variante **t'en luassent*, **t'élogieraient*, **en être très éloge*, **nourrait*, **qualcun*), – et la liste est bien longue –, les solécismes, qui sont également légion (**peux-je*, **sauf qu'elle*, pour *se non ella*, **je la transforma*, **il y a personne*, **auprès des mes Grecs*, **je le permettrai leur*, **ils y en sont beaucoup*), ainsi que les non-sens (**sinon par le nom qu'ils ont, si animaux*, **rendu à leur être humain*, **comme ça animaux*, **je me redoute que*, **en sachant-on*, **qu'en pouvant-je*, **ceux deux êtres*). Il va de soi que ces fautes, lourdes dans l'échelle des pénalités, ont été sévèrement sanctionnées, car il est impensable que de futurs enseignants de l'Éducation Nationale puissent être recrutés sans une parfaite maîtrise (mais ici il s'agit d'une ignorance patente de la langue) du français. Un rappel qui vaut tout autant pour les candidats italophones que français.

Les constructions

Là encore le jury n'a pu que constater l'inattention fréquente avec laquelle bien des candidats s'attachent à la construction des phrases et aux rapports qui s'établissent entre les différentes actions décrites et véhiculées par le texte. Ainsi dans la troisième réplique de Circé, (« *E se gli altri... eglino te ne porterebbono...* »), il fallait bien distinguer les deux pronoms sujets (*Et si les autres...*, *ceux-ci...*), les uns correspondant aux compatriotes grecs évoqués au début du texte, les autres aux prisonniers de la magicienne. Beaucoup de copies n'ont pas fait cette distinction (*Et si les autres...*, *ils te voueront...*), ce qui aboutissait à un contre-sens. Un cas similaire est illustré par la phrase *Gran cosa certamente è questa, che m'ha detto Circe ; che costoro...* qui a dérouté plus d'un candidat, sans doute davantage déstabilisé par la ponctuation peu conforme à l'usage moderne, que par la difficulté intrinsèque de la séquence. La suite, qui comportait un démonstratif, un pronom relatif et une conjonction (*questa, che... che...*), n'a pas toujours été bien comprise et rendue en français (*C'est une grande chose que m'a dite Circé, que ceux-ci...*), alors que pour plus de clarté, il fallait rendre le second élément, qui introduisait une subordonnée complétive, par *à savoir que*.

La difficulté toute relative du texte quant à sa compréhension globale permettait surtout de tester la sensibilité au style des candidats, nécessaire pour toute traduction d'un texte littéraire et *a fortiori* pour une œuvre classique du XVI^e siècle. Force est d'admettre qu'ils étaient bien peu nombreux dans ce cas. Ainsi la traduction de l'idiomatisme *questa tua bella ed amena isoletta* (*cette belle et amène... qui est la tienne, qui t'appartient*) risquait d'alourdir inutilement la phrase, tout comme le gérondif *avendomene consigliato*, à la fin du texte, était souvent lourdement rendu par *étant donné que c'est elle qui me l'a conseillé*, alors qu'il fallait conserver en français la construction synthétique (*puisque'elle me l'a conseillé*). Enfin une attention particulière doit être prêtée par les candidats à la ponctuation, trop souvent utilisée de manière fantaisiste, surtout à travers un calque du modèle italien ancien (la virgule ou le point-virgule systématiquement employés avant un pronom relatif ou une conjonction de coordination).

ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION

LEÇON EN ITALIEN

Préparation : 5 heures

Durée : 45 minutes

Coefficient : 6

Notes attribuées sur 20 : 17 (1) ; 13 (2) ; 12 (1) ; 10,5 (1) ; 10 (5) ; 9 (1) ; 8 (2) ; 7 (4) ; 6 (3) ; 5 (3) ; 4 (3) ; 3 (4) ; 2 (2) ; 1 (2).

Moyenne de l'épreuve : **6,8/20** [7,54 en 2009 ; 5,94 en 2008 ; 9,30 en 2007]

Note maximale : 17/20 ; **note minimale** : 1/20.

Remarques générales

La leçon en langue italienne, à laquelle, rappelons-le, est attribué le coefficient le plus élevé du concours, a malheureusement atteint cette année une moyenne inférieure à celle de 2009. Un coup d'œil sur l'éventail des notes révèle en effet que si 13 candidats ont obtenu entre 8 et 17 (10 ont eu 10 et plus), la moyenne générale de l'épreuve est plombée par les 11 candidats qui ont obtenu entre 1 et 4.

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

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

Les candidats ont à leur disposition les œuvres au programme et un dictionnaire unilingue. Ce dernier est un précieux outil de départ, ne serait-ce que pour vérifier la signification exacte des termes du sujet et ne pas se lancer dans une direction erronée. Cette année par exemple, il était fondamental de bien réfléchir aux sens des termes « città » et « civiltà » avant de se lancer dans l'étude de ces concepts dans le *Décameron*, de même qu'une réflexion sur le mot « tempo » aurait permis d'éviter de restreindre la compréhension de ce terme polysémique au seul sens d'« époque » ou de ramener la problématique à la seule opposition passé/présent chez Boccace, comme l'ont

malheureusement fait plusieurs candidats. Inversement, il faut utiliser le dictionnaire à bon escient et ne pas vouloir à tout prix prendre en considération la totalité des sens d'un terme, sous peine d'éparpillement et donc d'incohérence du discours. Quant aux œuvres au programme, il est évident que plusieurs candidats n'ont pas su tirer profit des précieuses ressources des index (Boccace, Cellini) qui permettaient de retrouver facilement des passages susceptibles de nourrir la démonstration.

Quelques travers, manifestes cette année, obligent à rappeler que certaines qualités, mal gouvernées, peuvent devenir des défauts. Les sujets de leçon étant pour la plupart des sujets de synthèse, il n'est pas possible de convoquer toutes les idées, tous les éléments que les candidats bien préparés souhaiteraient proposer, sous peine d'aboutir à un discours oral trop fourmillant pour être aisément suivi par l'auditoire : il convient de choisir les exemples les plus pertinents, de bien les analyser, et de signaler les autres sans s'y attarder. Inversement, si les passages au programme des explications de texte sont forcément des pages importantes auxquelles il est normal de se référer, il est très fâcheux de ne se référer qu'à ces pages, car cela laisse supposer que le reste de l'œuvre n'a été que superficiellement étudié. Enfin, bien que le jury apprécie les références à la critique lorsqu'elles s'imposent, il n'est bon ni de lancer à tout propos les noms de X ou de Y, ni de resservir telle quelle la démonstration de Z sans mentionner qui en est l'auteur.

Enfin, insistons sur le fait qu'un discours oral obéit à des lois qui ne sont pas celles de l'écrit. Plusieurs candidats, cette année encore, malgré les mises en garde, ont lu un texte entièrement rédigé. Si certains sont arrivés à s'en détacher, à regarder le jury, à s'assurer que leur discours « passait », d'autres ont parlé à un rythme trop rapide pour que l'on puisse noter le plan annoncé et suivre la démonstration. Certains n'ont pas eu soin de souligner les conclusions partielles, les transitions, les passages d'une partie à une autre, si bien que l'auditoire a vite été soit perdu soit noyé sous des flots de paroles dont il ne comprenait pas la direction.

Pour toutes ces raisons, répétons que la leçon est un exercice nécessitant, comme les autres, un entraînement de toute l'année. Les candidats insuffisamment entraînés ont souvent multiplié les fautes de langue : ces fautes, chez de jeunes gens admissibles à l'agrégation, sont évidemment dues à l'émotion et non à une méconnaissance de la grammaire et du vocabulaire : d'où la nécessité de s'atteler régulièrement aux exercices oraux du concours, sans attendre les résultats de l'écrit.

Rappel du déroulement de l'épreuve

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

- 1- Figure femminile nella letteratura della Grande Guerra
- 2- "Virtù" e "perverse stelle" nella *Vita* di Benvenuto Cellini
- 3- Amore e morte nella poesia di Pascoli
- 4- Ufficiali e soldati nella letteratura della Grande Guerra
- 5- La famiglia de' Medici nella *Vita* di Benvenuto Cellini
- 6- Il tempo nel *Decameron* : un tempo urbano ?
- 7- Il poeta e la poesia nell'opera di Giovanni Pascoli
- 8- L'arte del ritratto nella *Vita* di Benvenuto Cellini
- 9- Città e civiltà nel *Decameron*

Les candidats ont le droit de s'exprimer tout au long des 45 minutes qui leur sont imparties, mais il est préjudiciable de vouloir coûte que coûte « tenir » tout ce temps si l'on n'a pas suffisamment de matière pour alimenter le discours de façon pertinente. L'essentiel à retenir est

qu'il faut privilégier la cohérence intellectuelle du discours tout en veillant à ne pas dépasser (au risque d'être interrompu) le temps maximal de 45 minutes.

Observations sur chacune des leçons

1- Figure femminili nella letteratura della Grande Guerra

Le candidat pouvait partir d'une interrogation sur le paradoxe apparent que représente l'intitulé de la leçon : la guerre semble à première vue une 'affaire d'hommes' dont les femmes sont par définition exclues. Pourtant, si le rôle des femmes est limité sur le front (on peut toutefois évoquer les figures emblématiques de l'infirmière de la Croix-Rouge ou de la vivandière), il s'avère capital à l'arrière, dans la mesure où elles sont amenées à remplacer dans les usines les hommes mobilisés. En Italie, les femmes employées dans l'industrie contrôlée par l'État sont au nombre de 80 000 en 1918. Parce qu'elles acquièrent ainsi une relative autonomie et une nouvelle conscience civique et politique, les femmes se trouvent à la tête des manifestations dans les grandes villes industrialisées à partir de 1916. La guerre, dans ce pays encore largement dominé par les valeurs patriarcales d'un catholicisme conservateur, s'avère donc un facteur de mutation de la condition féminine.

En premier lieu, il convenait de rappeler que les quatre auteurs du corpus sont des hommes et que la représentation des différentes figures féminines présentes dans leurs œuvres se traduit par définition une vision masculine du « deuxième sexe ».

Dans une première partie, il était possible d'évoquer le rôle essentiel des femmes sur le 'front intérieur'. C'est dans le contexte de la ville 'irredenta' de Trieste telle que la peint Stuparich dans les parties I, III et V de *Ritornellano* que l'on trouve le tableau le plus suggestif de cette forme de combat essentiellement féminin : les femmes de la famille Vidali, Carolina et Angela, ainsi que les amies de cette dernière, Albina, Cecilia etc., sont d'ardentes patriotes qui œuvrent secrètement pour le triomphe de la cause irrédentiste (on songe aux pages consacrées à la confection des drapeaux tricolores) et qui sont en butte aux persécutions des représentants de l'autorité impériale et à l'hostilité des « austriacanti ». À l'opposé de ces figures de femmes héroïques, on pourra mentionner celles qui, d'une manière ou d'une autre, se caractérisent par leur attitude négative et antipatriotique: Lucia, la fiancée de l'embusqué Fernando, dont l'irrédentisme affiché se révèle une imposture ; la concierge Rosa qui s'enrichit grâce aux trafics du marché noir ; Loredana, la fille de profiteurs de guerre à laquelle Angela donne des leçons de piano etc. Certaines Triestines ne cachent pas leur sympathie pour les Autrichiens. La scène la plus significative à cet égard est celle qui se déroule dans la boutique du charbonnier « austriacante », lorsqu'un groupe de clientes hargneuses se rangent du côté du commerçant qui refuse de servir Angela parce qu'elle est la sœur de 'traîtres' et de 'déserteurs' (III, 6, p. 215-18).

Dans les ouvrages de trois au moins des auteurs du programme, Gadda, Lussu et Stuparich, ce sont les figures familiales (mères, sœurs, épouses ou fiancées) qui dominent. La famille et la patrie sont deux valeurs traditionnelles étroitement liées, le sujet se définissant par sa double appartenance à l'une et à l'autre. Les deux termes sont d'ailleurs fréquemment associés sous la plume de Gadda qui ne cesse de réaffirmer son attachement à son pays et aux siens (voir notamment p. 317, 318). De ce point de vue, dans le roman de Stuparich, le personnage de la domestique slave Berta, partagée entre son aversion pour la communauté italienne et son dévouement à la famille Vidali, peut apparaître comme un cas de contradiction quasi schizophrénique. Il convient de souligner que la principale mission des femmes, qu'il s'agisse des mères, des sœurs, des épouses ou des fiancées, consiste à soutenir le moral des combattants. Lussu et Stuparich mettent en scène des figures de mères exemplaires qui tentent de dissimuler à leurs enfants l'intense souffrance que leur

cause leur départ pour le front et s'emploient à les reconforter (Lussu, XXIII, p. 165, Stuparich, I, 1, p. 8).

Dans une deuxième partie, on pouvait rappeler que si les femmes sont physiquement absentes du front (voir notamment Stuparich, pp. 77-78), elles sont indirectement présentes dans la pensée et le discours des hommes. Gadda ne cesse d'évoquer sa mère et sa sœur dans son journal (l'éloignement peut favoriser le processus d'idéalisation de ces figures familiales : pour Gadda, les retrouvailles avec la mère « adorée » sont placées sous le signe d'un cruel désenchantement qui semble faire écho au dégoût que lui inspire sa patrie au lendemain de la guerre, pp. 424, 426, 430-433). Les quatre auteurs du programme mettent en lumière le rôle fondamental de la correspondance (particulièrement problématique dans le cas des volontaires triestins qui sont contraints de recourir à des subterfuges pour éluder la censure autrichienne) grâce à laquelle se maintient le lien entre les hommes requis au front et les femmes restées à l'arrière. Cette correspondance jalousement conservée représente souvent le principal trésor du soldat, et, en cas de décès de ce dernier, elle constitue avec ses rares effets personnels les « eredità militari » qui sont expédiées à sa famille (Palazzeschi, p. 118).

En temps de guerre, les femmes représentent 'le repos du guerrier'. La frustration affective et sexuelle du soldat au front est abordée de manière plus ou moins directe par les différents auteurs. Lussu se montre plein de sympathie à l'égard du soldat en permission qu'il surprend en compagnie d'une jeune paysanne (XXVII, p. 192). Gadda, qui ne se sent pas digne d'avoir une relation 'sérieuse' avec une jeune fille 'convenable' (25 septembre 1916, p. 196), multiplie les aventures occasionnelles avec des femmes du peuple (domestiques, vivandières, paysannes, couturières etc.), simples objets à ses yeux de satisfaction pulsionnelle (notamment p. 19, 30, 36, 37, 39, 53, 57, 210). À l'opposé du paradigme de vertu et de chasteté représenté par les mères, sœurs ou fiancée idéalisées, se trouve l'anti-modèle de la femme 'facile' ou de la catin ; si les premières sont toujours d'ardentes patriotes, la seconde est indifférente au sort du pays. Gadda évoque après la débâcle de Caporetto « due cocotte piene di sifilide e di sguaiato servilismo » disposées à se vendre à l'ennemi (in « Memoriale », cap. 33, p. 307).

L'éloignement met à l'épreuve les couples et la guerre est une sorte de pierre de touche de la profondeur des sentiments. Dans *Un anno sull'altipiano*, le réconfort que trouve Avellini agonisant dans la lecture des lettres d'amour que lui a adressées « la jeune fille blonde » (XXIX) s'oppose au dépit amoureux du capitaine cocu noyant son chagrin dans l'alcool (XXII). Dans *Ritornarono*, les épouses et les fiancées demeurent généralement fidèles : la chaste Caroline n'est à aucun moment tentée de trahir son époux volage ; elle résiste au chantage larvé de l'insidieux commissaire de police (III, 2) et repousse avec douceur la déclaration du dévoué « petit médecin » qui lui a sauvé la vie (III, 9) ; Lella incarne le type de la veuve de guerre : inconsolable de la perte de son époux Cesare, elle ne trouve de réconfort à sa douleur que dans la prière et de sens à son existence que dans les devoirs de la maternité ; Allegra, la fiancée de Marco, reste également fidèle à son promis au-delà de la mort ; et l'on peut supposer qu'Alberto restera le seul amour de Lida ; la principale exception est représentée par la futile Anna qui se révèle indigne de l'amour qu'elle avait inspiré à Sandro et qui préfère le vaniteux Attilio au héros mutilé. Aux antipodes de cette exaltation de la constance, Palazzeschi, hostile à l'institution du mariage, développe un paradoxal éloge de l'infidélité conjugale au nom de la généralisation de l'union libre qu'il appelle de ses vœux (p. 131 et suiv.). On voit chez lui comment le rejet de l'idée de nation fait corps avec celui de la famille traditionnelle. En contradiction avec cet anticonformisme sacrilège, ce chrétien *sui generis* professe son attachement au culte marial, expression d'une dévotion populaire essentiellement féminine (pp. 115-118) ; une forme de religiosité qui le rapproche de Stuparich (IV, 4, pp. 288-89).

La figure féminine se charge aussi dans le discours sur la guerre d'une valeur symbolique, et l'analyse de ce phénomène pouvait faire l'objet de la troisième partie de la leçon. Tout d'abord, le courage physique passant pour une vertu exclusivement virile, la femme est un terme de comparaison dépréciatif dans la rhétorique militaire et sert à désigner le pleutre. (Gadda pp. 123, 200, 314). Ainsi, le général Leone soupçonne le lieutenant Lussu d'incliner au pacifisme comme une « femmelette quelconque » (p. 52). On remarque que Palazzeschi dans son pamphlet renverse

les préjugés phallogocratiques qui sous-tendent la propagande belliciste en affirmant la supériorité pratique de la ruse féminine de Dalila sur la force mâle de Samson (p. 28). À l'opposé de la vision négative du 'sexe faible' associé à l'idée de lâcheté, on relève un emploi allégorique valorisant de la figure féminine. Par exemple, la Victoire est traditionnellement peinte sous les traits d'une sublime jeune femme. Mais c'est surtout bien entendu le topos de la « mère patrie » réclamant le sacrifice de ses enfants qui est exploité dans la littérature de la Grande Guerre. Palazzeschi subvertit le stéréotype en présentant les nations en guerre sous les espèces de mégères : loin d'être des modèles de vertu combattant pour de nobles causes, ce ne sont que de vulgaires traînées qui se houspillent et se crèpent le chignon (153 et suiv.). La « Madre Patria » est d'ailleurs susceptible de se muer en « Porca Patria » sous la plume de Gadda qui nourrit des sentiments ambivalents à l'égard des figures maternelles.

En conclusion, on pouvait souligner que si Stuparich, en campant des héroïnes telles que Carolina, Angela ou Allegra, est celui des quatre auteurs qui accorde la plus grande place aux personnages féminins, ces derniers relèvent tous du stéréotype et traduisent une vision essentiellement masculine et traditionnelle de la féminité. C'est paradoxalement le pacifiste Palazzeschi qui, malgré sa condamnation radicale de la guerre, propose l'interprétation la plus dialectique des conséquences sociologiques de la mobilisation générale, en constatant que celle-ci a permis aux femmes de s'émanciper enfin de la domination masculine ; une « conquête » historique que l'écrivain considère avec un excessif optimisme comme irréversible (« la schiavitù è finita », p. 144).

La première candidate s'interroge dans la première partie de sa leçon sur la manière dont les différents auteurs évoquent la condition du soldat au front, éloigné des principales figures féminines que sont la mère, la sœur, l'épouse ou la fiancée. Dans la deuxième partie, elle cherche à rendre compte du processus d'héroïsation et de sublimation dont ces dernières font l'objet dans la littérature de la Grande Guerre. Enfin, dans sa troisième et dernière partie, elle évoque les figures féminines négatives dont le rôle serait essentiellement de mettre en valeur les personnages féminins positifs. Outre que la séparation entre la première et la deuxième partie n'est pas très claire, dans la mesure où l'idéalisation des figures féminines est déjà à l'œuvre dans la représentation que s'en forment les soldats au front, la distinction, pourtant fondamentale, entre personnages féminins *stricto sensu* et figures symboliques et allégoriques (type : la mère patrie) n'est jamais vraiment explicitée dans le développement, d'où un va-et-vient gênant entre ces deux objets d'étude qu'il eût fallu mieux articuler. La candidate témoigne toutefois d'une bonne connaissance du corpus et cite toujours à bon escient. Elle a obtenu la moyenne.

La deuxième candidate a consacré la première partie de sa leçon à l'étude de ce qu'elle appelle « la donna retorica » (« la femme rhétorique »), c'est-à-dire à l'analyse des stéréotypes féminins positifs (« la vierge », « la sœur », « la mère », « l'épouse », « la veuve », « la fiancée ») et à leurs pendants négatifs (« la cocotte », « la prostituée » etc.). Dans la deuxième partie, elle tente de rendre compte de la crise de ces clichés dans le contexte de la conflagration et de l'émergence de nouvelles représentations accompagnant une redéfinition des rapports entre les sexes. Dans la troisième partie, elle suggère qu'après la perte des illusions palingénésiques qu'ils nourrissaient, certains auteurs trouvent, dans l'objet de leur amour (la mère, la fiancée) un sens à l'expérience de la guerre. Bien que la leçon soit intéressante, le corpus n'est pas suffisamment exploité et, ce qui est particulièrement grave, aucune référence n'est faite à Palazzeschi dont la position féministe devait au moins être mentionnée. La candidate a toutefois obtenu la moyenne compte tenu de la cohérence de son propos.

La troisième candidate rappelle pertinemment dans l'introduction de sa leçon que les quatre auteurs du programme sont des hommes et que la représentation des personnages féminins dans leurs ouvrages traduit par définition une vision masculine de l'autre sexe. Le plan qu'elle annonce (mais dont elle ne cessera de s'écarter, se livrant à de nombreuses digressions) pose dans un premier temps la question de l'idéalisation de la femme qui serait selon la candidate inhérente à une certaine représentation *a priori* de la guerre. Dans un deuxième temps, elle tente d'analyser le processus de

démythification du féminin qui résulterait de l'expérience de la guerre. Enfin, dans sa troisième et dernière partie, elle entend rendre compte de la transformation de la vision que les auteurs du corpus ont des femmes. Comme nous l'avons dit, la candidate donne souvent au cours de son exposé dans le hors sujet (de nombreuses considérations sur les idéaux qui animèrent les combattants etc.). En dépit de ces graves défauts méthodologiques, cette leçon contenait de bons passages et la candidate a obtenu la note de 7/20.

La dernière candidate définit bien dans un long préambule les prémisses de toute réflexion sur le sujet en rappelant le rôle décisif des femmes dans l'économie de guerre et les bouleversements sociologiques que celle-ci entraîna. Elle précise pertinemment que les quatre ouvrages du corpus expriment une vision masculine du genre féminin. En revanche, elle n'annonce pas clairement son plan et le jury a eu par conséquent quelque mal à suivre les différentes phases de sa leçon. En dépit de cette grave erreur de méthode, le discours de la candidate s'est avéré cohérent : elle a mis dans un premier temps l'accent sur la reprise et la consolidation des stéréotypes positifs et négatifs de la féminité, puis elle a opposé dans un deuxième temps le féminisme de Palazzeschi à la vision traditionnelle que Gadda, Lussu ou Stuparich proposent de l'autre sexe. Elle a également bien tenu compte dans son développement des différents régimes discursifs (journal, mémoires, fiction) et de leurs différentes destinations. Elle a, pour ces raisons, obtenu la moyenne.

2- *Virtù e perverse stelle nella Vita di Benvenuto Cellini*

C'était là un sujet des plus 'classiques' qui ne pouvait surprendre les candidats ou les mettre mal à l'aise. Il est bien connu que toute la *Vita* a été vue par la critique comme le récit du long combat d'un homme « virtuoso » (Benvenuto) contre les « perverse stelle », les termes « virtuososo », « virtù » apparaissant d'entrée, dès le sonnet introductif, dès les premières lignes de la *Vita*, et Cellini attribuant aux « perverse stelle » bien des déboires de son héros. Il importait donc de mettre en relief ce combat du héros contre des forces adverses. Il était judicieux de le rappeler dès l'introduction, de même qu'il était bon de préciser le sens / les sens du mot « virtù » (que l'on pouvait prendre au singulier [la *virtus*] ou au pluriel [les *vertus*, cardinales et théologiques]).

Une première partie pouvait être centrée sur le « virtuoso » Benvenuto : en tout premier lieu (c'est le plus évident) Benvenuto en lutte contre les rivaux, les « nimici », tous ceux qui entravent sa liberté ou cherchent à lui nuire ; puis Benvenuto bon chef militaire contre les 'calamità d'Italia' (Sac de Rome) ; mais aussi, de façon plus privée, Benvenuto luttant contre les maladies (les siennes), celles qui s'abattent sur la région (la peste), ou encore les éléments (grêle, tempête).

Une deuxième partie pouvait examiner la force des « perverse stelle » contre la « virtù », et observer dans un premier temps que Benvenuto subit des défaites, est plusieurs fois contraint de fuir, et se retrouve à la fin prisonnier et désœuvré ; ensuite mettre en évidence que les « perverse stelle » aident les mauvais artistes (Bandinelli, Ammanati) ; enfin signaler que seule la confiance en Dieu permet à Benvenuto de ne pas jeter l'éponge (prison), et qu'il en appelle souvent au témoignage des lecteurs.

