

**MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE**

Secrétariat général  
Direction générale des ressources humaines

**AGRÉGATION**

**ITALIEN**

Concours externe

Rapport présenté par Madame Myriem BOUZAHER  
Inspectrice générale de l'éducation nationale  
au Ministère de l'éducation nationale Paris 7<sup>ème</sup>  
Présidente du jury

2009

## 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-Philippe BAREIL, Maître de conférences à l'Université Nancy II, 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  
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 de Rennes 2  
Monsieur Jean-François LATTARICO, Maître de conférences à l'Université Jean Monnet-  
Saint-Étienne,

qui ont tous participé à la rédaction du présent rapport.

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

## OBSERVATIONS GÉNÉRALES

Le présent rapport est destiné, au premier chef, aux candidats à l'Agrégation d'italien : à ceux, heureux ou malheureux, de la session 2009, à ceux de la session 2010, et, bien entendu, à ceux des autres sessions à venir. Les explications et les conseils donnés par les rapporteurs ont pour seul but d'aider les candidats à analyser leurs différentes prestations : ils pourront ainsi mieux adapter leur préparation et améliorer leur manière d'aborder les épreuves, afin d'être capables de répondre aux attentes du jury. Il s'adresse aussi aux professeurs préparateurs qui, nous l'espérons, trouverons dans ces pages des réponses à leurs interrogations.

Disons tout d'abord que, globalement, 2009 a été une bonne année pour l'Agrégation d'italien. Si le niveau de l'écrit a été plutôt décevant dans son ensemble (cf. les données statistiques ci-dessous), en revanche l'oral a permis de découvrir des candidats de valeur. Le jury a été heureux d'entendre plusieurs leçons ou explications de textes pleines de finesse et d'intelligence. Il convient d'indiquer cependant que la traduction improvisée a été, cette année, 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. En effet, seule la préparation conduit à l'amélioration des performances, la preuve en étant le net progrès enregistré pour l'épreuve d'explication de texte ancien qui était, jusqu'à l'an dernier, l'épreuve de tous les échecs, et qui a vu cette année sa moyenne générale augmenter de manière très sensible. Cela veut bien dire que tout est affaire d'apprentissage et d'entraînement. On ne saurait se présenter à l'agrégation en comptant sur un hypothétique talent d'improvisation.

Soulignons 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 (ainsi, cette année une candidate a remonté plus de 20 places à l'oral). 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. La désinvolture n'est pas de mise lors d'un concours de recrutement de professeurs qui auront pour mission d'instruire et d'éduquer des adolescents. Car, rappelons-le, l'agrégation est bien un concours de recrutement de professeurs. Il convient donc 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).

### 1. Conditions générales

La condition de titre ou de diplôme exigée s'apprécie à la date de clôture des registres d'inscription. 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 la Communauté Européenne ou partie à l'accord sur l'espace économique européen,
- 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.

## 2. Conditions spécifiques

### - *Condition de titre ou de diplôme*

#### **Session 2010 : dispositions transitoires**

Vous devez justifier, au plus tard à la date de clôture des registres d'inscription :

- d'une maîtrise (M1),
- ou d'un titre ou diplôme sanctionnant un cycle d'études postsecondaires d'au moins quatre années, acquis en France ou dans un autre Etat, et attesté par l'autorité compétente de l'Etat considéré,
- ou d'un titre ou diplôme classé au niveau II ou I du répertoire national des certifications professionnelles.