Une troisième partie pouvait poser la question suivante : échec ou triomphe de Benvenuto face au « perverse stelle » ? Après avoir brièvement observé qu'apparemment il y a échec vu les circonstances dans lesquelles Cellini rédige la *Vita*, vu l'inachèvement et la non publication du projet, on pouvait démontrer néanmoins que la *Vita* est une forme de triomphe car d'une part y sont exaltés la « virtù » créatrice de l'artiste et le parcours d'un homme exceptionnel ; d'autre part, dans ce livre, Benvenuto Cellini règle ses comptes avec tous ceux qui se sont opposés à lui ; enfin l'entreprise lui permet de rentrer pleinement dans la catégorie des lettrés.

En conclusion on pouvait dire qu'en écrivant la *Vita*, Cellini fait preuve de « virtù » et exalte sans cesse la « virtù » de son héros ; que certes la victoire est inaboutie au Cinquecento, mais qu'elle s'avère totale deux siècles après et au-delà, étant donné le succès remporté et la valeur tant documentaire que littéraire de ce livre.

Le premier exposé, fort différent du schéma proposé ci-dessus, a été tout à fait convaincant, puisque, il convient de le rappeler une fois encore, le jury n'attend absolument pas un discours type. La candidate a souligné d'abord que deux forces (pulsions homicides et « vertu ») se rencontrent dans Benvenuto lui-même ; puis elle a démontré que toute la *Vita* est inspirée par une « vertu » vengeresse qui permet au protagoniste de faire des miracles ; enfin elle a analysé le doute constant qui traverse toute la *Vita*, doute sur le « motto paterno della virtù che vince sempre » : un exposé orienté vers l'idée de l'échec, mais étayé par des micro-analyses précises et convaincantes ; d'où la note de 13/20.

La deuxième candidate a d'abord montré que l'antagonisme « vertu / perverse stelle » structure toute la *Vita*, puis que la « vertu » de Benvenuto est mise en scène par des schémas narratifs récurrents, et enfin que cet antagonisme est une clef de lecture de l'ensemble du livre : elle y a manifesté une parfaite connaissance du sujet, mais a voulu absolument tout dire, noyant l'auditoire sous les flots d'exemples et de remarques rapides, alors qu'un tri préalable assorti d'analyses plus approfondies était indispensable ; d'où la note de 10/20.

La candidate suivante a démontré elle aussi une excellente connaissance de la *Vita* et a proposé un plan qui en soi était cohérent (Benvenuto confronté à un destin adverse, les différents aspects de la « vertu » de Benvenuto, le rôle de cette dialectique dans la *Vita*) ; mais le contenu des trois parties a été extrêmement descriptif, se limitant trop souvent à 'raconter', à faire de la paraphrase ; d'où la note de 4/20.

Quant à la dernière candidate, outre le fait que son débit initial a été si rapide qu'il a été impossible de comprendre et de noter le plan, elle a construit un discours où le hors sujet a trop souvent pris le pas sur les éléments attendus ; d'où la note de 2/20.

3- Amore e morte nella poesia di Pascoli

Face à ces deux notions classiques, le candidat devait d'emblée souligner le fait qu'elles ont donné naissance, depuis toujours, à des expressions poétiques qui ont chanté, d'un côté, l'amour (Béatrice, Laure) et, de l'autre, la mort (Achille, Hector). Néanmoins, elles ont formé aussitôt un couple inséparable qui a donné lieu au topos thématique et formel de Eros et Thanatos. Reposant sur la souffrance profonde étroitement liée à l'amour et à la mort, ce topos a interrogé la relation vie-mort, montrant souvent la force vitale de l'amour entendu comme une posture initiatrice contre la disparition. Face à sa littéarité, Pascoli réactualise le topos en fonction de son vécu et de la traversée littéraire à laquelle il le soumet. La formule réactivée par le poète ne relève pas d'un simple calque, mais acquiert une spécificité problématique qui rend aux deux notions toute leur modernité. Le candidat devait aussi interroger les sens possibles des deux termes pris séparément afin d'en appréhender les multiples facettes. L'amour, chez Pascoli, s'entend comme amour familial (fraternel, filial), érotique (présent mais sans cesse scotomisé au vu des relations incestueuses larvées) et philosophico-social (amour pour la mère-nature, pour les hommes, donc amour évangélique teinté de spiritualisme socialiste). La mort, quant à elle, est mort physique individuelle, effacement de la vie, mais aussi mort des civilisations et de la langue (la "lingua morta" à réactiver). Constituant le centre thématique et stylistique du poète, les deux notions devaient être constamment analysées dans leur interaction au travers du miroir de la poésie. La poésie est en fait le lieu métaphorique dans lequel prend forme la dialectique amour / mort. Elle devient le lieu de thématisation des deux notions, mais également la force capable de transcender leur aporie fondatrice. Entre aporie et dépassement, la problématique de la leçon devait mettre en lumière la dialectique entre un amour qui veut combattre la mort (des membres de sa famille) et un amour (physique) qui équivaut à la mort. Seule la poésie, le chant, peut assurer le dépassement de la mort grâce à l'élargissement de l'amour entendu dans sa dimension fraternelle et sociale.

Une première partie pouvait alors étudier la relation compensatrice, mais destinée à l'échec, entre l'amour filial de Pascoli et la mort des siens. L'amour voué à ses parents fonde le monument aux morts et le culte des morts que toute la poésie pascolienne constitue. L'amour prend alors la

fonction de réparation, de restauration et de dialogue avec les disparus. Cet amour est autant amour pour les morts que leur amour envers le poète. Le *com-pianto*, expression du dialogue, est la forme nouvelle que Pascoli confère au topos et la mémoire est une obsession du poète autant que des morts luttant contre leur oubli. Toutes les tentatives de contact se soldent cependant par l'échec: l'amour est source de bonheur mais aussi de sentiment de culpabilité et donc de désir d'expiation. De nombreux poèmes pouvaient étayer cette première partie: des anniversaires au *Giorno dei morti*, de *La voce* à *Commiato*. Ces poèmes témoignent de la volonté de confier à l'amour le rôle de résistance à la mort. Et chaque fois cette tentative se solde par le mutisme et par la terre qui remplit la bouche de sa mère.

Une deuxième partie pouvait analyser le rapport complexe que Pascoli entretient avec les pulsions de l'amour sexuel. Présent, mais scotomisé, l'amour physique, érotique, tient à l'évitement formel, à la métaphore végétale qui culmine systématiquement dans le froissement des pétales. Cet amour qui le touche au plus profond de lui-même est en contraste avec le mythe du nid que l'amour tentait de reconstituer par-delà la mort. Cet amour physique, qui pourrait assurer la prolongation de l'espèce, s'affirme comme la trahison envers la mémoire et la régression entendue comme retour mythique au temps des siens. L'amour érotique n'est jamais nommé et, s'il est l'objet de création poétique, il l'est sous la forme de textes symboliques (*Il Vischio*) ou d'épithalames pour célébrer les noces d'amis (*Gelsomino notturno*). Il participe donc d'un regard qui, se voulant censurant ou mystérieux, cache les mots, participe d'un non-dit éloquent. Dans ce cas, l'amour est lui-même symbole de mort, car, pour Pascoli, la vie (et donc la procréation) contient la mort. Et les deux vont toujours de pair (*Digitale purpurea, Etera*), que l'on mette l'accent sur la déliquescence des sens (*Digitale purpurea*) ou sur la torture appréhendée pour le corps (*Il chiù*). Ici l'amour est refusé en tant que constituant de la vie, elle aussi refusée.

La troisième partie pouvait tenter de trouver une issue à cette aporie en mettant l'accent sur la poésie entendue comme instrument d'immortalité et de compensation de la vie et de la mort. Cette fonction pouvait prendre deux formes: l'amour pour ses semblables s'exprime à travers les sentiments de solidarité, d'amour social (*La piada, Il focolare, I due fanciulli*). La construction même d'un "romanzo georgico" fondé sur l'harmonie de l'homme avec la nature réhabilite l'amour pour la mère-nature et soude les hommes autour d'un projet collectif. L'amour personnel étant destiné à la perte et à la mort, il ne reste que la société élargie dans une mère-patrie qui aime ses enfants, leur assure son amour et garantit la perpétuation de l'espèce. L'amour et la mort trouvent ainsi une compensation nationale grâce à l'intégration d'un projet personnel dans la dimension épique et collective (*Italy, Pietole*).

En conclusion, on pouvait dire que Pascoli sublime ses expériences personnelles au travers du miroir de la tradition littéraire. Le couple Eros et Thanatos, trop bien connu du poète, lui sert à réarticuler son vécu et à l'inscrire dans un processus de création qui dépasse sa propre personne. Obsessions personnelles et attention au devenir de la société s'intègrent, permettant de conférer à l'amour et à la mort des sens que les lecteurs contemporains de Pascoli pouvaient sentir comme actuels.

La première candidate a fort bien saisi les enjeux du titre. Elle a décliné les multiples sens des deux notions et, au travers de la mémoire du topos Eros et Thanatos, a analysé le sujet en ne perdant jamais de vue non seulement la variété des sens des deux notions, mais surtout leur articulation. Dans la première partie de sa leçon, elle s'est concentrée sur le rapport antithétique entre l'amour familial et son anéantissement par la mort. Dans un deuxième moment, elle s'est penchée sur l'amour physique entendu comme équivalent de la mort et donc en opposition au nid. Dans la troisième partie, elle a tenté une ouverture à l'aporie initiale par le propos social et humanitaire du poète. La pertinence des exemples choisis et l'articulation convaincante du propos ont valu à cette leçon la meilleure note (17/20).

La deuxième candidate aussi s'est interrogée de façon pertinente sur les diverses acceptions des termes chez Pascoli et n'a jamais perdu de vue leur articulation. Son plan a joué sur les mots. *Mort dans l'amour*: la présence de la mort dans toutes les scènes/situations d'amour chez Pascoli

(*Digitale, Gelsomino, La siepe, Mistero*). *Amour de la mort* : entendu comme désir de mourir (Sappho dans *Solon*), mais surtout comme désir de mourir pour retourner à l'enfance et échapper à la souffrance de la vie (*L'aquilone, L'ora di Barga*) et rejoindre les êtres chers. Dans la troisième partie, la candidate a souligné l'amour pour les morts et la force de la poésie pour vaincre l'échec. L'amour pour les êtres chers devient programme poétique et éthique car l'amour, via la poésie, devient créateur d'éternité. Si le jeu de mots a créé parfois des confusions, les exemples bien choisis et la progression du propos ont valu la note de 10,5/20.

La troisième candidate n'a pas interrogé la variété des sens des deux notions. Elle a figé son analyse sur le lien traditionnel Eros-Thanatos et sur l'amour-Eros fondateur de la représentation de l'homme. Elle s'est interrogée sur le lien entre l'autobiographie et la poésie. Dans une première partie, elle a affirmé l'existence du lien Amour-Mort qui exclut cependant l'amour sexuel toujours lié à la mort (*Digitale et Gelsomino notturno*). Dans une deuxième partie, elle s'est penchée sur l'indicibilité de l'amour par le "poète-petit enfant" qui ne sait dire que la mort (*Gelsomino*). Dans la troisième partie, elle a fait du lien amour-mort un objet métapoétique. Ce n'est qu'au travers du filtre littéraire que Pascoli peut récupérer l'expression de l'amour (*Lavandare, Per sempre*). L'amour ne peut être dit qu'à travers la mise à distance de schémas littéraires. La juxtaposition des parties sans véritable progression entre elles a nui à la compréhension de cette leçon qui a proposé, cependant, des analyses fines et intelligentes des poèmes choisis. La note 9/20 fait état du contraste entre plan sans véritable agencement et analyses ponctuelles.

La dernière candidate a exploré les multiples sens des notions et a affirmé d'emblée les dynamiques complexes qui régissent les deux termes. Elle s'est donc interrogée sur les rapports de force qui se développent dans la poésie de Pascoli. Aussi, si dans la première partie elle s'est arrêtée sur les tentatives de l'amour de battre la mort, les deux autres parties ont insisté sur la victoire de la mort contre l'amour. Ce plan clos s'est ouvert seulement vers la fin de la leçon en ébauchant le message d'amour universel et de fraternité. Cette progression manquée et l'analyse trop rapide des exemples donnés ont valu à cette leçon la note de 8/20.

4- Ufficiali e soldati nella letteratura della Grande Guerra

Il était opportun avant toute chose de dire deux mots sur les circonstances historiques de la formation en Italie d'une armée de conscription, de rappeler que la construction du nouvel État impliquait celle d'une armée nationale. On pouvait également évoquer brièvement le rôle joué par la guerre coloniale dans l'accélération du processus de formation de cette armée nationale, mais il fallait surtout insister sur le fait que la mobilisation générale de 1915 représente en Italie un fait sans précédent.

Dans une première partie, on pouvait expliquer que la vision de l'armée et la représentation des rapports hiérarchiques dans les différents ouvrages du programme sont le fait d'intellectuels appartenant tous à la bourgeoisie. Si l'on peut légitimement parler d'un point de vue de classe, il faut toutefois préciser que ce dernier est irréductible à une unique perspective idéologique : Gadda est nationaliste, Lussu et Stuparich se rattachent au courant de l'interventionnisme démocratique, Palazzeschi est pacifiste.

Il fallait évidemment rappeler que si le terme de soldat désigne tous les militaires non gradés, ceux que l'on appelle familièrement 'les troupes', celui d'officier a en revanche un sens très large car il désigne aussi bien les 'généraux' que les 'subalternes'. C'est à cette dernière catégorie, à mi-distance entre le commandement et les troupes, qu'appartiennent Gadda, Lussu et Stuparich, tous trois engagés volontaires. Il convenait évidemment de souligner la correspondance, nullement accidentelle, entre cette position hiérarchique intermédiaire et l'appartenance de nos auteurs à ce que l'on est convenu d'appeler la « classe moyenne ». Gadda commence sa carrière avec le grade de sous-lieutenant. Stuparich, est en revanche enrôlé comme simple soldat avant de devenir officier ; il a donc une expérience directe de la condition des sans grades, ce qui peut expliquer l'empathie dont témoigne le narrateur de *Ritornanno* pour ces derniers. Palazzeschi qui,

en tant que fourrier, n'appartient qu'à la classe des sous-officiers, refuse quant à lui tout avancement, afin de continuer à partager le sort des plus humbles. Il s'agit donc dans son cas d'un véritable choix idéologique (p. 119).

Il convenait également de distinguer les différents régimes discursifs et de ne pas mettre sur le même pied le discours du diariste (Gadda), celui du pamphlétaire (Palazzeschi), celui du mémorialiste (Lussu) et celui du romancier (Stuparich). Le narrateur protagoniste de *Un anno sull'altipiano* cherche à restituer le point de vue qui était le sien au moment des événements en évitant toute interférence avec la réinterprétation critique des faits que le recul lui a permis d'acquérir. Non seulement le narrateur protagoniste adopte la 'perspective restreinte' du lieutenant Lussu et son langage, mais, dans les parties 'dramatiques' du récit, il rapporte directement la parole des autres militaires, qu'il s'agisse de ses supérieurs hiérarchiques ou des simples soldats. Le narrateur omniscient de *Ritornarono* représente surtout les points de vue des frères Vidali, tous les trois officiers, et la manière dont ils perçoivent leurs supérieurs, leurs pairs et leurs troupes ; ces dernières forment une sorte de sujet collectif de type épique : toutefois certaines individualités sortent de l'anonymat et leur point de vue est représenté. C'est notamment le cas de « l'attendente » Giordano.

Dans une deuxième partie, on pouvait mettre l'accent sur la déception des attentes non seulement militaires mais aussi sociales et politiques qui avaient poussé les trois interventionnistes à s'engager : la guerre devait être une grande expérience collective propre à souder la nation, à en renforcer l'unité. Or, non seulement le hiatus entre les élites, les classes moyennes et les classes populaires est transposé au front mais, loin de se réduire, les divisions et les inégalités sociales se creusent dans le contexte de la guerre. Dans le cas de Gadda, l'expérience du front met rapidement en crise la vision holistique d'une armée perçue initialement comme un microcosme idéal de la nation : les généraux sont non seulement éloignés du front mais se révèlent incompetents, les officiers subalternes ne sont pas à la hauteur de leur mission, les soldats sont presque toujours indisciplinés et récalcitrants. On relève toutefois une évolution dans la manière dont Gadda envisage l'armée. S'il tend dans les premiers mois à juger sévèrement les simples soldats et à faire l'apologie du commandement, il se montre par la suite de plus en plus critique vis-à-vis de celui-ci et compréhensif vis-à-vis de ceux-là. Après la débâcle de Caporetto, Gadda maudit le haut commandement qui a mené le pays à la défaite et rend au contraire hommage à l'héroïsme de « ses alpins » dans son journal de captivité.

Palazzeschi brosse une typologie peu flatteuse des officiers qui se divisent en trois catégories : celle des militaires de profession, carriéristes et incompetents ; celle des réservistes intelligents mais cyniques et désabusés, et enfin celle des réservistes parfaitement idiots et par conséquent nuisibles. Le soldat est quant à lui présenté comme une « victime » de l'attitude irresponsable de ses supérieurs, comme un « martyr » (pp. 75-77). À l'arrogance et à l'indifférence des officiers, « ces messieurs-là », l'ancien fourrier oppose son idéal éthique de dévouement (p. 84).

Lussu décrit des officiers alcooliques et dépressifs, des généraux stupides ou psychotiques, absolument indifférents au sort de leurs troupes et prêts à les sacrifier sans aucune nécessité. Il apparaît ainsi que le véritable ennemi n'est pas représenté par l'armée autrichienne mais par les « generaloni » tels Leone ou Piccolomini. Lorsque des mutineries éclatent, menaçant d'entraîner la désagrégation de l'armée, le rôle des officiers subalternes s'avère décisif ; ceux qui ont su gagner la confiance de leurs troupes parviennent à en conserver le contrôle ; tel est le cas du 'commandant de la 10^e compagnie', Emilio Lussu, qui parvient sans peine à rétablir l'ordre au sein de son unité (XXIV). La décomposition de l'armée se produit lorsque la relation osmotique entre les officiers subalternes et leurs troupes est rompue. Dans son « Memoriale » consacré à la bataille de l'Isonzo, Gadda évoque le découragement qui gagne les soldats au spectacle de la « ritirata disordinata di truppa senza ufficiali e di ufficiali senza truppa » (p. 294 voir aussi p. 297).

Bien que la hiérarchie ne soit pas idéalisée dans *Ritornarono*, on ne trouve dans le roman aucune dénonciation des défaillances du commandement, la débâcle de Caporetto comme la victoire de Vittorio Veneto résultant moins aux yeux de Stuparich de l'action des hommes que des desseins de la divine providence. L'idée qui se dégage est qu'il y a de bons et de mauvais militaires à tous

les niveaux de la hiérarchie. Les officiers Marco, Sandro et Alberto, qui se comportent tous les trois en héros, jouissent de la reconnaissance et de l'estime de leurs supérieurs ; mais ils sont, précisément, pour cela envieux de certains de leurs pairs moins valeureux auxquels ils portent ombrage ; en revanche, ils sont toujours respectés et aimés de leurs hommes, vis-à-vis desquels ils se montrent exigeants mais pleins d'humanité ; ils entretiennent avec eux dans l'action une relation quasi fusionnelle, comme s'ils faisaient corps avec la troupe.

Dans une troisième et dernière partie, on pouvait tenter de définir la manière dont les quatre auteurs envisagent la situation politique et sociale au lendemain de la guerre. Gadda se présente comme un nationaliste désenchanté ; profondément affecté par la perte de son frère, il traverse une crise morale très profonde, mais ne désavoue pas les valeurs de droite qui avaient motivé son engagement et il demeure un homme d'ordre. Le pacifiste Palazzeschi, qui a vécu pendant les années de la guerre au contact des plus humbles et appris à aimer son prochain en dépit de ses faiblesses, professe au contraire un socialisme utopique d'inspiration évangélique. Si le récit de Lussu fait apparaître que l'idéal de justice des interventionnistes démocratiques était un leurre, le projet révolutionnaire défendu dans le récit par Ottolenghi est également présenté comme chimérique : la révolution, si elle avait eu lieu, aurait fait le jeu de l'ennemi en lui permettant de conquérir un pays en proie à la division. La nation devait donc se maintenir coûte que coûte unie contre l'adversaire (XXV). Dans *Ritornello*, l'ancien anarchiste Giordano établit le même diagnostic que 'le commandant de la 10^e compagnie' ; en outre, après l'expérience du front, il est convaincu que les hommes se partagent, sans distinction de classes ou de hiérarchie, entre « les porcs et les moins porcs », à l'exception des « purs » qui se comptent sur les doigts d'une main et qui appartiennent à une *autre* espèce, spirituellement supérieure, quasi angélique (« stanno qua sulla terra con un piede solo, pronti a scattare via ») ; il a donc cessé de croire dans la possibilité d'instaurer sur cette terre une société plus juste (IV, 8, pp. 341-42). Dans la partie conclusive du roman, dans le contexte euphorique de la libération de Trieste, la manière dont le narrateur décrit la figure inquiétante du meneur bolchevique aperçu par Domenico dans une taverne, confirme l'hostilité de l'auteur à l'égard du socialisme maximaliste (V, 7, pp. 434-35). Mais aussi bien Lussu que Stuparich défendent un modèle de société démocratique et pacifique et critiquent de manière indirecte dans leurs ouvrages le régime fasciste, totalitaire et impérialiste, qui est une résurgence de l'ennemi qu'ils ont combattu et voulu abattre.

La première candidate analyse dans la première partie de sa leçon la manière dont les officiers et les soldats sont représentés dans les œuvres du corpus, puis elle tente d'analyser dans la deuxième partie les rapports que ceux-ci entretiennent avec ceux-là et l'évolution de ces rapports dans le contexte de la guerre ; enfin, dans la troisième partie, elle s'interroge sur ce qu'elle nomme la « motivation » de ces représentations de l'armée, c'est-à-dire sur leurs soubassements idéologiques. Le développement étant substantiellement tautologique (la frontière entre la première et la deuxième partie n'est pas clairement tracée et la dernière partie renvoie de manière spéculaire à la première) cette leçon donne le sentiment de tourner en rond. Mais en dépit de quelques inexactitudes, la candidate témoigne d'une assez bonne connaissance des textes auxquels elle se réfère souvent à bon escient. Elle a obtenu la note de 6/20.

Après un bref rappel des conditions historiques de la création en Italie d'une armée de conscription, la deuxième candidate consacre la première partie de sa leçon à la vision que les quatre auteurs eurent initialement des rapports hiérarchiques au sein de l'armée, puis elle tente de rendre compte dans une deuxième partie de la transformation opérée par l'expérience directe du conflit sur ces représentations (les défaillances du haut commandement crée une césure entre les généraux et les officiers subalternes et rapprochent ces derniers de leurs troupes), pour arriver dans une troisième et dernière partie à l'hypothèse que cette nouvelle vision des rapports hiérarchiques se traduit dans la poétique d'auteurs comme Lussu et Stuparich par une représentation dialogique qui arrache les soldats à l'anonymat et leur restitue dans une certaine mesure leur voix. La thèse est intéressante mais exposée de manière un peu trop rapide et elle aurait gagné à être mieux étayée par les références aux textes. La candidate a obtenu la note de 13/20.

La troisième candidate n'a élaboré aucun plan. Bien que son exposé contienne nombre de considérations et de citations pertinentes, l'absence de problématisation et d'organisation de l'argumentation plombe un exposé qui reste essentiellement descriptif et superficiel. Elle a obtenu la note de 4/20.

La dernière candidate a en revanche tenté d'élaborer un plan, mais les différentes parties de ce dernier ne sont pas clairement annoncées dans l'introduction et il n'apparaît donc qu'a posteriori. La première partie est consacrée à la division entre officiers et soldats issus de classes sociales différentes ; la deuxième traite de l'ambivalence de leurs relations, et la dernière établit le diagnostic de l'incapacité des officiers à assumer leur rôle d'encadrement des troupes. Le développement est hypothéqué par un tel plan qui entraîne d'inévitable redites. La candidate a obtenu la note de 4/20.

5- La famiglia de' Medici nella Vita di Benvenuto Cellini

C'était là un sujet très dynamique en raison de la tension présente à la base même de la *Vita* et qui parcourt toute l'oeuvre. En effet Benvenuto Cellini a travaillé pour les Médicis (Clément VII, Alexandre, Côme) et écrit la *Vita* pour tenter de retrouver la « grazia » du Duc, perdue après l'achèvement du *Persée*. Fonction apologétique et fonction revendicatrice (voire accusatrice) coexistent et se heurtent : d'où une tension entre le sentiment d'injustice qui pousse Cellini à écrire (et donc à accuser ou railler ceux qui l'ont mal apprécié) et obligation d'aduler malgré tout le souverain qu'il veut convaincre.