#### **Dispositions permanentes**

**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,- sportif de haut niveau.

## 3. Inscriptions multiples

Sous réserve de remplir les conditions requises, vous pouvez vous inscrire, au titre d'une même session, au concours externe et interne. Vous pouvez, le cas échéant, vous inscrire à plusieurs sections du concours externe et/ou interne. Si vous êtes maître ou documentaliste d'un établissement d'enseignement privé sous contrat et bénéficiez d'un contrat ou d'un agrément définitif, vous pouvez vous inscrire à la fois au concours externe et au CAERPA correspondant. Si vous êtes admis au seul concours externe, vous serez obligatoirement affecté dans l'enseignement public. En cas de double admission (concours externe et CAERPA) vous devrez opter pour l'une des deux voies. Si vous vous inscrivez au seul concours externe, vous pourrez, en cas d'admission, opter pour votre maintien dans l'enseignement privé. **Avant de faire votre choix, assurez-vous que vous remplissez toutes les conditions requises.**

# L'AGRÉGATION D'ITALIEN

## Déroulement des épreuves

**ÉCRIT** (Admissibilité) : 3 épreuves

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

**ORAL** (Admission) : 4 épreuves

Leçon en langue italienne (préparation : 5 heures) 45 minutes	/120
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
Explication en langue italienne d'un texte moderne ou contemporain (préparation : 1 heure 30) 45 minutes	/80
Traduction improvisée (thème et version) 45 minutes	/80
Note de maîtrise de la langue italienne et de la langue française	/60
<b>TOTAL</b>	<b>/420</b>

**TOTAL GÉNÉRAL** **/700**

## DONNÉES STATISTIQUES

Nombre de postes mis au concours : 14.

Rappel des sessions antérieures : 14 (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 : 219 (176 femmes ; 43 hommes).

Rappel des sessions antérieures : 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 (102 femmes ; 18 hommes).

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

Nombre de candidats admissibles : 36 (33 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 : **5,58** (copie blanche ou note 0 éliminatoire) (5,66 en 2008 ; 6,20 en 2007).

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

Barre d'admissibilité : **6,50/20** (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 : **8,03/20** (6,56/20 en 2008 ; 8,20 en 2007 ; 9,00 en 2006 ; 8,74 en 2005).

Moyenne des candidats admis : **10,32/20** (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 : **7,61/20** (7,57 en 2008 ; 8,62 en 2007 ; 9,30 en 2006 ; 8,53 en 2005).

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

Moyenne de la 1<sup>ère</sup> admise : **11,95/20** (12,30 en 2008 ; 13,53/20 en 2007 ; 11,83 en 2006)

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

### Répartition des candidats par académies :

Académies	inscrits	présents	admissibles	présents	admis
Aix-Marseille :	24	11	0	-	-
Bordeaux :	4	3	1	1	0
Caen	4	2	0	-	-
Clermont-Ferrand	2	0	-	-	-
Corse	3	1	0	-	-
Dijon	2	2	0	-	-
Grenoble	14	5	1	1	1
Lille	10	3	0	-	-
Lyon	24	17	14	14	8
Montpellier	9	6	1	1	0
Nancy-Metz	6	4	0	-	-

Nantes	1	1	1	1	0
Nice	11	6	0	-	-
Orléans-Tours	3	1	0	-	-
Paris-Créteil-Versailles	73	42	17	16	5
Poitiers	6	5	0	-	-
Rennes	3	3	0	-	-
Strasbourg	6	2	0	-	-
Toulouse	10	6	1	1	0
Reims	1	0	0	-	-
La Réunion	1	0	-	-	-
Rouen	2	0	-	-	-

Notes des différentes épreuves : voir le corps du rapport.