Une première partie pouvait exposer ce que Cellini veut montrer dans la *Vita* (et montre effectivement) : qu'il s'inscrit dans une tradition de fidélité aux Médicis avec qui il entretient des relations de travail et de services. Cette fidélité relève d'une tradition familiale (long service du père auprès des Médicis ; Cecchino le frère était soldat de Giovanni delle Bande Nere, père de Côme). Benvenuto travaille pour eux : musicien puis orfèvre de Clément VII ; monnaies et médaille pour Alexandre ; buste, travaux d'orfèvrerie et *Persée* pour Côme. Enfin, les relations de Benvenuto avec les Médicis sont sous le signe des bons et loyaux services et du dévouement : engagement dans la défense de Rome lors du Sac de la ville ; retour à Rome auprès de Clément VII quand les Médicis sont chassés de Florence ; refus de parler aux républicains exilés lors du voyage à Venise. En somme, Cellini donne l'image d'un Benvenuto irréprochable.

En revanche – et ce pouvait être une deuxième partie – la représentation qu'il donne des Médicis est loin de correspondre à une image admirative (voire neutre) de la famille. Clément VII est un piètre stratège (Sac de Rome), et s'il sait reconnaître les talents de Benvenuto, il ne favorise pas assez son épanouissement (cf. la longue dispute qui commence au § 56 et ne cessera que vingt chapitres plus loin, avec la victoire de l'artiste). D'Alexandre est brossé le portrait d'un souverain crédule (calomnies rapportées par Vasari), qui laisse les autres gouverner à sa place (Ottaviano de' Medici, ennemi de Benvenuto) et vit en débauché (vautré au lit avec « quel suo Lorenzino »). Quant à Côme, il est figé sous un jour dépréciant dès le récit de la première entrevue de Benvenuto avec lui à son retour de France, où il est traité deux fois de « mercatante » ; dès lors on le voit s'amuser à des babioles, céder aux caprices de son épouse, se montrer incompetent en bijoux et en art, choisir systématiquement l'artiste le plus médiocre, etc.

En somme – et nous arrivons à la troisième partie – toute la *Vita* est parcourue par cette tension entre profession d'amour et de fidélité et mouvements d'humeur, entre 'atti di cortigianeria' et 'scatti di rabbia'. Car il y a inadéquation entre les deux buts professés, à savoir prouver que Benvenuto est génial et montrer que le Duc ne l'apprécie pas à sa juste valeur. Pour nourrir cette partie on pouvait examiner quelques passages où s'expriment les tiraillements entre graves accusations et professions de fidélité (le dialogue avec les exilés florentins à Rome, quand meurt Alexandre ; ou encore la déclaration de fidélité proclamée devant les ambassadeurs siciliens lors de l'exposition officielle du *Persée*). On pouvait souligner les graves bévues diplomatiques de Benvenuto dans ses rapports avec les artistes rivaux, notamment avec les deux hommes les plus

appréciés des Médicis, Vasari et Bandinelli (ou, inversement, la pénible dernière scène avec Michel-Ange). Enfin, louer ceux que Cellini considère comme de vrais mécènes signifie accuser Côme de ne pas en être un : cf. l'éloge de « la bella scuola fiorentina » née grâce aux Médicis du siècle passé ; cf. l'éloge de François 1^{er} que Côme ne supporte pas d'entendre ; cf. un Cosimo « mercatante », un *Persée* exécuté « con le forze del corpo e della borsa », puis les travaux indignes qui sont ensuite proposés au grand artiste.

Conclusion : un Cellini très habile pour saisir les travers des Médicis au pouvoir, mais très malhabile pour prétendre entrer – en même temps – dans leurs bonnes grâces ; un texte plaisant à lire mais trop souvent 'politiquement incorrect' ; des décalages, des écarts de langage. Le récit de la dernière partie de la période florentine est souvent torturé, reflet d'un Cellini mal à l'aise dans un présent où il se sent prisonnier du Duc. Néanmoins si la *Vita* est forcément partielle, elle demeure un bon témoignage d'une époque que les études historiques n'infirmement pas. Les Médicis y sont efficacement croqués par un artiste devenu écrivain.

La première candidate a joué sur un contraste assez discutable entre une idéalisation de Clément VII et une image paradoxale de Côme, à la fois allégoriquement exalté (*Persée*) et caricaturé, examinant d'abord le portrait offert par Cellini des membres de la famille de' Medici, puis s'interrogeant sur les motifs de l'idéalisation de Clément VII et de la caricature de Côme, pour enfin, dans un troisième temps, réfléchir à ce que révélaient ces portraits ; mais l'exposition démontrait une bonne connaissance de l'œuvre et un usage approprié de certains passages ; d'où la note de 8/20.

La deuxième candidate a commencé par broser le portrait de la famille offert par la *Vita* en tant que document historique, puis a examiné plus précisément les relations de Benvenuto avec les Médicis, pour enfin démontrer que cette représentation allait au-delà du document historique ou de l'autobiographie d'artiste ; même si les enjeux principaux du sujet n'étaient pas forcément bien cernés, la démarche était originale et intéressante, d'où la note de 10/20.

La dernière candidate, après une première partie sur la présence effective des Médicis dans la *Vita*, a, dans les deux parties suivantes, dérivé vers un hors sujet sur l'aliénation de l'artiste ; d'où la note de 3/20.

6- Il tempo nel *Decameron* : un tempo urbano ?

Un tel sujet de leçon ne peut donner lieu à un traitement probant qu'à la condition que soient rigoureusement définis et circonscrits les concepts mis en jeu par l'énoncé, et qu'une articulation forte, suggérée ici par la forme interrogative, les mette en relation – une relation que la problématisation initiale doit chercher à rendre nécessaire.

Il s'agissait donc ici de s'interroger d'abord sur ce que signifie un syntagme comme "le temps dans le *Décameron*" : celui-ci pouvait en effet concerner aussi bien les représentations du temps comme élément de la 'civilisation' que Boccace nous donne à percevoir à travers les univers de référence qu'il dépeint, que les temporalités propres du *Décameron* en tant que production par un auteur d'un texte narratif complexe, constitué de strates diégétiques multiples. Sur ce dernier point, le jury s'est étonné qu'une telle question, pour tout type de récit foncièrement indissociable de la narrativité même, ne sollicite pas d'emblée l'intelligence des candidats.

Il fallait ensuite tracer le cadre d'une réponse possible à la question posée. Un autre travail préalable de définition s'imposait alors, certes plus simple, mais tout aussi indispensable que le premier. Qu'entend-on en effet par "urbano" ? Si le sens premier allait de soi – "urbain" en tant que ce qui est relatif à la ville –, il convenait d'aller au-delà : même si Boccace n'utilise ni l'adjectif ni le substantif correspondant, "urbain" peut aussi renvoyer à une série de caractéristiques ressortissant à l'"urbanitas", c'est-à-dire à un vivre ensemble au sein de la cité marqué par la politesse des mœurs, par une certaine qualité des rapports sociaux.

Dès lors, s'il était à l'évidence impossible d'envisager toutes les facettes de la question du temps dans le *Décameron* en se livrant à la tentative vaine de passer en revue l'ensemble des acceptions recensées par le dictionnaire, et qu'une sélection s'imposait donc, cette dernière devait trouver sa légitimation dans la relation avec l'autre terme : autrement dit, le temps dans le *Décameron* est-il essentiellement un temps propre à la ville et, si oui, peut-il être considéré comme un élément de définition de l'urbanité selon Boccace ?

La prise en considération de l'organisme hautement sophistiqué du macro-texte lui-même permet de constater que Boccace ne cesse d'opposer plusieurs temps : dans le Proème, le temps pour ainsi dire immobile de la mélancolie féminine à celui, en perpétuel mouvement, des activités masculines ; dans l'introduction à la première journée, qui est d'abord, comme l'on sait, introduction générale de l'œuvre tout entière, le temps en quelque sorte arrêté de la peste et celui, rigoureusement circonscrit et réglé, du séjour campagnard de la "brigata". C'est à l'intérieur de cette double dialectique que viennent se loger les nouvelles, leurs temporalités narratives et les représentations et conceptions du temps dont elles sont le lieu.

Il y a bien évidemment de nombreux parcours possibles pour tenter de répondre à la question posée. En voici un, qui parcourt les étapes suivantes.

1- Tout d'abord, le *Décameron* se présente comme antidote à la peste. Du point de vue qui nous intéresse ici, à l'intérieur du temps chrétien ("gli anni [1348] della fruttifera incarnazione del Figliuolo di Dio"), topiquement rappelé pour introduire la chronique du fléau, la dissolution de toutes les lois divines comme humaines, même si l'épidémie gagne également le "contado", concerne avant tout la société urbaine et est aussi perte de tout repère temporel, dans la vaine tension qui anime tout un chacun pour sa simple survie au jour le jour et l'urgence continuellement renouvelée d'inventer des parades. Face à cela, des jeunes gens, des citoyens, vont se retrouver dans un lieu emblématique de la ville (l'église de Santa Maria Novella), réunis par le temps liturgique de l'office divin, et ils vont imaginer une parenthèse temporelle de quinze jours, hors de la ville, certes, mais en réglant leur temps à l'opposé du temps rural des travaux champêtres. Un temps suspendu, à la fois dynamique et circulaire, puisqu'il prendra fin par le retour dans le même lieu à Florence. L'entre-deux d'un temps idéal, empreint d'un haut degré d'urbanité – ce que soulignent par contrepoint les épisodes mettant en scène les serviteurs – et qui s'évanouit sitôt que l'expérience de la brigata prend fin.

2- Qu'en est-il alors du temps 'ordinaire', tel qu'il transparaît de l'univers représentationnel des nouvelles ?

C'était là l'objet possible d'une deuxième série de considérations. Le temps de la diégèse 'nouvellistique' est celui des "avvenimenti e atti degli uomini" (I 3, 3). C'est celui des "casi" scandant les récits, en particulier tous ceux où la "Fortune" joue un rôle prééminent (cf. l'annonce du thème de la deuxième journée en I concl., 10), qui 'miment' les différentes modalités possibles du temps vécu par les protagonistes. Dès lors, se combinent des temporalités différentes, entre par exemple le temps figé des femmes de marchands attendant le retour de leurs maris, interrompu par l'irruption, voulue ou non, d'un imprévu, et celui desdits époux, fait d'incessants déplacements entrecoupés de pauses, souvent d'ailleurs prétextes à histoires racontées (cf. par ex. II 9) – et l'on remarquera qu'il y a là une traduction concrète du programme général tracé dans le Proème. Ou encore temps du travail et temps du divertissement ; temps diurne et temps nocturne, pendant lequel se précipitent les événements, comme dans la nouvelle d'Andreuccio da Perugia ou celle de Tofano (II 5 et VII 4). Ou le temps diversifié de la ville, précisément, qui s'oppose au temps purement itératif, au non temps, pourrait-on dire, du voyage en mer (II 7). Mais on relèvera que dans la plupart des cas, les sauts, les syncopes, les accélérations soudaines du temps sont dus à une Fortune pour ainsi dire 'incarnée', dont les agents se rencontrent, pour des raisons évidentes de 'peuplement', mais aussi de variété des types humains sollicités, plutôt dans les villes qu'ailleurs (on pourrait multiplier les exemples, à commencer par la nouvelle II 5 qui vient d'être citée). Prétexte au demeurant pour glaner mille informations sur la civilisation urbaine de la péninsule (voire au-delà) entre XIII^e et XIV^e siècles, à commencer bien sûr par la commune florentine, depuis

la haute société jusqu'au monde des artisans et des ouvriers, dont le temps quotidien est déterminé par leur place dans la société et sa hiérarchie (cf. IV 7 ou VII 2, par exemple). Une des nouvelles les plus célèbres pouvait à cet égard attirer l'attention, dans la mesure où elle est très précisément sur le plan narratif le fruit de la rencontre de deux temps sociaux distincts : nous voulons parler de la VI 2, celle qui met en présence le boulanger Cisti et le magnat Geri Spina.

3- Mais c'est alors qu'intervient ce que l'on pourrait appeler la dimension subjective du temps. Autrement dit, les modalités de l'appréhension par chacun de la dimension temporelle de l'expérience et le degré de maîtrise du facteur-temps en particulier par ceux des protagonistes qui se montrent capables à un titre ou à un autre d'"industria" et d'"ingegno". C'est bien sûr la capacité à la fois d'endurer patiemment les adversités de la Fortune et de saisir le moment fugace, l'occasion qui se présente : Andreuccio, encore, mais aussi Rinaldo d'Asti, Peronella, etc. Dans ses plus hautes manifestations, cette capacité de maîtrise s'exprime à travers l'art de la parole, qu'il s'agisse de l'instantanéité du "motto" (Madonna Oretta, VI 1, Guido Cavalcanti, VI 9) ou, au contraire, du déploiement d'une science rhétorique redevable de l'apprentissage universitaire des arts du trivium (cf. l'écolier de VIII 7 et la patiente construction de sa froide et interminable vengeance; mais v. aussi Tedaldo en III 7). Un tel art de la parole est susceptible de corriger l'injustice des lois (cf. Prato et Madonna Filippa, VI 7). Tout particulièrement dans la sixième journée, un modèle d'urbanité semble se dessiner petit à petit, qui relève bien d'une culture citadine aux multiples facettes, et où la maîtrise des données temporelles, y compris dans et par le langage, joue un rôle déterminant, en est la marque la plus sûre. La nouvelle de "Cisti fornai" évoquée un peu plus haut (VI 2), qui débouche sur une "amitié" inédite, est exemplaire à cet égard. Mais il s'agit d'une urbanité qui tend toutefois à exclure la plupart des villes de la péninsule autres que Florence (cf. Naples, Palerme, Venise, Trévise, voire Bologne). Et sans toutefois que Florence, la Florence du temps de Boccace, puisse apparaître comme un parangon d'urbanité au sens plein du terme.

Ce modèle qui s'esquisse est aussi en effet le lieu d'une tension entre temps différents – un autre sens encore du mot 'temps'. Car le temps présent est tendanciellement temps de corruption : cf. bien sûr l'introduction de la première journée, mais aussi la Rome de V 3 et les autres villes citées plus haut. Il est souvent caractérisé par un usage dégradé, déviant, de l'art de la parole (IV 2, VI 10). Florence n'y échappe pas : la "beffa" qui entend "punir" tous les types de travers dont regorge la ville prend souvent fin avec une punition qui apparaît comme guère plus qu'une fin en soi (par exemple, la simple réconciliation des époux, dont l'union était mise en péril par une jalousie intempestive, et le *modus vivendi* qui en découle, ne sauraient tenir lieu de modèle accompli d'urbanité – même si les passions non contrôlées en sapent les fondements possibles et doivent être dénoncées). C'est souvent la nostalgie d'un passé révolu qui traverse alors de multiples façons les pages les plus émouvantes du *Décameron* : il était loisible à ce sujet de multiplier les exemples (cf. la nouvelle gènoise de la Courtoisie révolue, I 8, ou la Florence de V 9, de VI 9 et ses "brigade"), y compris – et surtout – au prix de plongées, notamment dans la dixième journée (celle de la libéralité et de la magnificence), dans un passé historique plus ou moins mythifié (X 6 et 9) ou dans une Antiquité générique (X 3 et 8). Boccace ne refuse pas alors de recourir au merveilleux, autrement dit à la négation du temps empirique (X 5 et 9), inscrivant la narration décameronienne loin de toute tentation 'réaliste'. De sorte aussi qu'il est difficile de dessiner un modèle systématiquement construit d'urbanité, fait d'une improbable synthèse d'idéal courtois suranné et de morale laïque actualisée (d'idéologie "communale") : on l'appréhende d'abord en creux, à travers la peinture des comportements concrets dont la ville fourmille et qu'il s'agit d'amender ou de fuir.

Une leçon clairement structurée, très pédagogique même, a commencé à juste titre par prendre acte de la polysémie des termes de l'énoncé, mais pour proposer une problématisation simplificatrice, un plan artificiel, puis un traitement réducteur de la question – et parfois hors-sujet, ou, sur la fin, fantaisiste. De sorte que le jury a évalué l'exposé avec beaucoup de sévérité (02/20). On ne saurait en effet ramener la question du temps dans le *Décameron* à la seule opposition passé/présent, ni poser d'emblée qu'"urbanité" est synonyme de "courtoisie" (ce qui aurait dû pour

le moins faire l'objet d'une démonstration préalable, patiemment et rigoureusement conduite). La troisième partie, quant à elle, a paru bien confuse dans sa tentative de faire émerger un projet boccacien de construction d'un temps idéal, qui ne serait ni plus ni moins qu'une restauration féodale sur le plan éthique (ce dont témoignerait aussi la syntaxe mise en œuvre par l'auteur), en harmonie avec le temps – cosmique et solaire – de la Création.

Le jury a éprouvé d'emblée de grandes difficultés à suivre le raisonnement déployé dans la deuxième leçon, notée 01/20. Le recensement initial désordonné de plusieurs acceptions possibles du temps n'a pas donné lieu à une problématisation claire. L'absence d'interrogation sur le sens d'"urbano" n'a pas permis d'y remédier, au moins en partie. L'essentiel des développements a paru confus et hors-sujet. Ainsi, l'idée, intéressante en soi, du temps comme occasion et, partant, comme élément générateur des "possibles narratifs", n'aurait pu faire l'objet d'une partie autonome (la troisième, en l'occurrence) qu'à la condition d'être rigoureusement articulée avec la question de la ville. Au lieu de cela, le jury a entendu une suite de considérations parfois exactes, mais complètement hétérogènes, non articulées entre elles.

La troisième leçon, sans être satisfaisante (07/20), a tout de même été l'occasion d'entendre un développement mieux problématisé et mieux articulé. D'emblée, les deux notions ont été convenablement interrogées (même si le temps a été réduit à deux acceptions possibles seulement – le temps comme époque et comme suite d'événements) et la question du lien entre elles a été nettement posée. Mais le plan et son illustration n'ont pas toujours paru très convaincants. La thèse développée dans la première partie, selon laquelle les villes des nouvelles s'opposeraient à la Florence déchue de l'introduction à la première journée, parce que toutes splendides, est manifestement fautive. Des anachronismes ont émaillé l'exposé (tels les liens entre ville et 'démocratie'), ainsi que des digressions inutiles. Néanmoins, certains traits caractéristiques de l'urbanité comme maîtrise du temps ont été bien vus – même si le renvoi aux passages de l'œuvre sollicités est souvent resté trop allusif. Et la dernière partie, dans sa tentative de définir un temps propre de la littérature, a suscité l'intérêt de l'auditoire, même si elle est restée inaboutie.

La dernière leçon entendue sur ce sujet a constitué une nouvelle déception (03/20). Le passage en revue des acceptions principales du mot 'temps' a donné lieu à une problématisation laborieuse autour de l'idée, au demeurant exacte, d'une recherche de l'"utile" par l'auteur du *Décameron*, visant la construction d'un futur 'urbain' à travers la réhabilitation des temps anciens, préfigurée par la constitution de la "brigata". La thèse proposée était très réductrice : une première partie visait notamment à établir que le temps présent serait selon Boccace à rejeter dans son intégralité. Mais surtout, beaucoup de développements sont apparus hors-sujet et confus, et l'articulation de la troisième partie (sur le temps de la narration et Boccace chroniqueur) avec ce qui précédait n'a pas été perçue.

7- Il poeta e la poesia nell'opera di Giovanni Pascoli

Le titre de cette leçon n'a pas été bien compris par les candidats. S'il l'a été, il ne l'a été qu'en partie et l'analyse proposée en introduction a vite montré que le poète et la poésie ont été appréhendés dans un sens thématique et empirique, voire même selon une approche historicisante. Or cette leçon voulait s'enquérir sur la mise en abyme par Pascoli de la figure / catégorie du Poète et de l'objet Poésie. Dans la pratique traditionnelle propre à la leçon, il fallait partir de l'interrogation des deux notions pour voir ensuite leur relation exprimée par la conjonction "et". Tout d'abord, le poète renvoie à l'homme empirique et historique Giovanni Pascoli. La poésie s'affiche comme la poétisation d'une autobiographie masquée. Pascoli-poète renvoie aussi à l'instance "auteur" interne à chaque texte et au "je" lyrique sujet de la perception. Le poète est aussi une métonymie, car quand on dit "j'ai lu Pascoli" on entend par là l'œuvre du poète. Le poète postule également la notion de portrait: à travers sa poésie Pascoli offre une définition programmatique, métapoétique, du poète-*fanciullino*, du poète national ("poeta-vate") et de la poésie (*La poesia*). De même il en ressort un autoportrait tantôt clairement saisissable, tantôt caché

sous des symboles (*Il vischio*). Le poète est à voir donc en liaison étroite avec son objet, la poésie. La dynamique peut alors être double : le poète est au service de son oeuvre en définissant sa fonction (poésie officielle ou poésie des petites choses) ou le poète se sert de sa poésie pour se mettre en valeur (D'Annunzio).

Quant à la poésie, il était de rigueur de partir de l'étymologie du terme : poësis, c'est-à-dire création, production. Dans la poétique de Pascoli, la poésie relève d'une découverte de l'étincelle cachée dans les choses humbles. Elle est donc processus et non produit, découverte et non création. D'après la poétique du *Fanciullino*, la poésie est une étincelle, un flash qui traverse et transcende le sujet. Dans leur relation complexe, la poésie rejaillit sur le poète qui, à travers cet objet, définit les fonctions du dire : non pédagogique, la poésie a malgré tout une valeur heuristique et, au bout du compte, consolatrice. Le chant, bien qu'issu du poète, lui survit, assure l'immortalité de la parole et s'affirme au fil du temps malgré la mort du poète.

Une première partie pouvait ainsi prendre en considération les deux sections de *Myricae* "Le pene del poeta" et "Le gioie del poeta" : première et importante mise en abyme métapoétique de la figure et du rôle du poète. Le candidat y aurait trouvé de nombreuses suggestions pour classer sa matière. On y trouve en effet la mise en perspective du personnage poète et de sa place dans la société (*I due fuchi*) ; la définition de la poésie en tant que trouvaille dans la matière brute du réel (*Il miracolo*), le processus créateur heureux tant que le poète flaire l'idée dans l'air, mais décevant lorsque le chasseur l'apprivoise par ses vers (*Il cacciatore*). Placées presque au début de son premier recueil, les deux sections sont donc programmatiques d'une métaphorisation végétale du propos en question. Pascoli y dessine un portrait de l'artiste travailleur de la matière en opposition à l'artiste D'Annunzio "soffiatore di vetro" (*Contrasto*). Cette définition prend tout son sens non seulement eu regard à la tradition, mais surtout à son époque. Les influences évidentes d'une certaine culture française et le modèle dominant de D'Annunzio ancrant la définition poétique dans un espace-temps conflictuel.

Étant donné ce point de départ, la poésie de Pascoli pouvait dessiner, dans une deuxième partie, une trajectoire historique et poétique concernant autant le poète que sa poésie : au départ, le poète est loin d'avoir un rôle pour lui et pour la société. Belacqua, refusant d'escalader la montagne de la gloire (*Gloria*), s'inscrit dans la posture épicurienne de Pascoli qui refuse tout effort pour s'en tenir aux plaisirs de la vie simple. Cette première position de *Myricae* contraste, au bout de son parcours, avec le poète escaladant une montagne escarpée et y arrivant au prix d'un grand effort afin d'enseigner le fruit du labeur à ses disciples (*La piccozza*). Entre refus d'un rôle et acceptation d'une fonction positive, heuristique, de la poésie, il y a chez Pascoli grand nombre de poèmes témoignant de cette réhabilitation de son dire : le texte *La poesia*, entre autres, confirme la valeur de guide et d'accompagnement de l'homme, consolation de lumière le long du chemin de la vie (*Il prigioniero* et *Tra San Mauro e Savignano*). L'acceptation d'une poésie qui participe de la divination et de la voyance due à l'intelligence instinctive de l'enfant permet à Pascoli d'attribuer à sa poésie une vertu pédagogique-sociale : le "romanzo georgico" imbu d'un projet social conservateur est possible grâce aux vertus d'une poésie qui chante l'harmonie et la paix. Les textes sociaux (*La piada*, *Il focolare*, *Italy* et *Pietole*, entre autres) confèrent à sa poésie et au poète cette fonction refusée au départ : se faire le chantre de destins à reconstruire.

Dans la troisième partie, l'analyse pouvait élargir le point de vue en faisant rentrer dans le propos la force de la tradition poétique. Les *Poemi conviviali* représentent une continuation et un tournant dans la fonction consolatrice et éternelle confiée à la poésie (*L'immortalité*). Solon, dans le texte éponyme, chante l'éternité du chant qui seul garantit l'éternité du poète. La réécriture des mythes classiques dans ce recueil témoigne de la tension au dépassement du temps et de la mort par la parole, quitte à ce que le poète aveugle (*Il cieco di Chio*) cède devant la force des dieux qui le punissent de sa hardiesse.

En conclusion, l'œuvre de Pascoli enrichit sa texture autobiographique de la tentative de fixer quelques balises métapoétiques. Elles dialoguent non seulement avec les impératifs et les suggestions de son époque, mais s'inscrivent (en les réactivant) dans les grandes questions que la poésie a toujours soulevées.

La première candidate n'a pas interrogé les deux notions si ce n'est pour donner une définition de Janus bifront de Pascoli. Les termes n'ont pas été sollicités, tandis qu'ont été introduites des notions biographiques et historiques justes en elles-mêmes, mais peu pertinentes pour le titre de la leçon. Le plan s'est révélé une juxtaposition d'idées, sans véritable progression : le poète des petites choses qui révèlent leur sens caché ; le poète officiel donnant vie à une poésie célébrative et didactique et enfin une tentative de dialogue entre les deux notions, entendues comme lieu d'oscillation d'un doute existentiel. Ce plan a comporté certes la citation d'une partie du corpus attendu, mais pas dans la perspective de mettre en relief le questionnement poétique de Pascoli et de sa mise en abyme. Cette leçon s'apparentait davantage à une lecture thématique et historique de la poésie pascolienne. En dépit de quelques analyses fines, la note attribuée a été 6/20.

Le deuxième candidat méconnaissait de toute évidence les règles de la leçon à la française. Son introduction manquait de tous les éléments requis dans ce type d'exercice. Rien n'y était et d'ailleurs le candidat lui-même a annoncé une analyse de contenus. Son plan répondait davantage aux exigences d'un exposé sur la fonction mémorielle de la poésie. Ainsi la première fonction de la poésie était celle de la mémoire et de la douleur. Le poète était donc le dépositaire de la mémoire. Dans sa deuxième partie, le candidat a insisté sur la valeur gnomique et didascalique de la poésie et du poète travesti ainsi en guide officiel de l'humanité. Dans la troisième, il a essayé de mettre en relation les deux plans par la force de sublimation et de dépassement de la douleur qu'offre la poésie consolatrice. Là aussi, si quelques idées et l'analyse de quelques poèmes retenus pouvaient être justes, c'est le cadre général de la leçon qui a fait défaut (3/20).

La troisième candidate a tenté de soulever quelques questions dans l'introduction (elle a été la seule à s'interroger sur l'étymologie du terme 'poésie'), même si les réponses données montraient une certaine fragilité conceptuelle. Le plan semblait plus pertinent, du moins dans la première partie : la candidate a montré de l'intérieur du système pascolien le fonctionnement du poète-fanciullino et donc la définition de la poésie en tant qu'étincelle instinctive et irrationnelle. Si elle a analysé les textes choisis, il manquait une mise à distance et une conceptualisation majeure des enjeux mis en œuvre. Dans la deuxième partie, le propos s'est éloigné de l'axe principal, car la candidate s'est focalisée sur le thème du Pascoli poète de la mort ou plutôt du renversement de cette idée : la poésie pascolienne est en réalité un hymne à la vie. Dans ce dernier cas aussi, la leçon s'est plutôt apparentée à un exposé sur la fonction mémorielle de la poésie pascolienne plutôt qu'à un questionnement de type théorique et métapoétique (6/20).

8- L'arte del ritratto nella *Vita* di Benvenuto Cellini

Sans précision explicitement apportée, il était évident que ce sujet concernait les portraits humains, au sens iconographique et littéraire que le terme implique. Vouloir, sous prétexte que le « ritratto » pouvait aussi être celui d'une société, d'une ville d'une époque..., élargir le sujet à l'infini relevait du contresens ; mais fort heureusement aucun candidat n'est tombé dans ce piège, même si (hélas) les prestations n'ont pas été à la hauteur des attentes du jury.

Un tel sujet devait d'emblée faire réagir les candidats : la *Vita* étant écrite par un artiste, on pouvait s'attendre à lire des descriptions physiques et morales ciselées avec des mots, de même que Vasari excella dans la pratique de l'*ekphrasis*. Or, alors que Cellini réalisa de splendides et réalistes portraits en sculpture (Côme, Bindo Altoviti), il n'y a aucun équivalent dans la *Vita* ; de même que, si Cellini dans la *Vita* ne cesse de parler de lui, jamais il ne se décrit (nous connaissons ses traits par Vasari). Ce pouvait être une bonne idée de démarche que (par exemple) de calquer l'exposé sur le schéma du bas-relief, réutilisant à cet effet la comparaison souvent proposée de la *Vita* comme une vaste Colonne Trajane où, sur un fond à peine esquissé, le personnage principal ressort en haut relief, grandi par l'effet de perspective.

Une première partie pouvait être consacrée au fond, où apparaît une galerie de portraits, d'esquisses, de caricatures. On pouvait d'abord observer que, s'agissant de personnages amis, admirés ou estimés, le portrait se limitait souvent à un adjectif (« il divino Michelangelo »)

éventuellement assorti d'un superlatif, et que quand un détail physique était mentionné, il l'était en relation avec le travail (la barbe de Bembo). Les ennemis sont la plupart du temps caricaturalement animalisés, ou rétrécis (Vasari), ou dégradés, ou monstrueusement représentés (Bandinelli). Quant aux fâcheux, ils sont souvent l'occasion de petites comédies où les mini-portraits sont représentés en action (cardinaux, Castellano...). Cette pittoresque galerie est la décoration de fond de la *Vita*, d'où ressortent les personnages principaux autour desquels se joue la carrière de Benvenuto.

Une deuxième partie pouvait être consacrée aux adjuvants et aux antagonistes, représentés en bas-relief. Cellini n'en fait pas de vrais portraits mais aime les présenter dans une attitude où ils finissent par être figés. Ceux qui ont aidé et apprécié Benvenuto sont idéalisés (une idéalisation exprimée par le sourire ou le rire dans le cas de Madonna Porzia et de François Ier). Ceux qui auraient pu aider Benvenuto mais se sont montrés décevants car peu « hommes » sont figés dans une attitude de veulerie ou de paresse (Clément VII, apeuré ou alité ; Alexandre, vautré dans son lit ; Paul III ridiculisé par les fausses calomnies attribuées à Benvenuto, et, à la fin, figé dans une orgie honteuse). Enfin il y a ceux avec qui Benvenuto a encore à faire, le couple ducal, lui aussi croqué dans des attitudes ou des gestes peu flatteurs : or ce sont précisément ces gestes et ces attitudes qui restent dans la mémoire du lecteur (Côme qui se contorsionne quand on lui parle du roi de France, qui joue à restaurer des statuettes, se défoule en donnant des gifles [collier de perles], n'y connaît rien en art ; la Duchesse, capricieuse, souvent à ses « comodità » quand Benvenuto doit passer par ses appartements etc.). En somme un portrait qui, au final, s'avère peu glorieux.

Sur ce fond, en ronde bosse et dans des dimensions gigantesques, se dresse un portrait héroïque, celui que Cellini veut donner de Benvenuto : un artiste aux milles talents... dont nous ne connaissons pourtant les traits que par Vasari. Tout d'abord il est « uomo » et, contrairement à ceux qu'il animalise ou représente au lit, il agit et se tire de toute situation difficile. Né d'une famille exceptionnelle, cet homme est en tout point exceptionnel (Sac de Rome, évasion du Château Saint-Ange, traversée du lac en tempête, etc.). Mais surtout, Cellini dresse le portrait d'un artiste universel et exceptionnel dans tout ce qu'il réalise ; il nous le montre au travail ; artiste créateur divin, il ressuscite un mort quand il sauve le *Persée*.

Conclusion : rappeler que le but de ces portraits, petits moyens et grands, est d'honorer ceux qui le méritent, de se venger, de montrer que Benvenuto est le plus fort ; et pour ce faire, Cellini allie qualités d'écrivain et qualités d'artiste ; ce sont des portraits en action. Mais au-delà du portrait d'un homme d'exception, la *Vita* offre aussi le portrait d'une époque ; car portrait en action implique évocation des rapports du héros avec les autres et avec son temps.

La première candidate a d'abord examiné les portraits réalisés par Cellini orfèvre et sculpteur évoqués dans la *Vita*, puis les portraits réalisés par l'écriture, et enfin l'autoportrait que Cellini effectue de lui-même : le plan était cohérent, intéressant (présence des arts plastiques dans le texte), mais le développement a cruellement manqué de micro-analyses de la « miriade di ritratti di avversari » et de références précises au texte, notamment dans l'examen du portrait de Côme ; enfin la troisième partie a été bien trop vague ; d'où la note de 7/20.

La deuxième candidate a d'abord traité le « ritratto come arte dell'esperienza », puis le « ritratto come arte dello studio », et enfin la *Vita* comme « autoritratto dell'arte » : si le projet pouvait être séduisant, le contenu du discours a manqué d'analyses précises et s'est montré extrêmement répétitif ; d'où la note de 3/20.

La troisième candidate avait de toute évidence une connaissance insuffisante de la *Vita* et n'est pas arrivée à organiser un discours nourri et clairement articulé ; d'où la note de 1/20.

La quatrième candidate a choisi de commencer par l'autoportrait que dresse Cellini dans la *Vita* pour passer ensuite au portrait de ceux avec qui il est entré en contact ; ces deux parties (dont on aurait attendu qu'elles soient inversées) ont abouti à une troisième partie sur l'art de la création assez mal rattachée au discours et frôlant le hors sujet ; d'où la note de 5/20.

9- Città e civiltà nel *Decameron*

Comme pour la précédente leçon sur le *Décameron*, il convenait de bien réfléchir préalablement au sens des mots. Ici, l'étymologie commune de "città" et "civiltà" devait fournir l'amorce de la réflexion. En latin, en effet, la 'civitas' (d'où vient "città") définit la ville en tant qu'espace commun où vivent les 'cives' (les citoyens), elle est autrement dit le lieu de la vie associée (ce qui la différencie de l' 'urbs', la ville en tant que lieu physique). Quant à la 'civitas', qui dérive de l'adjectif 'civilis' et est l'étymon de "civiltà", elle désigne d'abord la qualité de citoyen (d'habitant de la 'civitas'), pour ensuite définir la sociabilité urbaine en tant que telle. Le mot italien "civiltà" a considérablement élargi ce dernier sens pour lui conférer une dimension anthropologique globale : la "civiltà" est en effet devenue l'ensemble des traits socio-culturels qui caractérisent un groupement humain de vastes dimensions. S'y ajoute enfin l'idée, connotée positivement, qu'un tel état anthropologique est le fruit d'une conquête progressive, d'un processus de développement, en d'autres termes d'un 'procès de civilisation'.

La question qui se posait était dès lors double : celle, d'une part, des rapports entre la (les) ville(s) du *Décameron* et la civilisation, au sens anthropologiquement neutre d'ensemble de caractères distinctifs, telle que Boccace la met en scène et la dépeint ; celle, d'autre part, de la valeur que l'auteur pouvait bien leur attribuer.

Il paraissait donc opportun d'examiner en un premier temps le portrait de civilisation qui se dessine dans le *Décameron*, pour tenter de déterminer dans quel sens et dans quelle mesure il peut être dit citadin. Puis, il fallait essayer de savoir quelles valeurs de civilisation, positives ou non, s'attachent à ce portrait. On pouvait enfin se demander au terme de l'analyse si un projet de civilisation tourné vers le futur émerge du grand œuvre de Boccace et s'il a partie liée indissolublement à la ville.

1- La réponse à la première question semble plutôt facile à élaborer et illustrer. Par-delà la formule célèbre – trop, sans doute – voulant que le *Décameron* soit l' "épopée des marchands", par définition issus du milieu urbain, la phénoménologie des "casi" envisagés dans les cent nouvelles est très majoritairement située en ville et la typologie des protagonistes de l'œuvre est une typologie urbaine, que ce soit au niveau diégétique des nouvelles ou au niveau métadiégétique du récit-cadre. Ce dernier débute à Florence, et y prend fin. Les dix jeunes gens de la "brigata" sont des citadins. Quant aux protagonistes des nouvelles, depuis les patriciens et les grands marchands (Erminio de' Grimaldi, Landolfo Rufolo, Geri Spina, etc.), jusqu'aux plus humbles ouvriers (au premier chef Simona et Pasquino), en passant par les médecins, les juristes (deux catégories malmenées), sans compter les peintres (au premier rang desquels Bruno et Buffalmacco, mais aussi Giotto), les "intellectuels" (Guido Cavalcanti en VI 9, l' "écolier" de la VIII 7), etc., c'est la totalité, ou presque, de la société urbaine d'une grande partie de la péninsule italienne entre la fin du XIII^e et la première moitié du XIV^e qui est convoquée par Boccace. Et la narration se nourrit des péripéties liées aux activités spécifiques de ces figures issues du monde urbain. De sorte que le *Décameron* fourmille d'indications utiles pour une appréhension fine et détaillée de la civilisation urbaine du temps de l'auteur et des décennies qui l'ont précédé. Mais comment Boccace juge-t-il précisément cette 'civilisation' et ses évolutions rapides ?

2- La ville est source d'émerveillement, et le lieu par-dessus tout de la découverte de la beauté féminine, pour le fils de Filippo Balducci, dans la nouvelle d'auteur "inachevée" qui introduit dans une perspective antiascétique et antiérmétique la quatrième journée. Et elle est aussi, notamment pour les jeunes gens, le lieu des apprentissages (cf. la nouvelle II 5, souvent assimilée à une sorte de *Bildungsroman ante literam* en miniature, ou la VIII 10). Mais elle l'est précisément parce qu'elle place en travers du chemin des protagonistes toute une série d'obstacles qui, parce que la Fortune dans le *Décameron* est le plus souvent 'incarnée', sont liés aux vices de leurs 'opposants'. Vices que l'on peut aisément subsumer sous la grande catégorie de la cupidité, des désirs immodérés (des biens matériels, de l'argent, des 'objets sexuels' : les personnages les plus représentatifs à cet égard sont les frères prêcheurs, dont la prolifération est liée à l'essor de la civilisation urbaine et qui sont l'objet des violentes diatribes que l'on sait, en III 7 notamment). On y ajoutera la foule des

charlatans et farceurs de tout acabit, dont la fonction n'est pas toujours, y compris dans le cas de la "beffa" proprement dite, de rétablir un équilibre relationnel perverti par des comportements blâmables : plusieurs de ces "beffe" sont gratuites, se nourrissent du plaisir sadique de se divertir aux dépens des benêts qu'il ne s'agit nullement de rendre par ce biais plus intelligents ou de guérir du vice qui a suscité la "beffa" (on pense d'abord à des figures comme Calandrino ou Maestro Simone). Et une sorte de vertige saisit le lecteur au seuil du recueil, avec la première nouvelle de la première journée (Ser Cepparello, rappelons-le, est un 'notaire' au service des marchands, que nous verrons agir dans une ville de Bourgogne non précisée) : débouchant sur le constat de la totale impénétrabilité des plans de la Providence, elle court le risque de susciter un puissant sentiment de l'absurde. Mais avant cela même, c'est tout le récit-cadre qui est le lieu de la mise en accusation épouvantée et sans appel du temps présent : la peste semble être en effet l'expression hyperbolique d'une décadence menaçant la société tout entière. Or, la dissolution de toutes les lois divines comme humaines – même si l'épidémie gagne également le "contado" – concerne avant tout le tissu des relations urbaines, florentines en l'occurrence. Et en réalité la plupart des villes évoquées, souvent sommairement ou de façon très incomplète, dans le *Décameron* le sont sous des dehors peu flatteurs (tel est le cas de Naples, Palerme, Venise, Trévis, etc.).

(Ce deuxième temps – la dénonciation des vices, de la corruption présents – pouvait aussi bien servir de point de départ à la réflexion, faisant place ensuite au relevé des valeurs positives s'attachant à la ville).

3- Y aurait-il alors une société idéale pour Boccace ? Si oui, de quel type serait-elle ? Il semble de prime abord que ce modèle pourrait être constitué par la "brigata", sa constitution, son mode d'organisation et de fonctionnement. Mais les deux semaines du refuge à la campagne (la campagne très civilisée d'un 'contado' florentin peuplé de villas suburbaines) correspondent à un temps suspendu, à une parenthèse 'irréaliste' dans le cours des événements. Rien ne nous est dit sur la 'réinsertion' des dix jeunes gens dans Florence encore en proie au fléau, ni sur les effets concrets de leur expérience toute fraîche au moment de ce retour à la réalité.

Alors, en quoi pourrait consister, s'il y en a un, le 'projet de civilisation' (au sens positif du terme) boccacien ? Pour ce qui est des valeurs, la X^e journée, consacrée à la libéralité et à la magnificence, semble devoir apporter la réponse. Mais on remarquera que c'est aussi la journée des solutions 'merveilleuses' (X 5 et 9) ou d'un passé mythifié n'ayant rien à voir, ou fort peu, avec la réalité urbaine du milieu du Trecento (X 3, 6, 7, 8). Sans compter que la dernière nouvelle du recueil, celle de Griselda, nous propose un cas tout à fait improbable de grandeur d'âme dans le cadre bien peu citadin du marquisat de Saluzzo. La nostalgie gouverne bien souvent l'écriture boccacienne : ainsi la nouvelle déjà citée de Guido Cavalcanti (VI 9) semble-t-elle illustrer à la fois le regret d'un temps passé encore proche, mais révolu, et la position à l'écart, peut-être inévitable, du lettré, seul "vivant" parmi les "morts". Il semblerait donc plutôt que c'est au coup par coup qu'il convient de chercher une esquisse de réponse possible. Sans souci d'exhaustivité, on peut évoquer quelques nouvelles exemplaires à cet égard, où les valeurs courtoises, 'passéistes' en première instance, se conjuguent avec les réalités nouvelles de la civilisation urbaine, telles, chacune dans son genre, la IV 7 ou la V 9. Mais c'est aussi le cas de la VI 2, la nouvelle de "Cisti fornaio", qui voit naître sur fond de libéralité bien comprise une "amitié" entre un modeste (mais riche) artisan-boulangier et un personnage haut-placé, sans pour autant que soit remis en question l'ordre social, ses hiérarchies (et l'on n'oubliera pas à ce propos que, pour un homme, se marier dans une classe sociale supérieure est source de déboires).

Reste aussi – et surtout, sans doute – ce qui ressortit à une morale toute provisoire et empirique : l'exaltation de l'ingéniosité dans ses multiples facettes, des virtualités du langage (Florence se distingue tout particulièrement dans le domaine de l'art de la parole), de l'esprit d'entreprise aussi, qui doivent tant à l'essor de la société urbaine et à l'épanouissement qu'elle permet des potentialités imparties par la nature à chaque individu aux prises avec les aléas de l'existence – aléas dont la ville fournit un condensé propice à la plus riche combinatoire qui se puisse concevoir. La nouvelle de Tedaldo, la septième de la troisième journée (celle qui est consacrée précisément à l'"industria"), en fournit avec ses rebondissements un bon exemple, qui

combine l'intelligence tout urbaine du protagoniste avec une scène finale de réconciliation marquée au sceau de la magnificence et de la "libéralité". Les femmes se distinguent à cet égard : on pourrait citer Giletta di Nerbona (III 9), si la nouvelle était plus urbaine et plus contemporaine (n'oublions pas cependant que le savoir que met d'abord en œuvre l'héroïne pour parvenir à ses fins est d'origine 'savante'). Mais c'est Madonna Filippa de Prato (VI 7) qui illustre sans doute le mieux le propos : son intelligence, qui va de pair avec son habileté rhétorique, permet de modifier la loi en vigueur dans sa ville dans un sens éminemment 'progressiste'. Peut-être aussi le droit des femmes à l'amour (qui est droit de la nature), revendiqué y compris dans des nouvelles non urbaines (cf. la célèbre IV 1, ou quelques nouvelles campagnardes plus légères, comme la IX 6), trouve-t-il à s'épanouir plus facilement dans le cadre de la ville (dans les nouvelles de la journée VII, notamment). Et même dans le cas des nouvelles tragiques de la journée IV, c'est dans un cadre urbain qu'advient la rédemption 'courtoise' des amants, par delà les cadres institués. Mais Boccace, qui est tout sauf systématique, enregistre aussi les limites de cette société, avec par exemple le crime effroyable des frères de Lisabetta de Messine (IV 5), doubles atroces de ceux du Proème adressé par l'auteur aux femmes souffrant de l'enfermement et de la surveillance que les hommes qui les entourent leur imposent. C'est par petites touches que se dessine donc dans le *Décameron*, de façon toute 'pragmatique', l'espace d'une (ré)conciliation entre "città" et "civiltà", jamais présentée comme susceptible d'une réalisation définitive prévisible. Telle pourrait être la conclusion de l'examen des rapports entre ces deux termes.

La première leçon a assimilé de façon un peu cavalière "città" et "civiltà", pour poser d'emblée que la "civiltà" dans le *Décameron* est urbaine et s'oppose à la "culture courtoise" de la société féodale. Le traitement du sujet a débuté par l'illustration du fait que cette civilisation urbaine est caractérisée par la capacité de résoudre les conflits grâce à l'intelligence, à l'art de la parole, plutôt que par la violence typique de la société féodale (ce qui a paru quelque peu contradictoire avec la prémisse rappelée ci-dessus), et par la mobilité sociale, même relative. Mais cette société urbaine présente aussi, par rapport au "monde courtois" d'antan, quantité de traits décadents, sanctionnant la disparition de la magnificence (deuxième partie). Le renversement de ce qui avait été posé dans la première partie a paru quelque peu mécanique, sinon tendanciellement contradictoire. L'introduction avait annoncé enfin la recherche par Boccace de voies pour une refondation de la "civiltà" : la ville présentant, comme le "monde courtois", des traits positifs et des traits négatifs, c'est de la sélection du meilleur dans chacun des deux types de société et de la correction des vices du monde bourgeois par les valeurs courtoises que peut naître la solution. Le *Décameron*, nourri de la nostalgie de Naples, où se mêlaient les deux mondes, serait alors une sorte de 'recherche du temps perdu'. Malgré la clarté de l'exposition et quantité d'observations tout à fait justes, y compris sur le plan de l'appréhension générale de la problématique proposée, ce qui a motivé les réticences du jury (cette leçon a été notée 07/20) a tenu principalement à la tension – sinon la contradiction – relevée plus haut, au caractère dès lors souvent forcé de la démonstration, mais aussi à un choix d'exemples qui n'a pas toujours paru pertinent.

La deuxième leçon, sans être indigente, a encore moins convaincu (05/20). En effet, le concept de "civiltà" n'a pas été interrogé en tant que tel. La nouvelle civilisation urbaine a été délibérément associée à la seule Florence et la première partie s'est dès lors contentée d'en cerner, par des observations du reste souvent exactes, les traits essentiels. Une deuxième partie, prenant de manière mécanique le contre-pied de la première, a signalé de manière beaucoup trop rapide et peu motivée, les signes de décadence. La dernière partie, enfin, trop rapide elle aussi, a voulu présenter les "solutions pour rétablir les valeurs communales (sic)" de la "città e civiltà" florentines (toujours mises sur le même plan), avec pour perspective la création d'une "courtoisie bourgeoise" (il eût fallu définir les termes, notamment ici le second) trouvant le lieu de son expression achevée dans la libéralité et les "vertus morales" de la dernière journée (mais où est passée Florence, parangon de civilisation ?). On l'aura compris : plus que les vues un peu cavalières et les approximations, c'est l'absence de problématisation initiale, de mise en relation 'questionnante' des deux termes du sujet, qui a été pénalisante – et pénalisée.

La troisième leçon a reçu la même note que la précédente (05/20), mais pour d'autres raisons. Le plan a paru artificiel : en effet, à partir d'une définition précise des termes en jeu, la candidate a fait le constat d'une pluralité de villes présentes dans le *Décameron* et s'est demandé s'il y avait une pluralité de "civiltà" correspondantes. Elle a annoncé alors un parcours consistant à passer en revue les différentes villes, en partant de Florence pour y revenir *in fine*, après avoir examiné entre-temps les manifestations de la "civiltà" au travers de la fonction narrative des villes dans les nouvelles. Le développement n'a correspondu que partiellement à cette annonce de plan. La première partie a mis en évidence le dénominateur commun constitué par le caractère marchand de cette civilisation des villes, au détriment des autres aspects possibles de la question. La deuxième partie a paru largement hors-sujet, voire par moments confuse, au moins pendant une longue première phase, où ont été examinés des lieux du *Décameron* comme les routes ou les 'déserts', pour revenir ensuite à la ville comme lieu de la stabilité et de l'ordre social. La dernière partie, celle de la reconstruction florentine, a essayé de dégager à partir du récit-cadre et du "novellare" la réponse à la dissolution des valeurs citadines représentée par la peste – ce qui était loin d'épuiser le sujet. On le comprend à la lecture des lignes qui précèdent : la cohérence de tels développements, qui ont proposé par ailleurs des vues souvent trop restreintes du problème soulevé, n'a pas paru évidente.