### Répartition par profession

	Inscrits	Présents	Admissibles	Présents	Admis
Élève IUFM 1 <sup>ère</sup> année	36	25	0	-	-
Elèves d'une ENS	5	5	5	5	4
Étudiants hors IUFM	56	44	21	20	7
Stagiaire IUFM	8	2	0	-	-
Stag situation	1	0	-	-	-
Professions libérales	3	1	0	-	-
Cadres secteurs privés conv coll	2	0			
Salariés secteur tertiaire	6	4	1	1	1
Salariés secteur industriel	1	0	-	-	-
Sans emploi	20	9	1	1	0
Enseignant du supérieur	10	4	1	1	0
Pers. Enseignant non titulaire fonct. pub	2	1	1	1	1
Professeurs certifiés	34	15	5	5	0
Adjointes d'enseignement	2	0	-	-	-
Stagiaires IUFM second degré	8	2	0	-	-
Stagiaires situation 2 <sup>e</sup> degré	1	0	-	-	-
Vacataires du 2 <sup>e</sup> degré	3	1	0	-	-
Vacataires enseignement supérieur	2	1	0	-	-
Maîtres auxiliaires	1	0	-	-	-
Contractuels 2 <sup>nd</sup> degré	12	1	0	-	-
Assistant d'éducation	5	4	1	1	1
Surveillant d'externat	1	1	0	-	-
Contractuel enseignement supérieur	2	1	0	-	-

# ÉPREUVES ECRITES D'ADMISSIBILITÉ

## COMPOSITION EN LANGUE ITALIENNE

Durée de l'épreuve : 7 heures

Coefficient : 4

### SUJET :

“Nel contesto della guerra sembra farsi strada una sorta di intercambiabilità tra realtà e rappresentazione, tra letteratura e vita, tra immaginazione ed esperienza vissuta. E ciò precisamente perché è in quel contesto che l'umano si dilata fino ai confini del disumano, il corporeo si confonde e si fonde col meccanico, la vita si mescola con la morte in modo e in proporzioni inusitate. Per descrivere questo scenario irreali, è necessaria la forza dell'immaginazione. E tuttavia, le realtà supera talvolta l'immaginazione.” (Antonio Gibelli, *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale* [1991], Torino, 2007, p. 73)

**In che misura queste considerazioni dello storico Antonio Gibelli possono applicarsi agli autori italiani che hanno affrontato nei loro scritti la tematica bellica?**

**Notes attribuées (sur 20) :** 17 (1) ; 12 (1) ; 11 (3) ; 10,5 (1) ; 10 (3) ; 9 (2) ; 8,5 (2) ; 7,5 (1) ; 7 (1) ; 6,5 (2) ; 6 (7) ; 5,5 (1) ; 5 (13) ; 4,5 (1) ; 4 (12) ; 3,5 (2) ; 3 (17) ; 2,5 (7) ; 2 (20) ; 1,5 (1) ; 1 (10) ; 0,5 (9) ; 0 (1) ; 1 copie blanche.

**Note maximale : 17/20 ; note minimale : 0/20**

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

Le jury a corrigé cette année 119 copies (dont une blanche et une notée 0/20). Parmi les 117 autres, 79 devoirs ont obtenu une note entre 0,5/20 et 4,5/20 ; 29 devoirs une note entre 5/20 et 9/20 ; 9 devoirs ont obtenu une note égale ou supérieure à 10.

Nous proposons ici un modèle (bien entendu non exclusif) de dissertation, et les axes autour desquels nous amènerons notre réflexion 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 développée.

Nous élaborons un plan détaillé pour que les candidats puissent visualiser les moments forts de l'enchaînement de la pensée.

### Introduction

Tout d'abord, une contextualisation historique s'impose, d'autant plus que celle-ci est totalement absente de l'intitulé. Il convient de rappeler que l'Italie vit une situation spécifique par rapport au reste de l'Europe. Envisager en amont cet événement qui ouvre le XX<sup>e</sup> siècle permet d'introduire immédiatement l'évocation de l'imaginaire patriotique qui a animé la jeunesse intellectuelle de l'époque, en la poussant à vouloir cette guerre de toutes ses forces. Il conviendra de rappeler que la guerre est par beaucoup pensée comme la dernière étape du processus d'unification, la conclusion du *Risorgimento*, qu'elle est conçue comme une guerre entre civilisations, comme l'affrontement entre le spiritualisme des nations sœurs (France-Italie) et le matérialisme des ennemis austro-allemands.



La guerre est nécessairement envisagée à travers le prisme d'une idéologie, elle constitue une construction imaginaire, que ce soit celle du pacifiste ou du belliciste, du neutraliste ou de l'interventionniste. L'interventionnisme lui-même est un phénomène complexe qui recouvre des tendances distinctes. À gauche, il y a, d'une part, l'interventionnisme démocratique qui considère la destruction des Empires centraux militaristes comme une condition nécessaire à l'instauration d'un nouvel équilibre européen et, d'autre part, l'interventionnisme révolutionnaire qui non seulement aspire à abattre les puissances germaniques autoritaires, mais voit dans la guerre le moyen d'entraîner la désagrégation de l'ordre politique et social de tous les États belligérants pour faire triompher l'internationalisme ouvrier. À droite, il y a l'interventionnisme nationaliste qui voit dans la guerre le moyen pour l'Italie de s'affirmer en tant que puissance impérialiste en annexant de nouveaux territoires, et l'interventionnisme « libéral », à mi-chemin entre le « démocratique » et le « nationaliste ». Ces différents courants de l'interventionnisme correspondent à des visions de la guerre irréductibles les unes aux autres.

Retracer la généalogie de l'interventionnisme des auteurs qui ont participé à la guerre et, plus tard, donné forme littéraire à leur expérience est donc une étape nécessaire.

Dans l'extrait proposé, l'historien Gibelli se focalise sur la durée elle-même du conflit (« nel contesto della guerra »), sur l'expérience *in fieri*. C'est dans ce contexte que semble s'affirmer (« sembra farsi strada ») une nouvelle perception du monde : les hommes, en participant au conflit, découvrent progressivement et au fil des expériences vécues (combats, victoires ou défaites, violences infligées ou subies, contact constant avec la mort, perte des codes et des perspectives cognitives et axiologiques « habituelles », etc.) le hiatus entre théorie et praxis, idéal et réalité. Il paraît ainsi prudent de préciser que ce que l'on est convenu d'appeler la « littérature de guerre » ne se réduit pas aux œuvres contemporaines des événements mais qu'elle intègre toutes celles qui lui sont postérieures. Il s'agit en effet de distinguer entre la production contemporaine et la production *post eventum* : d'une part, l'écriture à chaud (le *Giornale* de Gadda, celui de Stuparich - du reste partiellement remanié - et en partie le témoignage virulent de Palazzeschi), de l'autre, la reconstruction mémorielle de cette expérience et sa réinterprétation à des années de distance, à travers le récit autobiographique (*Un anno sull'Altipiano*) ou la fiction romanesque (*Ritorneranno*). La rédaction et la publication de *Un anno sull'Altipiano* et de *Ritorneranno* s'inscrivent dans un tout autre contexte (celui du fascisme, et, dans le cas de Stuparich, de la deuxième conflagration, terme de comparaison « négatif » de la première, la guerre « sainte » de l'Entente s'opposant à la nouvelle guerre impérialiste des puissances de l'Axe). Une considération des contextes de production semble donc s'imposer d'emblée dans l'approche du corpus.

L'intitulé de Gibelli renvoie à une conception large et complexe de la Première Guerre mondiale perçue, au cours de son déroulement et à posteriori, comme un laboratoire de la modernité au plan des techniques militaires, de la gestion du territoire, des rapports de forces. On songe à l'apparition de phénomènes inédits comme le recours à un armement moderne rendant possible les massacres de masse, à la confusion entre objectifs civils et militaires dans la conduite de la guerre, aux bombardements des villes, aux embrasements nocturnes. Ces nouvelles données de l'expérience provoquent un bouleversement des codes perceptifs, de la « grammatica della visione », selon la formule de Maria Corti. La guerre entraîne aussi la perte des repères moraux et axiologiques (tuer son prochain, ce n'est plus commettre un crime mais accomplir son devoir, etc.)