La dernière leçon a été jugée comme la meilleure de la série (12/20). À partir d'une définition articulée de "città" et de "civiltà", la candidate a posé comme point de départ le caractère fondamentalement ambivalent de la ville aux yeux de Boccace, qui en explore les multiples facettes, positives comme négatives. La question étant de savoir alors, selon la problématisation proposée, si l'espace textuel du *Décameron* réduit une telle ambivalence. Après avoir mis en évidence les traits civilisationnels essentiels de la ville décameronienne, le premier développement a conclu à l'esquisse d'un idéal de cité où nature et culture pourraient se rencontrer (la nouvelle inachevée de l'introduction à la quatrième journée, est-il dit plus tard en conclusion, aurait alors une fonction "matricielle"). Mais la ville est aussi l'opposé de la "civiltà", que ce soit par manque de culture, ou, surtout, en raison de la cupidité et de l'avarice, peste métaphorique illustrée par quelques nouvelles. De bonnes analyses à ce sujet ont montré comment un tel fléau aboutit à la perte de toute humanité. La troisième partie s'est attachée à tracer quelques pistes pour une "reconstruction", à commencer par l'initiative de la "brigata". Après quelques renvois (limités) à des nouvelles précises, il a été toutefois souligné à juste titre que les modèles de vertu proposés dans la dernière journée se situent dans un "ailleurs", et que d'autre part la "brigata" fait simplement retour à Florence, de sorte que l'on peut s'interroger sur la réussite de l'entreprise boccacienne quant à la refondation de la "civiltà". L'ensemble a donc semblé globalement convaincant, même si la candidate (la dernière dans l'absolu) a un peu donné l'impression de vouloir en finir rapidement et a parfois laissé le jury légèrement sur sa faim, faute d'approfondissements – auxquels son temps de parole, loin d'être épuisé, lui donnait le loisir de se livrer.

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

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

Notes attribuées (sur 20) : 15 (1) ; 12,5 (1) ; 11,5 (2) ; 11,25 (1) ; 11 (1) ; 10,5 (2) ; 9,5 (2) ; 8,5 (1) ; 8,25 (1) ; 7,75 (1) ; 7,5 (3) ; 6,75 (1) ; 6,5 (2) ; 6 (1) ; 5,5 (2) ; 5,25 (1) ; 5 (3) ; 4,75 (1) ; 4,25 (3) ; 4 (2) ; 2,75 (1) ; 1,5 (1).

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

Textes proposés

Les passages proposés en italien comme en latin sont choisis par le jury dans la liste des textes publiés au BO du programme des épreuves orales. Il est prévu, pour chaque matinée, un passage médiéval et un passage de la Renaissance, qui échoient aux candidats par tirage au sort. L'une des questions apparaissant pour la seconde fois, certains extraits peuvent demeurer d'une année sur l'autre. La lecture, la traduction, l'explication littéraire et le questionnaire philologique portaient sur les extraits suivants des textes au programme pour la 1^{re} et la 2^e questions :

- **Boccace, *Decameron*** : I, Intr. (« Era usanza, sì come... più tosto il mettevano ») ; I, 1 (« Alla qual cosa il priore... secondo la promession fatta ») ; II, 1 (« Rispose Martellino... i tuoni non si sariano potuti udire ») ; II, 9 (« E motteggiando cominciò... non intenderebbe con altro uomo ») ; III, 7 (« La mattina adunque seguente... a creder ch'el fosse desso ») ; IV, Intr. (« Quivi il giovane veggendo i palagi... pentessi d'averlo menato a Firenze ») ; VI, 2 (« E avendo un farsetto bianchissimo indosso... n'andò a ber messer Geri ») ; VIII, 10 (« Tornata adunque la messaggera... nel letto fatto ne gli portarono ») ; X, 5 (« Rispose la donna... procurar d'attenerghele »).

- **Cellini, *Vita*** : I, 30 (« Appresso alla musica... aver fatto un così bel tratto ») ; I, 36 (« Questa osteria aveva... gli stiacciò tutt'a dua ») ; I, 85 (« Subito rispose quel cervellino... dell'altre belle opere ») ; I, 109 (« Inmentre che io andavo innanzi... non volse veder me ») ; II, 16 (« Giunto che io fui dal Re... di buon peso, d'oro ») ; II, 30 (« Giunto alla presenza dei giudici... io vi domando iustizia ») ; II, 70 (« Questa virtuosa scuola dicie... abbia il fuoco sotto ») ; II, 77 (« Or veduto di avere risuscitato... dolcemente mi riposavo ») ; II, 95 (« Venuto il desiderato giorno... non ci sarei mai fermo »).

Remarques liminaires

La moyenne de cette année est légèrement inférieure à celle de l'année dernière. Néanmoins, comme en 2009 (et contrairement à l'année 2008), les candidats ont pour la plupart affronté tous les éléments de cette épreuve : rares ont été ceux qui ont renoncé à traiter la philologie ou le latin. On ne peut que s'en réjouir et souligner encore à quel point la philologie et le latin sont précieux pour « gagner » des points, et inversement combien il est dommageable pour un candidat de renoncer à l'une ou l'autre (voire les deux) de ces composantes de l'épreuve. Rappelons en effet que l'épreuve d'explication ancienne, si elle ne souffre pas l'impréparation et l'improvisation, est en revanche très gratifiante et « rentable » pour quiconque l'a prise au sérieux et l'a préparée méthodiquement, dans

toutes ses dimensions. Quel que soit par ailleurs le niveau atteint et l'état de préparation du candidat, il est recommandé d'adopter une stratégie « offensive », c'est-à-dire de traiter les questions – toutes les questions – au mieux de ses compétences.

L'épreuve prévoit la lecture d'un texte italien, la traduction de ce dernier, son explication littéraire, l'explication philologique de 10 mots ou locutions prélevés dans ce même texte, la traduction d'un extrait en latin, l'explication de points de grammaire choisis dans cet extrait par le candidat. La lecture et la traduction ne portent pas nécessairement sur l'intégralité du texte ou du passage proposé. La lecture doit être expressive, non seulement parce que son appréciation entre dans la note de langue globale qui est attribuée aux candidats, mais parce qu'elle témoigne déjà de la bonne compréhension du texte. Quant à l'ordre dans lequel le candidat traite chacun des volets de l'épreuve, il est laissé à son appréciation. Répétons néanmoins ce qui a été suggéré les années précédentes : il semble plus logique de situer la lecture après l'introduction et avant la traduction, et de la faire suivre du questionnaire philologique : autant de 'pièces' qui s'agencent en vue de l'explication.

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

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

1. La traduction

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

Il est d'autant plus opportun de s'y adonner assez tôt qu'une explication réussie ne peut s'appuyer que sur une compréhension fine, la plus exacte possible du texte. Le temps préparatoire accordé le jour de l'épreuve pour la totalité de ses volets (1h30) ne permet évidemment pas de défaire les nœuds qui pourraient encore résister : a fortiori donc lorsqu'il s'agit de textes difficiles (c'était, cette année, le cas de Cellini), c'est à des traductions intégrales préalables qu'il faut s'astreindre. Celles-ci doivent être le fruit d'une confrontation personnelle et directe avec les textes ; on ne saurait donc se limiter à apprendre par cœur – lorsqu'elles existent – des traductions éditoriales qui au demeurant obéissent à des critères différents de ceux du concours universitaire. Les meilleurs outils en matière de syntaxe et de morphologie sont pour une large part ceux de la linguistique historique. Sur le plan lexicographique, par exemple, la consultation systématique d'un monument comme le *Grande dizionario della lingua italiana* (S. Battaglia) est la seule façon d'avancer avec un peu de sûreté. Car les mots en apparence les plus simples, les plus immédiatement (pour nous) compréhensibles, n'ont plus aujourd'hui le sens qu'ils avaient chez Boccace ou Cellini.

Pour souligner par ailleurs le lien qui unit les différentes parties de l'épreuve (traduction, questionnaire philologique, explication), on rappellera qu'avant que le mot *traductio* n'apparaisse en Italie (en latin) au début du XV^e siècle, on parlait le plus souvent d'*interpretatio*. Ce qui suggère

d'emblée qu'il peut y avoir du 'jeu' dans la compréhension et que des marges d'incertitude (relative) peuvent apparaître au moment du passage d'une langue à l'autre. Les candidats doivent cependant proposer, pour un terme polysémique ou amphibologique, ou un tour syntaxique ambigu, une solution et une seule. Mais la partie consacrée à l'explication est l'occasion d'y revenir, de rendre compte de la difficulté, voulue ou non par l'auteur, et de justifier ce faisant l'interprétation avancée.

Une remarque 'technique', pour conclure ces généralités. Les examinateurs doivent pouvoir prendre en note les traductions proposées : il appartient donc aux candidats – comme pour l'épreuve de traduction improvisée – de régler leur débit en levant la tête pour vérifier qu'ils ne vont ni trop vite ni trop lentement. Outre le fait que toute partie manquante, parce que non prise en note, vaut omission, c'est un aspect de leur aptitude à la 'communication' qui est ainsi apprécié.

Nous ne nous appesantirons pas sur les truismes relatifs à l'indispensable fidélité aux textes et à la correction attendue de la langue française, qui est évaluée aussi à travers cette épreuve. D'où le danger de l'improvisation : mieux vaut préparer sa traduction par écrit et en soigner la correction syntaxique que de se fier à une traduction purement orale où inévitablement (cela a encore été constaté cette année), s'agissant de textes anciens, s'accumuleront maladroites, anacoluthes et fautes de conjugaison ou d'accords.

Voici quelques observations ponctuelles sur ce qui a été entendu lors de cette session. Il ne s'agit nullement d'un 'bêtisier', mais d'une invitation à réfléchir sur quelques faits de langue, ainsi que, par introspection, sur certaines dispositions mentales favorisées par l'anxiété (bien compréhensible) des candidats et qui leur font perdre une part de leur lucidité : la réussite au concours est aussi le fruit d'un travail sur soi...

Boccace

Dans la langue très maîtrisée du *Décameron*, les difficultés syntaxiques et lexicales présentent des récurrences qu'une lecture assidue des textes au programme pendant l'année, permettait de repérer et de répertorier. Aussi la qualité de la traduction est-elle étroitement subordonnée à la familiarité, ou pour mieux dire à l'intimité acquise par le candidat avec le texte de Boccace. C'est ainsi que le jury a entendu cette année de bonnes traductions dont l'aisance témoignait d'une lecture et d'un entraînement réguliers. Les mauvaises performances furent souvent le résultat d'une connaissance insuffisante des textes au programme ou bien, plus fondamentalement, d'un manque de rigueur dans l'analyse "logique" du discours, préalable souvent nécessaire à la traduction en italien ancien. Enfin une connaissance insuffisante de la langue française a lourdement pénalisé certains candidats. Voici un échantillon représentatif des fautes relevées sur les textes de Boccace.

- Des maladroites : « je te dis moi » (« dicolti ») ; « outre à cela » ; « des telles relations » ; « ce qu'il en était possible » ; « œuvrer de sa magie » ; « torlo dalla sua speranza » (X, 5) traduit par « le retirer de son espérance » ; « E erano radi coloro che... » traduit par « Et très peu étaient ceux qui... », etc.

- Des faux-sens : « festeggiare » traduit par « festoyer ». « La pistolenza » (I, intro) traduit par « l'épidémie pestilentielle ». Attention à « pestilence » et « pestilentiel » qui désignent en français quelque chose « qui répand une odeur infecte », et n'ont donc pas le même sens que « pistolenza » chez Boccace.

- Des impropriétés : « la sua donna » traduit par « la patronne » indique une ignorance stupéfiante des conventions lexicales en usage dans le *Décameron*, et la littérature médiévale en général. Même chose pour « il farsetto » traduit de façon anachronique par « la veste ».

- Des contresens : « costumata » traduit par « pudique ». Au-delà du contresens, cette erreur témoigne d'une méconnaissance préoccupante des concepts-clés du *Décameron*. « Tutti pareva che a questo s'accordassero » (II, 9) traduit par « il paraît que tous étaient d'accord » (au lieu de : « Tous semblaient d'accord pour dire que... »), traduction impulsive qu'une analyse élémentaire du syntagme permettait d'éviter. « Grave cosa » (X, 5) traduit par « chose grave ». La pratique assidue

des textes ainsi que de la linguistique historique aurait dû familiariser le candidat avec l'acception de « grave » en italien ancien. Même chose pour « la donnesca pietà » (I, intro) traduit par « piété » au lieu de « pitié » ou « compassion ». Dans la II, 1, « ...riguardati da tutti e per tutto gridandosi... » a été traduit par « entouré des égards de tous et criant partout... » au lieu de : « entourés des égards de tous, et tandis que l'on criait partout... ». Une analyse des fonctions grammaticales respectives des deux verbes aurait dû éclairer le sens de la phrase. « Trovò il bagno per la donna esser preso » (III, 7) a été traduit par : « il trouva le bain de sa dame déjà pris » au lieu de « il vit que les bains avaient été retenus par sa dame ». Là encore, les outils de la linguistique historique pouvaient éclairer le candidat sur les possibles fonctions de « per » en italien ancien.

- Des barbarismes : « concupiscibile » décalqué de « concupiscibile », (IV, intro). « Je me torderai en guise d'un paralytique » pour « Io mi contraffarò a guisa di uno attratto » (II, 1). « Il élogea » pour « commendò ». « Il receva » au lieu de « il reçut ». « Jurement » pour "saramento", etc.

- Des fautes de construction, résultant souvent d'une traduction mot à mot : « profereva di farlo » traduit par « il disait de le faire ». De graves erreurs ont été relevées dans la transposition des participes passés absolus (« il qual venuto » traduit par « lequel venu ») ainsi que des gérondifs (« ...essendo i freddi grandissimi » traduit par « étant une période de grands froids »). D'autre part, les candidats se fiant à l'improvisation ont bien souvent perdu le fil de leur phrase ce qui a induit des ruptures de construction. Par exemple dans la IV, intro « Il padre... non le volle nominare » a donné : « Le père... il ne voulut pas les nommer ». On pourrait sur ce point multiplier les exemples.

- Solécismes et non-sens : Trop souvent, les candidats enlisés dans le mot à mot et privés de tout surplomb sur le texte, ont fourni des traductions absurdes ou inintelligibles. Dans certains cas, une maîtrise insuffisante du français a encore aggravé la situation, configurant de véritables non-sens. Ainsi la phrase « ...sì come colui che mai più per ricordanza vedute non n'avea » a été traduite par « comme il ne se souvenait en avoir jamais vu ». Ou encore dans la II, 9 « ...avere una donna per moglie la più compiuta [...] che forse in Italia ne fosse un'altra » a été traduit par « ...avoir pour femme la dame la plus accomplie [...] que peut-être en Italie il n'était pas une autre ». Dans l'introduction à la IV journée, « ...per non destare nel concupiscibile appetito del giovane alcuno inchinevole desiderio » a été traduit par « ...afin de n'éveiller de son appétit à la concupiscence aucun désir qui aurait pu le faire plier ». Enfin « Né sarebbe stato alcuno che veduto l'avesse, che non avesse detto... » a donné : « Et il n'y aurait personne qu'en le voyant n'aurait pas dit que... ».

Cellini

La langue de Cellini, de par son lexique parfois technique, ses répétitions et sa syntaxe souvent anarchique, est plus difficile à traduire que celle de Boccace, et le jury en a tenu compte, dans son appréciation. Néanmoins, il est évident que les fautes de syntaxe commises par l'auteur ne devaient en aucun cas être reproduites et que l'on attendait des phrases autant que possible dépourvues de grosses maladresses.

Voici quelques exemples des types d'erreurs les plus fréquents :

- maladresses : « fui portato... su una sedia... » (I, 85) traduit par « je fus porté sur une chaise à porteur »

- Des faux-sens : « velenoso rospo » (II, 95) traduit par « crapaud vénéneux » [venimeux] ; « un di quei colli di Roma » (I, 85) traduit par « un de ces cols romains » [collines] ; « infermità » (I, 85) par « infirmité » [maladie]

- De grosses impropriétés : « maraviglioso padrone » (II, 16) traduit par « excellent patron » (il s'agit du roi François Ier) ; « poppe » s'agissant d'une statue d'Hercule (II, 70) traduit par « mamelles » [poitrine] ; « mi avevo bagniato le mane » (I, 109) traduit par « j'avais baigné mes mains » [mouillé, rincé]

- Des fautes de temps ou de mode : « c'était pourquoi... » [c'est pourquoi] ; « che diritto sia sia messo » (II, 70) traduit par « qui soit mis debout » alors que ce subjonctif exprime une comparaison et se traduirait pas un conditionnel [serait]

- Des contresens : « non volse veder me » (I, 109, traduit par « il ne se tourna pas et ne me vit pas [il ne voulut pas me voir]
- Des fautes de syntaxe : « mi domandò quanto oro mi bisognava » (II, 16) traduit par « il me demanda combien d'or me fallait-il » [il me fallait]
- La fonction et le sens exact du participe passé absolu ne sont pas toujours clairement perçus : beaucoup de candidats le neutralisent en le traduisant par un verbe conjugué sans veiller à conserver l'idée d'antériorité inhérente au participe passé.

2. L'explication

Certaines prestations ont été de très belle facture et ont su, non seulement convaincre, mais encore véritablement intéresser l'auditoire – ce qui, il est bon de le rappeler, est aussi ce que l'on attend d'un futur professeur.

Les conseils essentiels sont toujours les mêmes. Tout d'abord, la présentation liminaire du texte, comme les renvois internes qui peuvent (doivent) enrichir l'analyse, imposent que l'on ait une connaissance très fine non seulement des morceaux sélectionnés pour cette épreuve, mais aussi des œuvres en leur entier. Comprendre un passage tiré d'un ensemble plus vaste signifie bien entendu que l'on soit capable d'en déchiffrer la lettre et de le saisir dans son autonomie (plus ou moins relative) ; mais en appréhender la singularité, le pénétrer en profondeur pour ensuite en proposer une interprétation, exige que l'on sache aussi mettre ce passage en relation avec ce à quoi plus ou moins directement il est relié ou fait écho.

L'introduction doit à la fois 'situer' le texte et annoncer les grands axes interprétatifs qui vont sous-tendre l'analyse. En ce qui concerne la 'situation' du texte, le travail d'approche doit être 'fonctionnel' : il s'agit de fournir les éléments qui vont permettre d'arriver rapidement et efficacement à l'explication proprement dite. A proscrire, donc, 'vita, morte e miracoli' de l'auteur, ou grands résumés de l'œuvre : de tout cela, seul ce qui est pertinent pour l'intelligence du passage doit être convoqué. L'évocation d'éléments du contexte (ce qui est 'autour' du texte, les caractéristiques de la période historique dans laquelle il surgit, son environnement idéologique et culturel, ses conditions de production, le moment biographique précis, etc.) et la restitution du macro-texte dans lequel s'insère la sous-unité à analyser (le recueil, le 'cycle' éventuel, l'unité textuelle d'où est extrait le passage, la séquence narrative, le moment d'un développement argumentatif, etc.) doivent faire l'objet d'une sélection rigoureuse, se limiter à ce qui est strictement pertinent. L'annonce des axes interprétatifs doit s'appuyer sur une caractérisation du type de texte (sa nature, son ou ses registres expressifs) et une présentation de son articulation interne (la composition), qui ne soit pas forcément le découpage plus ou moins artificiel en parties, mais la mise en lumière de ce qui donne au texte son mouvement.

Cette année encore, la plupart des candidats ont découpé leur texte en trois 'parties' (ou 'moments') qu'ils ont un peu trop systématiquement appelées, de façon souvent erronée, « mouvements », et ont procédé à une analyse linéaire parfois très réussie, parfois dérapant vers la paraphrase, parfois – quand les enjeux du texte n'étaient pas perçus et la connaissance du macro-texte insuffisante – d'une désolante pauvreté. Quelques candidats, pour éviter l'écueil de la répétition (et quand un découpage en parties n'était pas assez pertinent), ont proposé une explication thématique qui a parfois été excellente.

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

Nous ne nous attarderons pas sur la *Vita* de **Cellini**, qui désormais disparaît du programme, sinon pour observer que les candidats ont pour la plupart tenu compte des remarques et mises en garde dispensées dans le rapport 2009. Même si les explications n'ont pas toujours été à la hauteur de ce que l'on pouvait attendre, le jury a néanmoins eu le plaisir d'entendre quelques excellentes prestations.

Sur **Boccace** :

Cette année, de très bons candidats ont su mettre en évidence les enjeux conceptuels et stylistiques des textes proposés, tout en manifestant leur maîtrise des outils méthodologiques et linguistiques de l'explication littéraire. Le jury a eu cependant le sentiment que d'autres affrontaient cette épreuve sans s'y être suffisamment préparés, comme si leur admissibilité les avait pris au dépourvu. Aussi a-t-on regretté de voir plusieurs candidats, probablement très capables, se livrer dans l'urgence à une improvisation hasardeuse et impersonnelle sur des textes mal maîtrisés. Enfin les candidats les moins bons ont été desservis par une méconnaissance évidente des textes, ainsi que des finalités et des méthodes de l'explication littéraire.

L'explication suivie a été adoptée majoritairement, avec parfois de très bons résultats. Quelques candidats ont proposé des plans thématiques judicieux et fort intéressants. Trop souvent cependant, le jury a eu le sentiment que l'explication suivie était un choix impulsif, dicté par l'urgence de l'improvisation, plus que par des critères rationnels. Dans tous les cas, les défauts suivants ont été sanctionnés :

- Un plan “inerte”, dont la conclusion n'est que la reprise, parfois mot pour mot, de l'introduction, et de ce fait impropre à rendre compte de la dynamique du texte.
- La paraphrase substituée à l'explication, les candidats racontant au lieu d'analyser, ce qui, répétons-le, ne présente aucun intérêt et sera toujours lourdement sanctionné.
- Une attention insuffisante au texte – aux techniques romanesques, à la tonalité, le cas échéant aux phénomènes rhétoriques et aux procédés d'énonciation. Par exemple, commenter le récit des *papere*, dans l'introduction à la IV journée, sans s'interroger sur les modalités du dialogue entre Filippo Balducci et son fils.
- Le thème de la ville totalement éludé. Trop de candidats ont paru oublier que la question médiévale n'est pas « Le *Décameron* » mais « La ville dans le *Décameron* ». C'est dire que les textes au programme, et bien sûr les extraits proposés, invitaient toujours à s'interroger sur la présence de la ville – non seulement comme réalité spatiale, mais comme entité symbolique, socio-économique, culturelle, comme représentation identitaire, ou bien dans ses incarnations romanesques, etc. Au grand étonnement du jury, plusieurs candidats ont procédé à l'explication sans songer une seconde à se demander à quel niveau et selon quelles modalités la dimension urbaine apparaissait dans le passage à étudier : cet étrange aveuglement a conduit parfois, bien évidemment, à de graves méprises. Ajoutons que l'on a déploré d'entendre quelques candidats, mus par on ne sait quel réflexe d'auto-censure, édulcorer les textes à travers un commentaire lénifiant, au risque d'en fausser la compréhension. Dans la nouvelle VIII, 10, par exemple, un candidat a accompli l'exploit de ne jamais mentionner l'évidence : la sensualité de la description dans les bains à Naples. C'était là pourtant l'une des clés de l'intelligibilité du passage, ainsi qu'une donnée à prendre en compte pour évoquer, par exemple, la dimension hédoniste de la ville chez Boccace.
- L'imprécision, voire l'absence, des outils stylistiques et rhétoriques de l'explication littéraire. Certes le jury ne saurait encourager les candidats à “jargonner” de façon pédante, et il va de soi qu'une technicité gratuite et ostentatoire nuit à l'intelligence des textes au lieu de la servir. On

attend cependant, au niveau de l'agrégation, un minimum de culture rhétorique, la maîtrise d'un répertoire élémentaire de notions et de termes fonctionnels pour l'explication littéraire. Ainsi, parler d'« exagération » (au lieu d'« hyperbole », par exemple) à propos du portrait de Zinevra dans la II, 9, ce n'est pas seulement remplacer un terme technique par un mot issu du langage courant, mais c'est montrer que les procédés rhétoriques ne sont pas perçus comme tels – chose inacceptable chez un futur agrégé. La méconnaissance d'une terminologie critique élémentaire, et le refus de toute technicité, ont parfois conduit les candidats à forger des métaphores imprécises telles que « la phrase s'allonge... », ou des expressions obscures telles « les verbes de dire », le candidat voulant parler sans doute des verbes déclaratifs. D'autre part, que penser de la notion inintelligible de « renversement symétrique », là où le candidat voulait probablement indiquer un chiasme ? L'usage de ces formules imprécises, souvent mal élucidées par celui qui les utilise, peuvent fragiliser considérablement une explication au lieu de la servir. Ainsi dans l'extrait tiré de la VI, 4, un candidat a qualifié Cisti de « personnage régulateur », sans expliquer de quoi il s'agissait exactement, ni en quoi cette notion était pertinente dans le passage proposé. Ajoutons que la dialectique complexe, dans le *Décameron*, entre culture courtoise et culture marchande, et les multiples déclinaisons romanesques de ce conflit, ont parfois été ramenées à une opposition rudimentaire entre l'« abstrait » et le « concret », l'idéologie boccacienne appauvrie se réduisant alors, aux yeux du candidat, à une apologie du « concret ». Enfin, le jury déplore, dans certains cas, la pauvreté du vocabulaire employé et la monotonie de formules récurrentes telles que : « Dans ce texte nous avons... nous avons... nous avons... » ou encore « Ce syntagme met en relief... » répété phrase après phrase. Rappelons qu'au niveau de l'agrégation, la maîtrise de l'exposition est exigée : il faut donc s'appliquer à varier les formules, ne serait-ce que pour soutenir l'intérêt de l'auditoire.