La difficulté d'analyser cet intitulé tient au rapport de coordination entre les éléments mis en relief, à la structure paratactique de la phrase et à la distinction problématique entre « réalité » et « imaginaire ». Une définition des catégories conceptuelles et esthétiques énoncées par Gibelli s'impose d'autant plus que l'historien propose un ensemble de termes proches sans être toutefois interchangeables. Le *réel* et l'*imagination* délimitent respectivement un hypothétique champ d'investigation et une modalité d'appréhension et de représentation du monde. Tout est décliné selon un paradigme oppositionnel. Gibelli expose une série de couples antinomiques et postule l'abolition des distinctions entre ces termes dans le contexte du conflit. Il présente la guerre

moderne comme le lieu de la contamination mutuelle des différents ordres du réel (l'humain et l'inhumain, le corporel et le mécanique, la vie et la mort). La cohésion de l'ensemble pourrait tenir enfin au brouillage entre réalité et imagination : pour dire une réalité inconcevable, indicible, il faut une poétique consubstantielle à ce vécu « extra-ordinaire ».

L'historien souligne le rapport dialectique qu'entretiennent la réalité et la fiction. La guerre opère une sorte de déréalisation de la réalité qui ne se laisse plus appréhender directement (c'est-à-dire à travers les catégories usuelles) et requiert par conséquent la médiation de l'imagination. La « force de l'imagination » est nécessaire à la description d'une réalité déréalisée (« décor irréel »), mais celle-ci « dépasse parfois l'imagination » et par conséquent met à l'épreuve les vertus heuristiques de cette dernière. Gibelli pointe ainsi une limite de toute tentative de figuration de la guerre qui, en dépit de ses efforts incessants pour atteindre son objet, est condamnée à rester en deçà de la réalité qu'elle s'efforce de restituer. En d'autres termes, la guerre recèlerait toujours quelque chose d'insaisissable, un surplus irréprésentable.

En tenant compte de la complexité de l'intitulé de Gibelli, on se penchera donc dans un premier moment sur les idéalités patriotiques ou nationalistes au nom desquelles toute une génération d'intellectuels du début du siècle a répondu avec enthousiasme à l'appel de la guerre. On essaiera d'analyser l'idéologie des quatre auteurs de notre corpus (Gadda, Lussu, Palazzeschi et Stuparich) afin de mettre en lumière ce qui les rapproche et ce en quoi ils se distinguent. Le *risorgimentalismo* a été pour eux une superstructure idéologique justifiant la participation de l'Italie au conflit et l'imaginaire *risorgimentale* conditionne l'interprétation de leur expérience personnelle de la guerre et sa mise en forme littéraire.

On se penchera ensuite sur le passage de la guerre fantasmée à la guerre vécue ; l'expérience du front correspond à la découverte d'une réalité tragique qui fait voler en éclats les représentations idéalisantes que la plupart des auteurs avaient du conflit.

La critique vise les conditions terribles de vie des soldats, l'absurdité des directives des hauts commandements, l'expérience quotidienne du risque et de la peur, l'annulation de toute humanité sur le champ de bataille ou dans les tranchées. La guerre se présente alors, notamment dans les textes écrits des décennies après, comme la tentative de dire l'impensable perte des points de repère : exacerbation des sens et altération des perceptions, folie, alcool. Il faudra donc donner un corps (propre à chaque œuvre du corpus) aux concepts larges proposés par Gibelli.

On évaluera enfin la portée euristique de la parole littéraire, envisagée comme moyen d'investigation critique des idéologies qui ont conduit à la guerre. La figuration littéraire se présente comme un moyen de réinterpréter a posteriori les enjeux du conflit, que ce soit pour réaffirmer sa nécessité ou, à l'inverse, pour en dénoncer toute l'absurdité.

## **I. Idéalités *risorgimentali* avant et dans les textes**

### 1. Sacralité de la patrie et nécessité de la guerre

a. Reconstruire dans les grandes lignes les idées fondatrices qui ont présidé à la naissance de la patrie italienne, telles que la littérature et l'idéologie patriotiques les ont élaborées depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La sacralisation de la patrie exigeant le sacrifice d'un peuple est à la base de l'engagement de toute une génération d'intellectuels en faveur de la guerre de « rédemption ». Mazzini inaugure cette tradition qui met sur un même plan dessein providentiel et action humaine. La sacralité d'une action (la guerre) en vue de réaliser un projet divin (l'Unité de l'Italie).

b. Il est pertinent d'inscrire dans un contexte idéologique plus large les valeurs patriotiques que les auteurs de notre corpus ont hérité de leurs aînés, valeurs fortement réactualisées dans le contexte des années dix. Il convient toutefois de distinguer nettement entre l'interprétation nationaliste et impérialiste (Corradini, Morasso et, dans une certaine mesure, d'Annunzio) et la lecture « démocratique » et « mazzinienne » (Salvemini) des enjeux du conflit : dans le premier

cas, il ne s'agit pour l'Italie que de s'affirmer en tant que grande puissance conquérante en annexant de nouveaux territoires aux détriment des autres Etats quels qu'ils soient ; dans le deuxième de « libérer » les territoires italiens « irrédents » sous domination autrichienne pour compléter le processus d'unification mais sans nourrir d'ambitions hégémoniques et dans le respect du principe des nationalités. La guerre fait l'objet de représentations multiples. D'Annunzio (*Per la più grande Italia*) et Marinetti (*L'alcova d'acciaio*), chacun à sa façon, en offrent une vision épique, esthétique, sportive et agonique. Aux antipodes des dannunziens et des futuristes, les représentations de l'idéalisme démocratique considèrent la guerre non comme une fin en soi mais comme une épreuve nécessaire, un moment dans le processus historique téléologique qui conduira à la constitution d'un monde définitivement pacifié (Salvemini dans un article du 22 août 1914 écrit : « Bisogna che questa guerra uccida la guerra »).

c. On n'omettra pas de rappeler le rôle joué par les revues de Papini et Soffici (*Lacerba*), Corradini (*Il Regno* et *L'idea nazionale*), Prezzolini (*La Voce*) et surtout par la grande presse quotidienne nationale (*Il Corriere della Sera* des frères Albertini) dans la campagne interventionniste.

## 2. Appropriation des idéaux risorgimentali par les quatre auteurs du corpus.

a. Lussu, Gadda, Stuparich et Palazzeschi appartiennent à des contextes géographiques et culturels différents, ce qui explique en partie la manière dont chacun appréhende ces superstructures culturelles *risorgimentali*. Gadda est milanais (représentant de la capitale économique), Palazzeschi florentin (représentant de la capitale culturelle), Lussu est sarde (d'où l'empathie qu'il témoigne à l'égard de ses compatriotes de la Brigade Sassari), Stuparich triestin (par conséquent directement concerné par l'irrédentisme).

b. Il faudra préciser à quel type d'interventionnisme se rattache chaque auteur : « démocratique » (Lussu), « irrédentiste » (Stuparich), nationaliste et dannunzien (Gadda). Palazzeschi, futuriste mais pacifiste constitue une exception tout à fait remarquable. Son attachement aux valeurs chrétiennes détermine son rejet de la guerre. Or les rapports qu'entretiennent le patriotisme et la religion sont complexes. Alors que le catholicisme offre un fondement éthique au pacifisme de Palazzeschi, il confère aux yeux de Stuparich une justification sacrificielle au sang versé, et cela en dépit du fait que Benoît XV ait refusé de cautionner la guerre et condamné en son temps « l'inutile strage ».

c. Comment l'interventionnisme ou le pacifisme se traduisent-ils dans les textes ? En introduisant la différence temporelle relative à leur composition, il est impératif de retrouver dans les différents ouvrages la trace de l'implication personnelle des auteurs dans le débat de l'époque.