3. Le questionnaire philologique

Ce questionnaire, que les candidats peuvent traiter à leur gré avant ou après l'explication littéraire, est d'abord un exercice technique sans piège et sans surprise, qui met en jeu des connaissances positives. C'est une épreuve dans laquelle il est impossible de faire illusion en cas d'impréparation totale, mais très gratifiante pour quiconque s'y est correctement préparé. En revanche, très peu de candidats ont su voir, au-delà de la technicité de l'exercice, ses implications proprement textuelles et la possibilité ainsi donnée de s'appuyer sur celles-ci afin d'enrichir l'explication à travers tel ou tel point de phonétique, de morphologie, de syntaxe, ou de sémantique. Une considération générale devrait suffire à illustrer le propos dans le cas de Cellini : les oscillations continues entre formes concurrentes (sur le plan phonétique comme morphologique), à quelques lignes de distance, pouvaient suggérer quelques considérations sur la « littéarité » de l'entreprise. Pour ce qui est de Boccace, en revanche, outre une stabilité beaucoup plus grande de ses options linguistiques, il était possible de relever la présence discrète de formes savantes ou de termes choisis (« obscuri » ; « ferocità », « inchinevole », avec son suffixe tellement 'boccacien', etc.), ainsi que les tours syntaxiques plus raffinés et beaucoup mieux maîtrisés (sauf à trouver une curieuse construction hybride comme « egli avvisava che messer Geri [...] dover passare »).

Voici les mots et groupes de mots ou propositions proposés cette année, inscrits dans leur catégorie philologique (et classés par auteurs et par ordre alphabétique) :

Phonétique

Vocalisme tonique : briève ; detto (part. pass.) ; festa ; fiera ; lieto ; omeri ; parete (subst.) ; priego (verbe) ; sempre ; sete (subst.) ; sopra ; uomini (**Boccace**) ; altiera ; bene ; bocche ; detta (part. pass.) ; detto/ditto (part. pass.) ; ditta (part. pass.) ; fiero ; figliuoli ; intera ; lieta ; morto ; omo ; oro ; peli ; rispose ; scuola ; uomini ; volta (**Cellini**).

Vocalisme atone : brevemente ; diece ; desiderio ; dover ; giovane ; gittate (part. pass.) ; maladetti ; popolo ; sepoltura ; sospiri ; stimolasse ; udire (**Boccace**) ; creata ; dimandi (verbe) ; entrai ; giovane ; gittare ; istracco ; lodar ; meraviglioso/meravigliose ; muscoli ; orina ; piloso ; romore ; signiore (**Cellini**).

Consonantisme : albori (alberi) ; bagno ; dee (deve) ; faceva ; frate ; giaceva ; lagrimando ; luogo ; nigromantica ; obscuri ; paio (subst.) ; palagio ; pellegrino ; piagnevano ; preso ; ragione ; secchia ; veggiamo (**Boccace**) ; beeva (beveva) ; capegli ; che (pr. rel.) ; concetti ; coperchio ; fascie ; febbre ; femmina ; giudicò ; giustizia/iustizia ; gonfiato ; piaceva ; prezzo ; virtuosa/usato (**Cellini**).

Autres phénomènes, phénomènes complexes : agnoli ; cominciò ; donne ; foco ; freddi ; sirocchie ; uscio ; usciti ; verdi ; virtù (**Boccace**) ; cherminali (criminali) ; dipoi ; drento (dentro) ; maestri ; mastio ; parole ; vecchio (**Cellini**).

Morphologie : abbia ; amici ; be' (be' giardini) ; coloro ; compagnevole ; città ; dita/diti ; ebbe ; gli (pr. pers. COD) ; il (pr. pers. COD) ; imagini ; 'l (pr. pers.) ; la mano ; li (art.) ; le frutte ; lenzuola/lenzuoli ; lo (art.) ; mogliere/moglie ; niuno ; penteremo ; senza ; voglia (subst.) (**Boccace**) ; braccia ; costei ; costui ; detti (verbe 'dare') ; dua/due/dui ; el (art.) ; eramo ; faccia (subst.) ; faccino (verbe) ; feci ; 'l (art.) ; le mane ; le [...] nuove ; lui (pr. pers. sujet) ; maggiormente ; Re ; saria ; seco ; sua (li sua amici) (**Cellini**).

Syntaxe : affermando sé di spezial grazia da Dio avere una donna... ; Colui che mai piú alcuna veduta non avea ; Dicolti ; e steso questo materasso ; e vennegli uno alle mani ; egli avvisava che messer Geri [...] dover passare ; mangiando ancora gli altri le frutte (**Boccace**) ; Chiamommi ; cominciatosi a lodar le donne ; debb'essere uomini ; dissi che no ; e' mi parve che le mie forze fussino ritornate ; la non bada a quel che la fa ; par che sempre gli avvenga ; se io avessi usato [...], l'arei fatto (**Cellini**).

Sémantique : compagnia ; discreta ; ferocità (la ferocità della pistolenza) ; fornaio ; frate (il santo frate) ; inchinevole ; schiave ; terra ; viso (**Boccace**) ; belle ; cosa ; domandar (domandar prezzo) ; furore (el furore del fuoco) ; manco (e non piú e non manco) ; mastio (al mastio del Castello) ; modello ; salisti (verbe 'salire') (**Cellini**)

Le jury exprime cette année encore sa satisfaction, car aucun candidat n'a fait l'« impasse » sur cette partie d'épreuve et très rares sont ceux qui ont donné l'impression de ne pas s'y être préparés, ou à peine. De sorte que, dans l'ensemble, des points précieux et mérités ont pu être attribués et que certains candidats ont même fait preuve de beaucoup de solidité dans ce domaine, allant parfois jusqu'à compenser très utilement pour eux des faiblesses dans d'autres parties de l'épreuve.

Si l'on regarde à présent dans le détail, on remarquera que le déséquilibre pointé l'an passé (au bénéfice de la phonétique) a eu tendance à se réduire. Cela était d'autant mieux venu que la quasi-totalité des questionnaires comportaient une question de syntaxe et chacun une question de sémantique.

Le jury attend avant tout des candidats qu'ils soient capables de rendre compte des principaux phénomènes gouvernant l'évolution du latin à l'italien et sachent d'abord les évoquer avec précision. Pas de questions piège, donc, et la recherche d'un équilibre entre les points tout à fait 'classiques', témoignant des tendances 'lourdes' de cette évolution, et quelques développements moins attendus, correspondant à des options 'minoritaires', relevant le cas échéant de l'idiolecte du locuteur, ou à des choix stylistiques conscients (y compris pastichant, comme chez Boccace, tel ou tel parler dialectal : cf. par exemple le « foco » issu de la réplique au style direct du passage proposé

de la nouvelle 'sicilienne' VIII 10 du *Décameron* : « tu m'hai miso lo foco all'arma, toscano acanino »).

Les examinateurs n'exigeaient donc pas un savoir exhaustif, mais d'abord des connaissances solides telles qu'on peut les acquérir au cours d'une année d'apprentissage régulier, et des qualités de rigueur dans l'exposition. C'est ainsi que certains candidats ont perdu des points à cause d'une présentation malhabile. Une terminologie ambiguë ou inadéquate, des lacunes ou le désordre de l'exposition ont parfois contraint le jury à un travail hasardeux de déduction, et à reconstituer tant bien que mal une démarche mal conduite. Il ne saurait non plus être question de réciter des fiches plus ou moins bien apprises et 'plaquées' de façon tellement confuse sur le cas à examiner que le problème à traiter finit (du moins pour l'auditoire) par être complètement perdu de vue.

On conseille donc aux candidats les précautions suivantes :

1) Tout d'abord, chose évidente mais qui a coûté cher à plus d'un, il est recommandé de lire attentivement le questionnaire pour éviter de se tromper de rubrique, et de parler de vocalisme lorsque la question porte sur le consonantisme (ou vice-versa), ou de phonétique quand il s'agit d'un point de morphologie. Il peut arriver, certes, qu'un phénomène morphologique impose un détour par la phonétique : il convient alors de justifier la digression, dès lors que celle-ci n'est telle qu'en apparence.

2) Il faut prendre soin de se référer au contexte précis d'apparition des mots à examiner (le questionnaire renvoie explicitement à la ligne de leurs occurrences dans le texte), afin d'éviter quelques bévues comme celle qui a consisté à prendre « faccino » (verbe 'fare' à la 3^e pers. plur. du subjonctif présent) pour le diminutif du substantif « faccia » ; ou l'article défini pour un pronom personnel, ou le contraire. Ou à se lancer, pour « manco », dans une explication n'ayant rien à voir avec le contexte d'emploi (« e non piú e non manco »).

3) Il ne faut jamais oublier de veiller à la parfaite clarté de l'explication : lorsque plusieurs phénomènes phonétiques sont à examiner successivement dans un même mot, on doit absolument procéder par ordre en indiquant la nature et la position de chaque phonème, ce que trop souvent les candidats négligent de faire.

4) L'étymon du mot à examiner doit être systématiquement fourni (ainsi, une candidate devant expliquer « modello » en sémantique ne s'est aucunement référée au mot latin dont il dérive), mais en se souvenant que cela seul ne saurait constituer un élément de réponse, puisque, pendant leur préparation, les candidats disposent du dictionnaire Gaffiot (celui sur lequel il convient de s'appuyer aussi bien pour les indications concernant la quantité des voyelles que, sur le plan sémantique, pour les acceptions des mots en latin classique) et que ce qui est en jeu est justement le passage du latin à l'italien. Il convient de préciser, d'autre part, si l'étymon sur lequel on prend appui est du latin classique ou du latin tardif, car cela engage, dans certains cas, la cohérence de l'explication (ex. « lui », « costui »).

5) Si les différentes prononciations du latin sont admises (cf. la partie du rapport consacrée au texte latin), il faut se souvenir que certaines évolutions ne sont compréhensibles qu'en partant de la prononciation dite « restituée ». C'est ainsi qu'un candidat ayant à expliquer le consonantisme de « piaceva » et de « concetti » est passé dans les deux cas complètement à côté de la palatalisation de la consonne occlusive vélaire sourde /k/.

6) On ne peut pas se contenter de constater une évolution : ce qui intéresse le jury, ce sont les conditions de cette évolution, illustrées autant que possible par des exemples ou des contre-exemples. Il convient d'utiliser, dans ce but, une terminologie adéquate, gage de rigueur et de clarté dans la formulation. Mais il ne suffit pas alors de dire « palatalisation », « diphtongaison », ou « analogie » : le jury souhaite comprendre leur raison d'être ou leurs conditions de possibilité. S'il y a « dissimilation », cela concerne nécessairement deux phonèmes et il ne faut pas omettre d'indiquer celui par rapport auquel ladite assimilation advient. Etc.

7) Chaque fois que cela est pertinent, symétriquement en quelque sorte de l'étymon, il faut mettre en regard le lexème analysé avec son issue dans la langue contemporaine (voire, lorsqu'on

les connaît, avec celles d'autres langues romanes, à commencer par le français), ainsi qu'avec les issues synchroniquement concurrentes de la forme rencontrée.

8) En morphologie, il ne faut pas omettre d'indiquer la nature grammaticale, le genre et le nombre du mot latin et de son issue italienne, ces données étant bien souvent au cœur du problème posé. Il peut arriver que l'on ne sache pas expliquer un phénomène : le jury attend qu'au minimum on se montre capable de l'identifier, et d'indiquer sur quoi porte la question (désinence verbale, morphologie du pluriel, passage d'un genre à l'autre, néo-formations verbale, adverbiale, etc..).

9) Un dernier mot, enfin, concernant la sémantique : c'est le lieu où, ne se contentant pas d'enregistrer les glissements de sens et les phénomènes qui les expliquent (la métonymie, notamment), les candidats peuvent (doivent) mobiliser leur culture et leur intelligence intime des textes en les mettant au service de l'explication proprement dite : ainsi, la « *discrezione* » (le discernement) est chez Boccace une modalité capitale de l'intelligence, de même que « *inchinevole* » rentre dans le champ sémantique si riche dans le *Décameron* de l'amour (cf. encore le français classique « *inclination* », quoiqu'avec des connotations devenues bien différentes), mais en tant précisément qu'appétit naturel, qui suit d'abord la « *pente* » de nos instincts (la phrase où l'adjectif apparaissait était de ce point de vue d'une grande densité et celle-ci méritait d'être soulignée). En ce qui concerne Cellini, on eût attendu quelques développements sur « *furore* » (« *el furore del fuoco* », à propos du coup de canon depuis le château Saint-Ange en direction de l'enseigne de l'auberge, *Vita*, I 36) ou « *modello* » (terme clé permettant de mieux définir la conception cellinienne de l'activité de l'artiste).

Insistons encore une fois pour terminer sur le fait que l'épreuve de philologie ne tolère pas l'improvisation ni même le bachotage tardif trois semaines avant les oraux auquel se livrent trop de candidats imprudents. En phonétique, le nombre des phénomènes à connaître est somme toute assez réduit et maîtrisable en quelques mois. La morphologie et la syntaxe sont certes plus foisonnantes, toutefois les mêmes problèmes reparaisant, session après session, à l'occasion de mots différents, ils sont faciles à recenser, d'autant que le jury évite soigneusement les questions atypiques ou controversées. Il est conseillé, pour s'en convaincre, de lire également les rapports des sessions antérieures, qui confirmeront que l'éventail des difficultés proposées varie peu. C'est dire que l'épreuve de philologie se prépare méthodiquement, mais ne doit être en aucun cas dramatisée.

4. Interrogation portant sur un texte latin

Le texte au programme de la session 2010 était le *De pictura* de Leon Battista Alberti, dans ses deux livres sur la peinture (*Pictura*, livre II) et le peintre (*Pictor*, livre III). Le choix de ce texte correspondait à la volonté de présenter un traité d'art en forme, fondateur dans l'histoire de la peinture, susceptible de faire écho avec l'autre texte de praticien de l'art au programme, la *Vita* de Benvenuto Cellini. L'écart chronologique autant que la forme littéraire différente permettait de mesurer aussi le chemin parcouru entre ces deux œuvres à propos de la réception de l'artiste dans la société.

Les passages retenus pour l'épreuve orale ont été tirés de l'édition de référence indiquée dans le programme : Leon Battista Alberti, *De pictura* (La peinture), livres II (*Pictura*) et III (*Pictor*), édition T. Golsenne et B. Prévost, revue par Yves Hersant (avec texte latin et traduction, et version italienne, notes d'accompagnement et glossaire), Paris, Le Seuil, 2004. Ces passages sont les suivants, dans l'ordre du texte :

Livre II :

§ 25 : de *Nam habet ea quidem à vitam praelongam degunt.*

§ 26 : de *Quae cum ita sint à post Marcelli victorias ex Sicilia.*

§ 27 : de *referuntur de tabulis pictis à nomen adeptus est.*

§ 28 : de *Ingens namque fuit à discere licet.*

§ 40 : de *Sintque nudi* à *emendabant*.

§ 41 : de *Laeti autem* à *pulchre assequemur*.

Livre III :

§ 63 : de *Etiam atque etiam precor* à *absolutam reddent*.

§ 52 : de *Sed cupio pictorem* à *assequatur*.

§ 53 : de *Laudatur dum legitur* à *Hunc esse Livorem merito dixere*.

§ 55 : de *Sed plerunque* à *distincte ediscant*.

§ 55 : de *Qui etiam videmus* à *grata quam expetita*.

§ 56 : de *Hi enim non recte* à *in pictura referret*.

§ 57 : de *Sed cavendum ne* à *in maioribus aberrabit*.

§ 59 : de *Denique vel picturae* à *ratio duxerit*.

§ 60 : de *Serapion nequibat* à *a nobis videri decet*.

§ 61 : de *Interlaxandus interdum* à *sese conferunt*.

§ 61 : de *Nam omnes qui* à *non diligentis*.

§ 62 : de *Pictoris enim opus* à *bene pictum opus habet*.

Tous ces textes comportent une centaine de mots (de 93 à 117), et compte tenu de cette petite variation, sont équivalents en difficulté.

Sur 34 candidats présents, 7 n'ont pas fait l'exercice et n'ont donc pas eu de points. Ce nombre est le même que l'année dernière, et l'on peut donc déplorer qu'il n'y ait pas d'effort supplémentaire pour faire l'ensemble de l'épreuve. 16 candidats ont eu l'équivalent en points d'une note comprise entre 0,5/20 et 6/20, 6 entre 7/20 et 10/20, et 5 entre 11/20 et 15/20. Globalement, le niveau des candidats sur cette épreuve est moins bon que l'année précédente, alors que le texte, hormis les quelques pages techniques du livre 2, était d'un latin plus classique et peut-être plus accessible conceptuellement que le texte de Dante.

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

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

L'épreuve de latin se déroule comme suit :

Introduction, lecture et traduction du texte :

Le jury répète qu'il n'exige pas une introduction en forme et de type littéraire, et même qu'il n'exige pas en soi une introduction : il apprécie cependant, quand cela est possible, une simple phrase qui présente le passage en permettant de le situer dans l'ensemble du texte. Le jury cette année a particulièrement apprécié l'effort de quelques candidats, qui étaient en situation de le faire, pour souligner des liens entre le texte d'Alberti et celui de Cellini qu'ils avaient à commenter par ailleurs.

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

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

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

Commentaire grammatical

Des tentatives notables ont été accomplies pour varier le choix du point de grammaire : un seul complètement traité suffit, et il est improductif de faire une liste de remarques où l'analyse se limite à un relevé de tournures ; si cette épreuve de latin n'a aucunement l'ambition de concurrencer celles de l'agrégation de grammaire, le jury souhaite toutefois que les candidats dépassent le stade de la constatation des faits pour celui de l'analyse grammaticale. Il faut aussi ajouter qu'utiliser par exemple la liste des emplois de *cum* tels qu'ils sont présentés dans le Gaffiot (*cum* et l'indicatif signifie.. *cum* et le subjonctif signifie...) n'est pas considéré comme le traitement d'un point de grammaire. User de ce type de facilité, voire de subterfuge, n'amène rien.

Enfin, pour avoir entendu cette année deux candidats détourner le sens de l'exercice, le jury précise de nouveau que ce point de grammaire doit rester un point de morpho-syntaxe. Il n'y a pas en latin de « question sémantique », et la manière d'exprimer la négation, par exemple, ne saurait être considérée comme un commentaire grammatical. De même, le jury rappelle une fois encore que cet exercice n'est pas la récitation d'une fiche apprise en dehors du texte. Il faut contextualiser

son commentaire : nous sommes cette année arrivés au paradoxe que certains candidats visiblement non latinistes ont tenté l'effort de reconnaître quelques formes dans le texte (par exemple des gérondifs, assez facilement reconnaissables), de réciter ce qu'ils pouvaient en dire abstraitement, tout cela sans donner de traduction du texte. Si l'effort de faire un peu de latin ainsi est louable, on comprendra cependant que, sous cette forme, il est intellectuellement improductif, et ne correspond en rien à l'esprit de l'épreuve.

Le commentaire grammatical suppose donc quelques éléments de fond :

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

Le texte d'Alberti offrait toute la gamme habituelle des points de grammaire possible, en morphologie (pronoms démonstratifs, degrés de signification de l'adjectif, évolution des futurs qui est aussi une fiche de philologie, et même gérondifs et adjectifs verbal d'obligation, à mi-chemin entre morphologie et syntaxe, ouvrant sur une évolution sémantique dans le vernaculaire), et en syntaxe ; le texte fourmillait de toutes les propositions complexes nécessaires, notamment de propositions infinitives qui restent les préférées de beaucoup de candidats. Cela dit, encore faut-il les contextualiser comme nous l'avons dit : non seulement savoir dire dans le texte où elles sont, quel est le sujet, quel est le verbe, à quel temps et pourquoi (sans confondre les système de concordance des temps entre proposition infinitive et propositions complétives conjonctives), mais encore ne pas présenter comme régulières des infinitives qui ne le sont pas. Lorsqu'une candidate explique que le sujet est à l'accusatif, sans repérer ni montrer que dans l'exemple qu'elle a choisi il n'y a justement pas de sujet exprimé car le verbe est un impersonnel, on ne peut que lui en tenir rigueur, même si la reconnaissance générale du phénomène est juste. Enfin, pour en terminer avec ces regrets, le jury n'a pas entendu un seul des candidats qui ont choisi de parler des degrés de comparaison de l'adjectif le faire en employant ce terme, et en étant capable de dire « superlatif de supériorité » et non superlatif seul. Il se trouve que le superlatif d'infériorité existe aussi, mais semble ignoré de tous : le jury regrette le manque de précision terminologique là encore, qui laisse supposer des notions mal maîtrisées. À tel point que certains des candidats qui ont soigneusement récité leur fiche sur la formation particulière des superlatifs de supériorité en *-ilis/-illimus* n'ont pas remarqué que les exemples qu'ils étaient en train de citer dans leur texte étaient justement des exceptions, comme *nobilissimus* : cas éloquent d'un commentaire grammatical fait sans traduire le texte.

Sur les points les plus classiques, les confusions les plus courantes sont aussi les plus remarquées : elle vont de la maladresse terminologique (on parle en français de verbes de déclaration, non de « verbes de dire »), à l'énormité grammaticale, comme le fait de prétendre que le « que » introduisant la comparaison est un relatif (on s'étonne d'entendre de pareilles erreurs à ce niveau de compétences, erreurs qui se relaient d'une année sur l'autre malheureusement). Répétons-le, la terminologie simple de grammaire normative française doit être maîtrisée par les candidats, ne serait-ce que parce qu'ils auront à expliquer eux-mêmes des points de grammaire à des élèves (grammaire italienne, certes, mais élèves français) : il faut donc se donner les outils pour le faire, aussi bien pour les candidats francophones (l'absence d'une telle terminologie génère inévitablement des doutes sur la clarté des notions exposées) que pour les candidats italo-phones : la

« perifrastica active » est un charabia pour des élèves comme pour le jury.

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

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

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

Leon Battista Alberti, *De pictura*, II, 27. (100 mots)

Referuntur de tabulis pictis || pretia paene incredibilia. Aristides Thebanus || picturam unicam centum talentis vendidit. Rhodum non incensam a Demetrio rege, || ne Protogenis tabula periret, || referunt. Rhodum ergo unica pictura || fuisse ab hostibus redemptam || possumus affirmare. Multa praeterea huiusmodi || a scriptoribus collecta sunt, || quibus aperte intelligas || semper bonos pictores || in summa laude et honore || apud omnes fuisse versatos, || ut etiam nobilissimi ac praestantissimi cives || philosophique et reges || non modo pictis rebus sed pingendis quoque || maxime delectarentur. L. Manilius civis Romanus || et Fabius homo in urbe nobilissimus pictores fuerunt. Turpilius eques Romanus Veronae pinxit. Sitedius pretorius et proconsularis || pingendo nomen adeptus est.

On rapporte pour des tableaux des prix presque incroyables. Aristide de Thèbes vendit une seule peinture cent talents. On raconte que Rhodes n'a pas été incendiée par le roi Démétrius pour éviter que ne périsse un tableau de Protogène. Nous pouvons donc affirmer que Rhodes a été épargnée par les ennemis pour une seule peinture. Beaucoup d'autres anecdotes de ce genre sont /ont été rassemblées par les historiens, grâce auxquels/quelles on comprend clairement que les bons peintres ont toujours été, auprès de tous, tenus en très haute louange et très grand honneur, de sorte qu'autant les citoyens les plus nobles et les plus brillants, que les philosophes et les rois, prenaient du plaisir non seulement aux choses peintes, mais aussi à exercer la peinture. L. Manilius, citoyen romain, et Fabius, un des hommes les plus nobles de la Ville, ont été peintres. Turpilius, chevalier romain, a peint à Vérone. Sitedius, préteur et proconsulaire, obtint la gloire en peignant.