## 3. Traduction littéraire de ces idéaux et dimension temporelle

a. La typologie des quatre textes (journal, essai, récit autobiographique, roman) est un critère fondamental pour commencer à cerner non seulement la différence entre les quatre écritures, mais, à ce stade, la manière dont la problématique guerrière se traduit en discours littéraire.

b. L'écriture du journal intime est, par définition, centrée sur la subjectivité du scripteur. Le diariste rend compte de son expérience quotidienne et des réflexions qu'elle suscite en lui. Chez Gadda, l'expérience militaire fait l'objet d'un traitement subjectif et narcissique qui trahit le rapport névrotique que l'écrivain entretient avec les figures de l'autorité.

Chez Palazzeschi, l'essai, parfois décousu, mêle l'argumentation et les envolées lyriques, le témoignage personnel et les considérations générales d'inspiration anarchisante et humanitariste. L'écriture à chaud fait revivre la virulence du débat d'avant-guerre entre neutralistes et interventionnistes. Il s'agit en substance d'un réquisitoire contre le bellicisme et d'un plaidoyer pour la paix.

Dans son récit autobiographique, Lussu relate, vingt ans après les faits, une année (du mois de juin 1916 au mois de juillet 1917) passée sur le haut plateau d'Asiago. Les deux instances

narratives, le moi personnage et le moi narrateur-auteur, s'insèrent dans deux dimensions temporelles distinctes. Le propos de l'auteur est de rendre compte de l'esprit du temps et de restituer le plus fidèlement possible la manière dont les acteurs ont vécu et interprété les événements. L'évocation doit rester neutre, rapporter l'intégralité du moment vécu, sans trahir ce que furent la perspective des acteurs et leurs horizons. Le fréquent recours au style direct et l'abondance des dialogues qui « dramatisent » la narration (le chapitre XXV est paradigmatique à cet égard) se subordonnent à cette intention.

Le narrateur homodiegétique de *Un anno sull'Altipiano*, dont la perspective est retréinte, se distingue du narrateur omniscient de *Ritornarono*. Stuparich adopte la forme romanesque de la grande tradition du XIX<sup>e</sup> siècle et son œuvre s'inscrit dans la filiation de la « littérature garibaldienne ». Ses idéaux *risorgimentali* sont repris à leur compte par les frères Vidali et constituent le fondement de leur engagement dans le conflit. Ils s'inscrivent dans une perspective de rachat de la guerre : l'avilissement produit par elle est sublimé par une lecture eschatologique.

c. Quelle que soit la part (ou la teneur) des idéautés de l'époque dans les quatre textes, elles coexistent avec, d'une part, le récit de l'expérience vécue, où le tragique et la découverte d'une douleur inimaginable s'impose et, d'autre part, avec le souvenir réactivé au moment de l'écriture. Progressivement l'idéalité laisse la place au réel et à la problématisation des enjeux de la guerre.

**Conclusion I :** Le propre des quatre textes du corpus, c'est leur inscription dans la réalité historico-politique de leur temps. À des niveaux (et selon des modalités) différents, ils remplissent une fonction fondamentale : être le témoignage d'une époque. Ils charrient, même des années après, toutes les contradictions qui ont amené l'Italie à participer au conflit. Les notions générales se font chair tout d'abord dans la réappropriation personnelle des quatre auteurs (de par leur appartenance à une élite en quête d'un mandat social) et surtout elles se désagrègent face à la réalité dramatique des tranchées, de la mort, du bouleversement des repères et d'une condition inimaginable qui rapproche l'homme de l'animal. C'est cette part insoupçonnée qui sera au cœur de leur expérience personnelle et ensuite de leurs récits.