Pour la traduction, il convient d'être attentif aux temps verbaux, et de faire des choix qui pourraient rejoindre le commentaire grammatical : dans la langue d'Alberti, il est assez fréquent que les passifs analytiques (comme *collecta sunt*) soient perçus comme des passifs vernaculaires pour le temps : si la traduction de cette forme en langue classique est « ont été rassemblées », il est tout à fait soutenable de traduire ici, en le justifiant, par « sont rassemblées », la perception du temps du passif étant souvent, mais de manière aléatoire dans la langue d'Alberti et de beaucoup d'autres latinistes de son époque, celle du temps de l'auxiliaire. Le relatif *quibus* pouvant renvoyer aussi bien aux *scriptoribus* qu'à *multa*, sans que cela change réellement le sens de l'ensemble, les deux

traductions sont possibles.

Pour la grammaire, ce texte offrait évidemment la possibilité de traiter de la proposition infinitive, mais aussi des formations des temps du passif, comme on l'a vu, des superlatifs de supériorité avec l'exception *nobilissimus*, et du gérondif comme déclinaison de l'infinitif dans *pingendis* et *pingendo*.

TRADUCTIONS IMPROVISEES

Durée de l'épreuve 45 minutes

Coefficient : 3

Notes obtenues (sur 20) :

14 (1) ; 13 (1) ; 12 (1) ; 10,75 (1) ; 10,25 (1) ; 9,19 (1) ; 9 (1) ; 8,75 (1) ; 8,62 (1) ; 8,30 (1) ; 8,1 (1) ; 8 (1) ; 7,56 (1) ; 7,25 (1) ; 7,1 (1) ; 7 (2) ; 6,5 (1) ; 6 (1) ; 5,8 (1) ; 5,31 (1) ; 5 (1) ; 4,70 (1) ; 4,45 (1) ; 4,30 (1) ; 4 (1) ; 3,6 (1) ; 3,18 (1) ; 3 (1) ; 2,75 (1) ; 1,75 (1) ; 1,15 (1) ; 1,06 (1) ; 0,25 (1)

Moyenne de l'épreuve : 6,43/20 (2009 : 6,21 ; 2007 : 5,46 ; 2006 : 8,6 ; 2005 : 8,15)

note maxi : **14/20** ; note mini : **0,25/20**.

Description du déroulement de l'épreuve :

L'épreuve se déroule comme suit :

Le candidat tire au sort une enveloppe contenant deux textes, l'un en italien, l'autre en français. Il dispose de **trois minutes par texte** pour en prendre connaissance et il est libre de choisir sa manière de procéder. Lors d'une lecture silencieuse, il prend connaissance soit :

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

2) des deux textes (2 fois 3 minutes), puis commence par celui de son choix, **que d'abord il doit lire à haute voix** avant de le traduire en continu. Il passe ensuite à l'autre texte, en commençant immédiatement sa lecture à haute voix suivie de sa traduction en continu.

Cette année, comme l'an dernier, l'ensemble des candidats a choisi de procéder selon la première manière. Par ailleurs, nous rappelons que c'est le jury qui gère les trois minutes, si bien que le candidat, libéré de ce souci, peut se consacrer pleinement à sa préparation.

Recommandations :

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

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

Les candidats ont donc tout intérêt à s'entraîner régulièrement à la lecture à haute voix, qui représentera du reste une pratique importante dans leur futur métier d'enseignant.

- Cette année encore, il nous faut rappeler que les candidats doivent traduire le texte **sans précipitation ni temps mort. L'énonciation de la traduction doit se faire à haute et intelligible voix, au rythme de la dictée**, afin de permettre au jury d'écrire *in extenso* la traduction proposée. Le jury a été frappé de voir que, comme l'an dernier, plusieurs candidats ont fait preuve d'une lenteur excessive ou d'une rapidité outrancière (au point de ne pas permettre de prendre *in extenso* leurs traductions) et ont été sanctionnés. Certes, le trac pourrait expliquer ce genre d'attitude incontrôlée, mais on est aussi en droit de se demander si les candidats prennent soin de lire les rapports de jury avant de se présenter aux épreuves orales.

- Autre rappel nécessaire, comme pour les sessions précédentes : les candidats ne peuvent proposer plusieurs traductions au choix pour un même mot (si tel est le cas, la dernière solution proposée sera celle que le jury retiendra). Ils ont en revanche la possibilité, lorsqu'ils butent sur un

passage, de « passer » le mot qui leur pose problème pour y revenir à la fin du texte. Ces modifications doivent se limiter à un nombre raisonnable et doivent IMPÉRATIVEMENT avoir été annoncées lors de la traduction. Plusieurs candidats ont oublié de signaler leur intention de revenir sur certains mots ou syntagmes et n'ont été autorisés à reprendre qu'une seule occurrence. Par ailleurs, le terme proposé en remplacement – et que le jury considérera comme définitif, répétons-le – doit être replacé dans la phrase : le verbe doit être conjugué au mode et au temps voulus, de même qu'il faut opérer tous les accords en genre et en nombre requis. Plusieurs candidats ont perdu des points pour avoir oublié de signaler les modifications que leur correction impliquait sur l'ensemble du syntagme (par exemple : remplacer un masculin par un féminin, et oublier d'accorder au féminin les adjectifs se rapportant au mot corrigé ; ou encore se contenter de donner le verbe remplacé à l'infinitif au lieu de le conjuguer ; ou enfin, donner le mot sans donner son article). Une fois encore, ce genre d'erreurs a été commis à plusieurs reprises et une fois encore le jury est en droit de se demander si les candidats lisent les rapports de jury pour se préparer aux épreuves.

Impressions générales sur les prestations des candidats

La moyenne des notes attribuées (6,43 des présents et 8,29 des admis) reste cette année encore – en dépit d'un léger progrès (6,21 des présents et 7,48 des admis en 2009) – la plus basse de l'ensemble des épreuves orales, ce qui vient confirmer ce que le jury ne cesse de répéter, année après année : la traduction improvisée est une épreuve difficile, qui exige de solides connaissances lexicales, grammaticales et culturelles, ainsi qu'une agilité d'esprit et les réflexes nécessaires à la transposition dans une langue étrangère d'un texte dont on a pris connaissance pendant trois petites minutes. Cette épreuve est bien celle de toutes les maîtrises, et les candidats ne peuvent se permettre de faire l'économie d'un entraînement exigeant, régulier et intensif.

Ainsi, ils doivent :

- revoir sans cesse la grammaire, de façon à pouvoir identifier au plus vite les problèmes que ne manquent pas de poser les textes choisis.
- apprendre de manière régulière du vocabulaire, afin de se constituer un bagage lexical qui leur sera utile. Ainsi, *gli ossequi rituali*, traduit par *les obsèques rituels*, montre qu'il s'agit là non d'une incompréhension mais bien d'une méconnaissance de l'expression, sans parler des innombrables erreurs de conjugaison (parmi lesquelles un mémorable *il ouvra*) qu'il serait fastidieux de lister ici. Rappelons, pour finir, que les omissions sont pénalisées : le candidat doit donc être vigilant et faire en sorte de tout traduire

Par ailleurs, le jury a constaté cette année encore quelques manifestations d'inculture, réellement étonnantes pour des agrégatifs (*Citera* [Cythère] qu'on laisse tel quel en le prononçant *Citerà* pour le 'franciser' ; *la Maginot* qu'on laisse aussi tel quel, sans reconnaître (grâce au contexte évident) *la Ligne Maginot*, un comble pour des candidats qui ont la Grande Guerre au programme depuis deux ans ; quant à *La notte di San Giovanni*, lorsqu'elle n'est pas identifiée comme *Nuit de la Saint-Jean* avec tout ce que cela comporte de rituel, le texte à traduire devient difficile à saisir. On aura compris que lexique et culture sont indissociables.

Liste des séries de textes proposés (rappelons que la longueur des textes est d'environ 1250 à 1500 signes espaces compris) :

22/06 : Camillo Boito, *Senso* ; Sade, *Voyage à Naples*

Matilde Serao, *Addio amore* ; Honoré de Balzac, *La maison du chat-qui-pelote*

23/06 : L. Grimaldi, *Il sospetto* ; Théodore de Banville, *Une amie*

Carmen Covito, *La rossa e il nero* ; Marcel Proust, *La fugitive*

- 24/06 : Grazia Deledda, *Cenere* ; Marguerite Yourcenar, *Mémoire d'Hadrien*
Gesualdo Bufalino, *Diceria dell'untore* ; Théophile Gautier, *Autobiographie*
- 25/06 : Fulvio Tomizza, *La miglior vita* ; Raymond Jean, *La Lectrice*
Giovanni Verga, *Il Marito di Elena* ; Stendhal, *Chroniques italiennes*.
- 28/06 : Aldo Palazzeschi, *Le sorelle Materassi* ; Honoré de Balzac, *La duchesse de Langeais*
Federico De Roberto, *La morte dell'amore* ; G.-O. Châteaureynaud, *Le jardin dans l'île*
- 29/06 : Federigo Tozzi, *Bestie* ; Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*
Guido Ceronetti, *Piccolo inferno torinese* ; Fontenelle ; *Lettres galantes à Mr le Chevalier d'Her*
- 30/06 : Elsa Morante, *La Storia* ; Albert Cohen, *Belle du seigneur*
Curzio Malaparte, *Kaputt* ; André Gide, *L'école des femmes*
- 01/07 : Anna Maria Ortese, *Il mare non bagna Napoli* ; Jules Laforgue, *Stéphane Vassiliev*
G. Tommasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* ; Madame de Staël, *De la littérature*
- 02/07 : Italo Svevo, *Una burla riuscita* ; Jean-Paul Sartre, *Les mots*
Gesualdo Bufalino, *Le menzogne della notte* ; Amélie Nothomb, *Biographie de la faim*

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

VERSIONS

I)

Entrò don Ciccio Ferrara, il contabile. Era **un ometto asciutto che nascondeva l'anima** illusa e rapace **di un liberale** dietro occhiali rassicuranti e cravattini immacolati. Quella mattina era più arzillo del consueto : appariva chiaro che quelle stesse notizie che avevano depresso padre Pirrone avevano agito su di lui come un cordiale. **"Tristi tempi, Eccellenza" disse dopo gli ossequi rituali** "stanno per succedere grossi guai, ma **dopo un po' di trambusto** e di sparatorie tutto andrà per il meglio, e nuovi tempi gloriosi verranno per la nostra Sicilia ; non fosse che tanti figli di mamma ci rimetteranno la pelle, non potremmo che essere contenti."Il Principe borbottava senza esprimere un'opinione. [...]

Rimasto solo don Fabrizio ritardò il proprio tuffo nelle nebulose. **Era irritato non già contro gli avvenimenti che si preparavano** ma contro la stupidaggine di Ferrara nel quale aveva ad un tratto identificato una delle classi che sarebbero divenute dirigenti. "Quel che dice il buon uomo è proprio l'opposto della verità. Compiange i molti figli di mamma che creperanno e questi saranno invece molto pochi, se conosco il carattere dei due avversari ; proprio non uno di più di quanti sarà necessario alla compilazione di un bollettino di vittoria a Napoli o a Torino, che è poi la stessa cosa. Crede invece ai "tempi gloriosi per la nostra Sicilia" come si esprime lui ; il che ci è stato promesso in occasione di ognuno dei cento sbarchi, da Nicia in poi, **e che non è mai successo**. E, del resto, **perché avrebbe dovuto succedere?** E allora che cosa avverrà? Trattative punteggiate da schioppettate quasi innocue e, dopo, **tutto sarà lo stesso** mentre tutto sarà cambiato.

Giuseppe TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*

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

un ometto **asciutto** che nascondeva **l'anima illusa e rapace di un liberale**: un petit homme ***tout maigre**

qui cachait ***son âme** pleine d'illusions et rapace ***telle celle d'un libéral** [un petit homme *sec* qui cachait *l'âme* [...] *d'un libéral*]

"**Tristi tempi**, [...] disse **dopo gli ossequi rituali** : ***Ce sont des temps tristes** [...] dit-il ***après les obsèques rituels** [*Triste époque* [...] dit-il *après les civilités rituelles*]

dopo un po' di **trambusto** : après un peu de ***boucan** [*après un peu de tohu-bohu ou remue-ménage ou confusion*]

Era irritato **non già contro gli avvenimenti che si preparavano** : il était agacé **non pas à cause des événements *qu'on préparait** [*non pas à cause des événements qui se préparaient*]

e che non è mai successo (...) e perché avrebbe dovuto succedere : ***et qui ne s'est jamais vérifié** (...) et... ***pourquoi cela aurait dû se vérifier**: [*et qui n'est jamais arrivé, ou ne s'est jamais passé ou ne s'est jamais produit* (...) et pourquoi cela aurait-il dû arriver ou se passer ou se produire]

tutto sarà lo stesso : tout restera ***le même** [*tout restera pareil* ou tout sera *la même chose* ou *comme avant*]

II)

Della presenza di Ida, rimasta un poco indietro al limite della rampa, non s'interessava ancora nessuno ; e lei pure s'era quasi smemorata di se stessa. Si sentiva invasa da una debolezza estrema ; e per quanto, lì all'aperto sulla piattaforma, il calore non fosse eccessivo, s'era coperta di sudore come avesse la febbre a quaranta gradi. Però, si lasciava a questa debolezza del suo corpo come all'ultima dolcezza possibile, che la faceva smarrire in quella folla, mescolata con gli altri sudori.

Sentì suonare delle campane ; e le passò nella testa l'avviso che bisognava correre a concludere il giro della spesa giornaliera, forse le botteghe già chiudevano. Poi sentì dei colpi fondi e ritmati, che rimbombavano da qualche parte vicino a lei ; e li credette, lì per lì, i soffi della macchina in movimento, immaginando che forse il treno si preparasse alla partenza. Però subitamente si rese conto che quei colpi l'avevano accompagnata per tutto il tempo ch'era stata qua sulla piattaforma, anche se lei non ci aveva badato prima ; e che essi risuonavano vicinissimi a lei, proprio accosto al suo corpo. Difatti, era il cuore di Useppe che batteva a quel modo.

In tutto, non erano passati più di dieci minuti dal suo ingresso allo Scalo. Stavolta, i poliziotti italiani di guardia al cancello le si fecero contro vivamente : "che fa, lei, qui?! Via, presto, presto, se ne vada!" la sollecitarono con una urgenza irosa, che pareva intesa nel tempo stesso a redarguirla e a salvaguardarla da un pericolo.

Elsa MORANTE, *La Storia*

Principales difficultés rencontrées :

e lei pure s'era quasi smemorata di se stessa : et elle-même ***s'était aussi presque oubliée** [*et elle aussi avait presque perdu la mémoire d'elle-même*]

e le passò nella testa l'avviso : et dans sa tête, ***elle entendit le message qui lui disait qu'il fallait...** [*et il lui vint à l'esprit l'idée qu'il fallait..*]

che rimbombavano da qualche parte vicino a lei : qui retentissaient ***d'un endroit proche d'elle** ou : qui résonnaient très près d'elle, **justement à côté de son corps** [*qui retentissaient quelque part près d'elle*]

immaginando che forse il treno si preparasse alla partenza : ***en imaginant** que peut-être le train était sur le point de partir [*imaginant que peut-être le train se préparait au départ*]

non erano passati più di dieci minuti : pas plus de dix minutes ***ne s'étaient pas passées** [*pas plus de dix minutes s'étaient écoulées* ou *il ne s'était pas écoulé plus de dix minutes*]

III)

Avevano cinquant'anni all'epoca in cui si inizia questo racconto, e nell'anno millenove centodiciotto precisamente. **Pervenute all'apice della loro vita professionale** e di ogni segreta e confessata aspirazione, rientrate da

alcuni anni nel possesso completo della loro proprietà **le cui rendite sarebbero bastate** a farle vivere con larghezza, seguitavano a lavorare con la febbre delle ore tristi, e nemmeno mai prospettandosi una vita diversa **pareva non si fossero accorte** del miracolo operato dalle loro piccole dita, e che riconquistare la serenità e una posizione legittima non fosse la meta. Avresti detto che oramai attaccate al suo carro **fosse il lavoro che le tirava senza potersene distaccare**.

Tutto era lì in quella stanza descritta, nel caos **di pezze, di veli, di nastri, di tele e di telai**, di scatole, di forbici e d'aghi ; **nelle macchine signorili** che sostavano alla porta, in quelle visite **di gente** ricca e **importante**, nelle loro raccomandazioni e preghiere per farsi servire. **Seguitavano quel passo indefessamente e, si può dire**, incalzando invece di rallentare. Ecco la loro meta, nella quale avevano dimenticato il mondo e di essere donne. Erano due fanciulle **impietrite, femminilità** di cui soltanto l'osservatore esperto poteva rinvenire le tracce, lampi rari e vaghi scaturenti **come fuochi fatui dalle ceneri**, e che rientravano sotto di quelle **non appena eseguita la pallida e fallace apparizione**.

Aldo PALAZZESCHI, *Le sorelle Materassi*

Principales difficultés rencontrées :

Pervenute all'apice della loro vita professionale : ***Pervénues à la fête** de leur vie professionnelle [*Parvenues au sommet ou au faite ...*]

le cui rendite sarebbero bastate : dont les rentes ***suffiraient** [*dont les rentes auraient suffi*]

pareva non si fossero accorte : il ***paraissait** qu'elles ne ***se fussent pas aperçues** [*il semblait qu'elle ne s'étaient pas aperçues*]

fosse il lavoro che le tirava senza potersene distaccare : ***c'était le travail qui les trainait sans s'en détacher** ou **était le travail qui ...** [*c'était le travail qui les tirait sans qu'elles puissent s'en détacher*]

di pezze, di veli, di nastri, di tele e di telai : ***des torchons, des voiles, des rubans, des toiles et des *fusiers** ou **des *fuseaux** [*de coupons, de voiles, de rubans, de toiles et de métiers à tisser*]

nelle macchine signorili : dans les ***machines distinguées** [*dans les voitures élégantes, ou luxueuses*]

di gente ricca e importante : **de gens riches et *importantes** [*de gens ... importants*]

Seguitavano quel passo indefessamente e si può dire : ***elles poursuivaient ce pas avec constance et, si *je peux dire, [elles continuaient à cette allure inlassablement et, si l'on peut dire]**

impietrite : ***piétrifiées** [*pétrifiées*]

femminilità : ***femminilité** [*féminité*]

scaturenti come fuochi fatui dalle ceneri : ***originés par les cendres comme des feux inutiles** [*jaillissant des cendres comme des feux follets*]

non appena eseguita la pallida e fallace apparizione : ***dès que elle avait fait son apparition pâle et fautive** [*dès qu'ils avait fait leur apparition pâle et fallacieuse*]

THÈMES

I)

Je vis hier, Mademoiselle, un homme qui avait assisté à un des plus agréables spectacles du monde. Vous étiez à votre toilette, et il dit que **dès que vous eûtes ôté** un petit bonnet, et lâché quelques cordons, il vit tout d'un coup **le plancher** couvert d'une forêt de cheveux noirs. Il ne savait d'abord d'où tant de cheveux pouvaient venir, il voulut remonter jusqu'à leur origine, et après qu'il eut fait des yeux un assez long chemin, il remarqua qu'ils tenaient tous à votre tête. **Il n'eût pas cru** que de votre tête **il eût pu rien partir qui fût arrivé jusqu'au plancher**. Mais ce qui le surprit encore davantage, c'est que parmi tous ces cheveux, il en aperçut un d'une blancheur très éclatante. Peut-être dans cette effroyable quantité que vous en avez, il faut bien qu'il s'en trouve de toutes les façons ; **que sait-on si**, en cherchant bien, **on n'en découvrirait pas** de rouges et de verts ? Dans un si grand nombre, rien n'est impossible. Cependant **je croirais plus volontiers que ce cheveu blanc aurait quelque cause particulière, et qu'il faudrait**

l'attribuer à quelques soucis qu'on vous aurait donnés. Et quels soucis ? Je vous demande pardon, mais franchement je n'en connais que d'une espèce qui puisse faire blanchir les cheveux d'une si belle brune. Il y a quelqu'un caché dans la foule de vos adorateurs, à qui vous voulez plus de bien que vous ne dites. Ô ! trois et quatre fois heureux l'auteur de ce cheveu blanc !

Fontenelle, *Lettres galantes de Monsieur le Chevalier d'Her*, 1683

Principales difficultés rencontrées :

NB : le jury a accepté *voi ou lei*, mais pas que l'on mélange les deux, ce que les candidats ont fait.

dès que vous eûtes ôté : non appena **avesse tolto* [*non appena aveste tolto*]

le plancher : la **soffitta* [*l'impiantito, il pavimento*]

Il n'eût pas cru : non **avesse creduto* [*non avrebbe creduto*]

il eût pu rien partir : niente **avesse potuto partire* [*niente fosse potuto partire*]

que sait-on si ... on n'en découvrirait pas : **cosa sappiamo se ... ne *scoprimeremo* [*chissà se non se ne sarebbero scoperti*]

je croirais plus volontiers que ce cheveu blanc aurait quelque cause particulière, et qu'il faudrait l'attribuer à quelques soucis qu'on vous aurait donnés : *crederei ... che ... *avrebbe causa particolare e che *bisognerebbe.... che vi/le avrebbe dato* [*crederei... che... avesse qualche causa ... e occorresse attribuirlo a qualche preoccupazione che le si fosse data*]

II)

« Ne t'y trompe pas : je ne suis pas encore assez faible pour céder aux imaginations de la peur presque **aussi absurdes que celles de l'espérance**, et assurément beaucoup plus pénibles. **S'il fallait m'abuser, j'aimerais mieux que ce fût dans le sens de la confiance ; je n'y perdrai pas plus et j'en souffrirai moins.** Ce terme si voisin n'est pas nécessairement immédiat ; je me couche encore chaque nuit avec l'espoir d'atteindre le matin. À l'intérieur des limites infranchissables dont je parlais tout à l'heure, **je puis défendre** ma position pied à pied, et même **regagner quelques pouces** du terrain perdu. **Je n'en suis pas moins arrivé à l'âge** où la vie, pour chaque homme, est une défaite acceptée. Dire que mes jours sont comptés ne signifie rien ; il en fut toujours ainsi ; il en est ainsi pour nous tous. Mais l'incertitude du lieu, du temps, et du mode, qui nous empêche de bien distinguer ce but vers lequel nous avançons sans trêve, diminue pour moi à mesure que progresse ma maladie mortelle. Le premier venu peut mourir tout à l'heure, le malade sait qu'il ne vivra plus dans dix ans. Ma marge d'hésitation ne s'étend plus sur des années mais sur des mois. Mes chances de finir d'un coup de poignard au cœur ou d'une chute de cheval deviennent des plus minimes ; la peste paraît improbable ; la lèpre ou le cancer semblent définitivement distancés. »

Marguerite YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, 1951.

Principales difficultés rencontrées :

aussi absurdes que celles de l'espérance : **tante assurde quante quelle* della speranza [*tanto assurde quanto quelle... ou così assurde come quelle*]

S'il fallait m'abuser, j'aimerais mieux que ce fût dans le sens de la confiance : **se qualcuno dovesse fare soprusi su di me, preferirei che questi soprusi riguardassero la fiducia* [*dovessi errare, preferirei fosse nel senso della fiducia*]

je n'y perdrai pas plus et j'en souffrirai moins : **non mi ci perderei più e non ne patirei di meno* [*non ci rimetterò di più e ne soffrirò meno*]

je puis défendre : **potei difendere* [*posso difendere*]

regagner quelques pouces : **raggiungere qualche miglio* [*riacquistare, recuperare qualche palmo*]

Je n'en suis pas moins arrivé à l'âge : *non ne sono tuttavia giunto all'età [nondimeno sono giunto all'età]

III)

Encore que mon premier sentiment, à la lecture de votre *Ecole des femmes*, ait été l'indignation, je ne me permettrai pas de vous en vouloir à vous personnellement. Vous avez jugé bon de livrer au public le journal intime d'une femme, journal que celle-ci n'aurait jamais consenti d'écrire si elle eût pu se douter du sort qui lui serait fait un jour. La mode est aux confessions, aux révélations indiscreètes, sans souci du préjudice matériel ou moral que ces indiscretions peuvent causer **aux survivants** ; sans souci non plus de leur déplorable exemple. Je laisse à votre conscience (nous en avons tous une) le soin d'examiner **s'il vous appartenait vraiment d'aider** à une publication **si nettement désobligeante pour un tiers**, et, la couvrant de votre nom, d'en tirer gloire...et profit. **Ma fille vous y invitait**, me répondez-vous? J'exprimerai plus loin ce que je pense de sa conduite. Je sais d'autre part, et par vos propres aveux, que vous attachez volontiers plus de poids à l'opinion des jeunes gens qu'à celle de leurs parents. **Libre à vous ; mais, en l'occurrence, nous voyons où cela mène** ; et où cela mènerait si plus de gens vous ressemblaient, **ce qu'à Dieu ne plaise ! Suffit.**

Vous étonnerai-je beaucoup si je vous dis que je ne suis pas le seul à ne consentir point à me reconnaître dans l'être inconséquent, vain, sans importance, que ma femme a portraituré. Quand bien même l'injure m'aurait atteint, je serais seul à le savoir, puisque mon nom n'a jamais été prononcé.

André GIDE, *L'école des femmes*

Principales difficultés rencontrées :

NB : le jury a accepté *voi ou lei*, mais pas que l'on mélange les deux, ce que les candidats ont fait.

aux survivants : ai *sopravivi [*ai sopravissuti, ai superstiti*]

s'il vous appartenait vraiment d'aider : *se toccava a Lei davvero aiutare [*se spettasse veramente a Lei aiutare*]

si nettement désobligeante pour un tiers : così *[omission] cattiva per una terza persona [*così nettamente sgarbata, scortese per un terzo*]

Libre à vous ; mais, en l'occurrence, nous voyons où cela mène : *ciò la riguarda ma, a quanto pare, vediamo dove *ci conduce [*È libera di fare come vuole ; ma, nella circostanza ou nel caso presente, vediamo dove tutto ciò va a finire, conduce*]

ce qu'à Dieu ne plaise : *piaccia a Dio et *cosa che non piaccia a Dio [*Dio non voglia ou Dio ce ne scampi e liberi*]

Vous étonnerai-je beaucoup : vi *stuperei molto [*La sorprenderò molto, La stupirò*]

EXPLICATION D'UN TEXTE MODERNE

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

Notes attribuées (sur 20) :

19 (1) ; 16 (1) ; 15 (1) ; 14 (5) ; 12 (1) ; 10 (3) ; 9 (1) ; 8 (3) ; 7 (1) ; 6 (1) ; 5 (1) ; 4 (2) ; 3 (6) ; 2 (1) ; 1 (1) ; 0,5 (1) ; 0,25 (4).

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

Modalités de l'épreuve :

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

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

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

Les textes sur la Grande Guerre et les poèmes de Pascoli nécessitent la mobilisation de connaissances et de techniques d'analyse spécifiques. On n'explique pas un poème de la fin du XIX^e siècle de la même façon qu'un passage en prose de la première moitié du XX^e siècle. Néanmoins, dans un cas comme dans l'autre, il était nécessaire de relier l'extrait de façon pertinente à la poétique de l'auteur et à la spécificité de son écriture.

Chaque jour une série de quatre candidats a travaillé sur un poème de Pascoli et sur un extrait du corpus « Écrivains au front » (Gadda, Palazzeschi, Lussu et Stuparich), soit deux candidats par texte. Les textes ont été choisis au sein de la liste des passages au programme. Chaque question demeurant deux ans, un même texte est susceptible d'être proposé lors de deux sessions successives. Il est donc vivement recommandé de ne pas faire de déductions hâtives ou de hasardeux calculs de probabilités qui aboutiraient à de dangereuses impasses.

Nous engageons les candidats à prêter la plus grande attention aux recommandations que l'ensemble du jury leur fait en début de session et que nous allons rappeler dans les pages qui suivent.

Conseils pratiques

Le texte étant censé – répétons-le – avoir été étudié durant l'année, la feuille sur laquelle il est photocopié ne présente aucune référence : quand il s'agissait de Pascoli, seul figurait sur la feuille le poème (ou les strophes) à étudier ; quand il s'agissait des « écrivains au front », ni le nom de l'auteur, ni le titre de l'ouvrage n'étaient mentionnés. Il fallait donc commencer par identifier l'auteur et l'oeuvre et replacer l'extrait dans le contexte de cette dernière (cette année aucun candidat ne s'est trompé).

Le candidat est prié d'attendre que le président du jury l'invite à prendre la parole. Commencer l'explication sans avoir reçu l'autorisation du président est une infraction aux règles du savoir-vivre et ne peut qu'impressionner défavorablement le jury.

Il s'agit de calibrer avec soin les différentes phases de l'explication pour pouvoir commenter la totalité du texte et avoir le temps de récapituler en conclusion les principales idées développées au cours de l'exposé. L'introduction doit offrir aux auditeurs les précisions indispensables à une bonne compréhension du passage (lequel doit donc être clairement situé au sein de l'oeuvre et du contexte, au double sens du terme : situation du passage dans l'ouvrage et circonstances de la composition de ce dernier) et exclure toute information superflue sans rapport direct avec l'extrait. Il est périlleux de s'attarder quinze, voire vingt minutes sur une introduction alors que l'explication proprement dite ne devrait pas excéder quarante minutes.

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

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

Les poèmes de Pascoli proposés cette année ont couvert la plupart des recueils au programme. On s'est efforcé de soumettre aux candidats des poèmes entiers afin qu'ils puissent appréhender globalement le texte. Lorsque cela n'a pas été possible, on a opté pour quelques strophes qu'il fallait situer dans le mouvement général du poème. La plupart des candidats ont choisi l'analyse linéaire : cette approche les a obligés à prendre le texte à bras le corps afin d'en dévoiler toutes les ressources stylistiques et rhétoriques. Le jury a été attentif et sensible aux remarques concernant l'organisation poétique du discours, la métrique, les sonorités. En revanche, il a sanctionné les candidats qui se sont limités à une explication purement thématique du poème sans se soucier de sa dimension proprement poétique ou (et cela vaut également pour les textes sur la guerre) ceux qui, s'écartant de la technique de l'explication de texte, ont proposé une « lectura Pascoli ou Palazzeschi » à la manière italienne : de beaux commentaires abstraits, parfois riches en observations fines et intelligentes, mais sans rapport avec l'exercice de l'explication qui nécessite une prise en compte de l'organisation du texte.

Si quelques candidats ont su analyser en profondeur la structure du poème, de nombreux autres ont ignoré les éléments prosodiques (métrique, rimes, assonances, etc.) et rhétoriques, se limitant tout au plus à mentionner çà et là un chiasme ou d'autres figures de style, sans en tirer le moindre parti dans leur analyse. Pour toutes ces raisons, le jury n'a pu attribuer qu'un nombre réduit de bonnes notes (un très beau 19/20, quatre 14/20 et un 12).

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

Enfin, la conclusion doit être aussi soignée que possible, offrant une bonne synthèse de l'ensemble de l'analyse et confirmant la pertinence du choix de lecture effectué.

Quelques remarques sur les explications de textes de la Grande Guerre

Cette année, la commission a constaté de spectaculaires écarts entre les prestations des candidats, la meilleure note s'élevant à 16 et la plus mauvaise descendant à 0,25. Onze candidats ont obtenu une note égale ou inférieure à 5 ; quatre candidats une note se situant entre 8 et 10. Les trois meilleures notes ont été 14, 15 et 16. Le nombre important de notes inférieures à la moyenne tient souvent moins à la méconnaissance des œuvres qu'au manque de méthode des candidats. Il convient en effet pour réussir cette épreuve de ne négliger aucun des moments de l'exercice.

Il faut, en premier lieu, rappeler que l'explication de texte doit toujours être précédée d'une courte introduction, que l'ouvrage dont le passage est tiré doit être replacé dans son contexte (les circonstances de sa composition) et l'extrait lui-même dans son co-texte (la partie, le chapitre ou la section d'où il est tiré). Cette double contextualisation est nécessaire, mais elle doit être concise et se limiter à l'exposition des données pertinentes, propres à mettre en lumière le passage en question.

Or, si certains candidats ont bâclé leur introduction, d'autres en ont fait une proprement exorbitante, dépassant parfois les quinze minutes, ce qui ne leur a pas laissé assez de temps pour analyser convenablement le texte. Si un candidat a oublié de lire l'extrait, d'autres l'ont quant à eux mal lu, en avalant, en écorchant les mots ou en ne respectant pas la ponctuation. Cela est probablement imputable à l'émotion (bien compréhensible dans une telle situation) mais il faut que le candidat s'entraîne à lire avant l'épreuve afin de limiter les risques de bredouillage. Une bonne lecture doit non seulement être rigoureuse mais il est souhaitable qu'elle soit expressive sans toutefois verser dans l'emphase et la théâtralité.

Les candidats doivent également proposer un découpage du texte qui rende compte de ses articulations logiques et souligne son mouvement. Il faut donc éviter aussi bien de le prendre en un seul bloc que de le soumettre à une excessive fragmentation, comme l'ont fait quelques candidats. Mais le secret du succès tient à la nature même de l'explication dont seule une minorité de candidats maîtrise la technique. Trop de candidats se sont limités à paraphraser le texte ou se sont essayés à le 'réécrire' en substituant leurs propres images à celles de l'auteur, adoptant la posture du critique *additus artifici*, ce qui n'est, faut-il le préciser, nullement l'objet de l'exercice. Le texte proposé ne doit pas non plus être considéré comme un prétexte, comme l'occasion de développer un discours général sur l'auteur ou sur son œuvre, mais il doit faire l'objet d'une analyse formelle, stylistique et rhétorique. Cette dernière sera plus ou moins approfondie selon la longueur du passage : on ne saurait exiger que le candidat fasse un sort à chaque mot si le texte est très long (cette année, le jury a dans l'ensemble choisi de courts extraits, d'une quarantaine de lignes en moyenne, afin de permettre aux candidats de décortiquer le texte qui leur était proposé). Un grand nombre d'explications ont péché par manque de précision (par exemple : toute figure de ressemblance n'est pas une métaphore) ou par un emploi impropre des concepts descriptifs (des concepts comme celui d'oxymoron ou de synesthésie ont souvent été galvaudés). Il ne suffit toutefois pas d'identifier les figures, il convient surtout de définir leur fonction dans l'économie du

discours. Il est donc essentiel que le candidat propose une véritable lecture du texte et qu'il cherche à la rendre convaincante. Il n'est pas non plus nécessaire de convoquer à tout bout de champ les autorités exégétiques comme l'ont fait nombre de candidats : la référence à la littérature secondaire ne se justifie que si le candidat est capable d'entretenir une relation avec la critique et de défendre le cas échéant sa propre interprétation des textes.

Remarques annexes

Il est recommandé aux candidats de maîtriser leur débit. L'allongement du temps de parole imparti, qui est passé de 30 à 45 minutes depuis 2006, devrait permettre à chacun de s'exprimer de manière posée sans crainte d'être interrompu ; or, cette année encore, plusieurs prestations ont été gâtées par un rythme de parole effréné qui a rendu l'écoute pénible et la prise de notes difficile. Les candidats devraient comprendre qu'une présentation faite à une cadence insoutenable est fatalement sanctionnée. Les candidats sont invités à s'exprimer de façon aussi pédagogique que possible ; ils doivent être conscients du fait qu'ils ne sont pas seulement évalués en fonction de leurs connaissances scientifiques mais aussi de leurs compétences didactiques. Or certains candidats ont laissé l'impression qu'ils parlaient pour eux-mêmes sans tenir aucun compte de l'auditoire. La qualité pédagogique de l'exposition est un des critères fondamentaux de l'évaluation de cette épreuve orale. De même, on ne saurait trop insister sur l'importance de la lecture : on ne lit pas un poème comme on lit un texte en prose. Le rythme, la mélodie, les repos imposés par les vers et la métrique, les sonorités, les allongements des paroles par les diérèses : tout doit être pris en compte dans la restitution du texte poétique. Le ton de la voix a aussi son importance : si un murmure mal articulé est d'emblée pénalisant, il est désagréable d'entendre quelqu'un hurler ou moduler des aigus en contradiction avec le rythme ou le sens de ses phrases. Enfin, si quelques candidats ont manié un vocabulaire littéraire et critique riche et varié, d'autres se sont exprimés dans une langue indigente, et ne semblaient pas avoir les compétences linguistiques requises. Le langage technique s'acquiert : il suffit que le candidat prenne conscience de ses lacunes et qu'il fasse l'effort de les combler.

Les notes très basses qui ont été attribuées (16 notes entre 0,25 et 5/20) ont sanctionné en général une explication purement paraphrastique et thématique ou une analyse superficielle passant sous silence tout ce qui faisait la spécificité formelle de l'extrait ou du poème. Notamment pour les textes pascoliens, bon nombre de candidats se sont limités à relever, constater les phénomènes formels et stylistiques, sans expliquer leur fonction et leur sens dans la structure globale du poème. Ignorer les ressources rhétoriques, les figures utilisées par le poète constitue une faute grave. Néanmoins quelques prestations ont été fort honorables puisque sur les 12 candidats qui ont eu la moyenne, 8 ont obtenu de 14 à 19/20.

Textes proposés aux candidats :

Série 1 :

- GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, « Cellelager, Block C, Baracca 15... sono esulati in Siberia », p. 346-347.
- PASCOLI, *Campane a sera (Myricae)*, p. 88-90.
- PASCOLI, *L'alba (Primi Poemetti)*, p. 191-193.
- GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, « Cap. 23 Intanto un episodio doloroso... assolvere a questo ufficio pietoso », p. 285-286.
- GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, « Semper in eodem loco – 21 luglio 1916... la fine del povero Battisti », p. 138-139.
- PASCOLI, *La mia sera (Canti di Castelvecchio)*, p. 536-537.

- LUSSU, *Un anno sull'Altipiano*, « Il comando di battaglione era installato... e sorrideva ancora », p. 73-75.
- PASCOLI, *Il chiù (Nuovi Poemetti)*, p. 434-436.

Série 2 :

- PASCOLI, *Suor Virginia* (strophes IV-VI) (*Primi Poemetti*), p. 265-267.
- LUSSU, *Un anno sull'Altipiano*, « Io facevo la guerra fin dall'inizio... avevo il dovere di tirare », p. 136-137.
- PALAZZESCHI, *Due imperi... mancati*, « Ad uno svolta ci si trovò... L'acqua dell'Arno riluceva ferma e oscura », p. 43-44.
- PASCOLI, *Il vischio* (strophes III-VI) (*Primi Poemetti*), p. 226-229.
- PASCOLI, *Germoglio (Myricae)*, p. 121-123.
- STUPARICH, *Ritornelanno*, « Il camminamento dell'acqua... per cause imponderabili », p. 146-147.
- PASCOLI, *Nei campi (Primi Poemetti)*, p. 194-196.
- PALAZZESCHI, *Due imperi... mancati*, « Avevo una camera pulita... il gastigo sarebbe stato giusto », p. 113-114.
- STUPARICH, *Ritornelanno*, « Oh, l'idea della "bella guerra"... le arrivava in bocca il sapore », p. 288-289.
- PASCOLI, *La civetta (Myricae)*, p. 52-53.

MAÎTRISE DE LA LANGUE FRANÇAISE ET DE LA LANGUE ITALIENNE

Coefficient 3

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

Le jury a été heureux de constater que l'éventail des notes a été plus large cette année, et majoritairement au-dessus de la moyenne, ce qui signifie un réel progrès, et les résultats chiffrés (+1,54 sur la moyenne) en témoignent. Les candidats ont donc fourni de réels efforts pour s'approprier la langue apprise et perfectionner la langue maternelle. Le présent rapport est un encouragement à poursuivre dans cette voie.

Notes (sur 20) : 17 (1) - 16,33 (1) - 15,66 (1) - 15 (1) - 14,66 (1) - 14 (3) - 13,66 (1) - 13,33 (3) - 13 (2) - 12,66 (1) - 12,33 (3) - 11,83 (1) - 11,66 (3) - 11,33 (1) - 10,66 (2) - 10,33 (1) - 10 (1) - 9,66 (2) - 9 (1) - 8,66 (1) - 7,83 (2) - 7,33 (1).

Moyenne de l'épreuve : **12,05/20** (10,51 en 2009; 09,83 en 2008 ; 10,84 en 2007 ; 10,84 en 2006 ; 11,91 en 2005 ; 9,88 en 2004).

Redisons-le : l'évaluation des commissions repose sur l'appréciation d'un faisceau de compétences. L'intitulé « Maîtrise de la langue italienne et de la langue française » ne signifie pas que seule l'une des deux langues est prise en considération selon que le candidat est francophone ou italophone. Si le jury vérifie que la langue apprise a été assimilée dans toute ses composantes, il s'attache également à mesurer la qualité de la langue maternelle du postulant, qu'il s'agisse du français ou de l'italien. Chacun est évalué dans les deux langues, même si évidemment c'est dans la langue apprise que réside la majeure partie des difficultés rencontrées. Ces difficultés concernent 1- la prononciation, 2- le lexique et 3- la morphologie et la syntaxe : en d'autres termes, la façon dont la langue est oralisée, la variété et la justesse des mots employés et la manière de mettre en œuvre ces mots et de construire un discours. Il est donc bien question de maîtrise de l'une et l'autre langue. Mais ce bilinguisme, qui est ce que l'on souhaiterait idéalement pour tout professeur de langue, doit se doubler d'un don de la parole qui va bien au-delà d'une maîtrise purement linguistique : les deux langues qu'il convient de maîtriser sont également à considérer en tant que vecteurs de communication. C'est par ce dernier aspect que nous allons commencer.

I- Aptitude à la communication orale

1- De la présence. Même si, par tradition, le jury de l'Agrégation d'italien est impassible, il convient de lui présenter sa leçon ou son explication de texte de manière vivante, agréable et, autant que faire se peut, didactique. Malgré le caractère artificiel de la situation, le candidat doit avoir la volonté de transmettre avec conviction son propos. Le regard joue un rôle important : un candidat dont on ne verrait que le sommet du crâne tout au long de l'épreuve est assuré d'être sanctionné. Communiquer, c'est avant tout regarder les personnes auxquelles on s'adresse. Quant à la voix, elle a, elle aussi, un rôle capital. Elle doit être bien placée. Murmurer un discours qu'on semble ne tenir qu'à soi-même fait à coup sûr échouer la communication souhaitée. À l'inverse, claironner un discours au point d'assourdir les membres du jury entrave l'écoute attentive. Il faut donc savoir contrôler son regard, et mesurer sa voix ainsi que son élocution. Parler sur un débit de mitraille est par définition un non-sens pédagogique qui court à l'échec de la compréhension, donc de la

communication : il ne faut ni ennuyer, ni étourdir son public. L'idéal est de parler posément, en expliquant clairement chaque point de la démonstration, en soulignant les plus importants et en ayant recours à une rhétorique simple et efficace. Faut-il rappeler que la prise de parole en public est l'essence même du métier de professeur ?

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

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

1° Langue française

Comme l'an dernier, le jury a remarqué chez la plupart des candidats italophones un réel effort de maîtrise et de prononciation de la langue, même si certains ont encore des progrès à faire. Nous ne voulons pas ici fournir une nouvelle série d'erreurs fréquentes, nous renvoyons pour cela aux rapports des précédentes sessions. Qu'il suffise de dire que les fautes les plus graves (et les plus sévèrement sanctionnées) concernent les barbarismes dans les conjugaisons – qui ne sont d'ailleurs pas le fait des seuls italophones, ce qui démontre bien que le stress lié aux épreuves peut faire dire aux francophones de graves sottises – (ex : « il receva » [il reçut]) ; ou le lexique (« mécénatisme » [mécénat], « particulier » [détail], « reprendre à parler de... » [recommencer à parler de..], « comparaison » [comparaison], « scénario » [décor]) ; on a relevé aussi l'erreur de genre (« un auberge » [une auberge]) ; l'erreur de préposition (« dans [sur] la place de la Seigneurie ») ; l'usage abusif du verbe substantivé (« à cause du vouloir du Pape » [à cause de la volonté du Pape]) ; les constructions erronées (« faire signe d'avoir reconnu » [faire signe qu'il a reconnu], « lui confesse d'avoir une aventure » [lui avoue qu'il a eu une aventure], « il sait d'être un privilégié » [il sait qu'il est un privilégié], « il croit que... soit » [est], « la protection dont il a droit » [à laquelle il a droit]) ; les barbarismes (« deviser en trois parties » [diviser]). Nombre de candidats italophones ont du mal à prononcer le « e » (pétit, r^éssemble, r^épérer, d^égré, on s^é trouve..., malgré c^éla), ou tout simplement à distinguer le 'é' du 'e' (« le d^ebut », « espress^ement », « r^epondit », « r^epétition », « un cr^eneau »), le son 'un' du son 'in' (« un emprⁱnt » [emprunt]), et parlent un français qui, s'il a été maîtrisé à l'écrit, se révèle à l'oral plus qu'approximatif.

Les candidats de langue maternelle française sont invités eux aussi à soigner leur langue et leur prononciation. On ne pénalise pas, bien entendu, l'accent régional de chacun dans la mesure où

il ne tourne pas à la caricature. Mais le jury a parfois regretté un relâchement au niveau du lexique, des impropriétés, une tendance à la répétition de mêmes termes, un langage pauvre ou trop familier qui n'était pas à la hauteur du concours (Salabaetto veut « récupérer ses sous », la dame veut « lui en mettre plein la vue », Boccace « ne lésine pas sur les superlatifs », « voilà un petit peu une erreur de jeunesse »), ou même des erreurs de langue (« stratège » au lieu de « stratagème », « par le recours de.. » au lieu de « recours à... ». Enfin, les francophones ne sont pas à l'abri des mauvaises liaisons (« le texte présenté[-t-]ici... », « qui l'ont mi[t] en prison », « est mi[t] en valeur »).

Signalons pour terminer que l'on ne s'adresse pas à un jury de concours comme à un public complice. On n'entre pas avec un sec « bonjour », on ne commence pas un exposé en déclarant « bonjour à tous » comme le font les présentateurs d'émissions télévisées, on ne part pas en souhaitant « bon courage » : on dit tout simplement « bonjour madame [mesdames], bonjour messieurs [monsieur] », « au revoir mesdames », etc.

2°- Langue italienne et prononciation

Les erreurs constatées cette année étant sensiblement les mêmes que celles de l'an dernier, nous ne fournirons pas un relevé détaillé mais des indications générales et quelques exemples :

a- Accent tonique. L'accent tonique a beau relever des rudiments de l'apprentissage, il s'agit là d'une difficulté et d'une source d'erreurs pour les francophones italianistes – même lorsqu'ils sont arrivés au niveau de l'Agrégation, voire au-delà. Les erreurs relevées ont été nombreuses et concernent l'ensemble du lexique : formes verbales *sottolinèa [sottolìnea], *diceàn [dicèan], *tàcere [tacèrè]; substantifs *càstigo [castìgo], *linèe [lìnee], *anafòra [anàfora] *periòdo [perìodo] ; adjectifs *attonìta [attònita) .

b- Phonétique.

Ici aussi, on relève la même typologie d'erreurs relevées en détail dans les rapports 2008 et 2009 :

- La plus fréquente est la nasalisation abusive des voyelles : quando ; grande ; bianco ; anche ; romanzo ; sans parler des gérondifs abusivement nasalisés : andando, guardando, facendo, prendendo, etc.
- Consonnes géminées non prononcées : *dona [donna] ; *guera [guerra] ; *ametera (ammettere) ; *vali (valli).
- Consonnes abusivement géminées : *nonna [nona] ; *interro [intero] ; *statto (stato).

c- Lexique.

Dans l'ensemble, les candidats, à de rares exceptions près, ont fait preuve d'une grande pauvreté analytique : ainsi, ignorant les termes techniques les plus élémentaires (par exemple anafora, metafora), ils se bornent à employer des termes comme : ripetizione all'inizio del verso, positivo/negativo ; bello ; poetico..., triste... ; straordinario... ; par ailleurs, pour articuler leur exposé, ils ont recours à des expressions du type : e poi... e poi. ... e poi... ; c'è... c'è... c'è... ; troviamo... ; abbiamo... ; l'autore dice che... ; quindi... ; ci sta... ; enfin, on a constaté l'emploi de tautologies (sono nelle retrovie quindi non sono sul fronte), de pléonasmes (è una sorpresa inattesa), de truismes (la vita finisce sempre con la morte ; alla guerra si muore) etc.

On a relevé aussi de très nombreux barbarismes que nous renonçons à citer ici mais qui ont été sévèrement sanctionnés.

d- Morphologie et syntaxe.

Là encore, les barbarismes de conjugaisons, les emplois d'une préposition pour une autre, les accords fautifs, les finales erronées, la concordance des temps parfois erratique, les fautes (impardonnables) d'articles ou d'accord ont été fréquents et sanctionnés.

Rappelons enfin qu'un texte versifié doit être lu comme tel, en marquant, au moins, les synalèphes et/ou les diérèses, afin de ne pas ajouter ou retirer de pied, et en respectant les enjambements, afin d'éviter de réduire et d'aplatir en prose un texte en vers. Dans l'ensemble, les poésies de Pascoli ont été lues comme de la prose, et, à part une, les quelques tentatives de lectures poétiques ont été pour le moins maladroitement. Là encore, on ne saurait trop recommander aux candidats de s'entraîner à ce type de lecture pendant leur année de préparation.

TABLE DES MATIÈRES

COMPOSITION DU JURY

OBSERVATIONS GÉNÉRALES

PRÉSENTATION DES ÉPREUVES

DONNÉES STATISTIQUES

ÉPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ

Composition en langue italienne

Composition en langue française

Traduction (Thème et Version)

ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION

Leçon en italien

Explication d'un texte moderne

Explication d'un texte du Moyen-Âge ou de la Renaissance et d'un texte latin

Traduction improvisée (Version et Thème)

Maîtrise de la langue française et de la langue italienne