## II. Le « scénario irreal » de la guerre : tragique, inhumanité et renversements des repères

### 1 La vie inhumaine en guerre

a. L'armée, loin de représenter la société idéale, holistique et harmonieuse que l'on croyait intégrer, est caractérisée par la division et l'hostilité entre supérieurs et subalternes. La hiérarchie militaire reproduit les clivages sociaux. Chez Lussu, la vérification de cette fracture réitère la faillite du projet social du *Risorgimento* et le caractère décevant de la valeur collective/nationale attribuée à l'expérience militaire par les interventionnistes « démocratiques ». La crainte des supérieurs despotiques est à l'origine de la haine que les soldats nourrissent envers les officiers et la cause des mutineries et des désertions. Lussu dénonce l'incompétence du haut commandement, le fanatisme des généraux et la scandaleuse indifférence qu'ils manifestent à l'égard des soldats.

b. Quel qu'ait été le type d'interventionnisme des quatre auteurs, l'expérience concrète de la guerre entraîne chez tous un cruel désenchantement. Gadda rend fidèlement compte au fil des jours du graduel effritement des espoirs qu'il avait nourris à l'endroit de la guerre. Son expérience du front et de la captivité mettent à mal son idéal d'ordre, de discipline et de hiérarchie et son aspiration à l'élévation morale. Il ne cesse de constater l'inadéquation de la réalité triviale, brutale et insensée au modèle de perfection géométrique avec lequel il prétendait la faire coïncider. Il prend acte des désastreuses conditions matérielles et morales des troupes et de la dégradation de son propre état physique et psychique. Cet avilissement est l'envers du mythe de la régénérescence du sujet par la guerre : la réalité du front fait voler en

éclat le mythe palingénésique élaboré par les dannunziens et les futuristes. La « guerre-fête », la « guerre-spectacle » célébrée par ces derniers se mue en une « guerre-cauchemar » où l'homme déchoit de son humanité et de sa dignité.

c. Cette condition générale est déclinée selon une variété de points de vue sur lesquels nos auteurs mettent l'accent : tous illustrent le propos de Gibelli : « l'umano si dilata fino ai confini del disumano, il corporeo si confonde col meccanico » : l'avilissement des soldats privés de toute dignité humaine et réduits à la condition de bêtes obligées à vivre sans la moindre hygiène au fond des tranchées où ils endurent le froid et la faim, hantés par la peur constante de la mort. Les monceaux de corps où se mêlent vivants et morts sur les champs de bataille. Le surhomme dannunzien n'est plus que « boue vivante » (Stuparich, mais aussi Rebora et Bontempelli). « L'intercambiabilità » évoquée par Gibelli atteint là un paroxysme insoutenable.

## 2. Renversement de la « grammatica della visione »: la vie à l'envers

a. Expérience inouïe, la guerre est elle-même création d'un univers inédit, intérieur et extérieur. Le monde familier cède la place à une réalité inimaginable (et pourtant bien réelle), tragique et parfois fantastique.

b. Le corps est exposé à de nouvelles expériences : tous les sens sont exacerbés et perçoivent des sensations nouvelles : auditives (bombardements, fracas des fusées, mitraillettes, canons), olfactives (pestilences des déjections, saleté, défécations humaines, puanteur des corps en putréfaction, relents produits par les armes), tactiles (parasites, prurit, blessures), visuelles (le paysage radicalement transformé par la guerre – Gadda fait même des dessins sur les crevasses provoquées par les mitraillettes dans le sol-, les tranchées ennemies, les morts dans le no man's land, les « feux d'artifice » nocturnes). L'alcoolisme contribue à altérer la perception du réel (Lussu). Il y a désintégration des repères de la vie normale, la « grammatica della visione » est détruite, la codification des représentations doit être refondée. Cela soulève les problèmes du dire. Lussu recourt à l'expression « spettacolo nuovo » pour faire comprendre la nouveauté des objets qui s'offrent aux sens et à l'esprit et la difficulté qu'il éprouve à communiquer cette expérience. Stuparich met sur les lèvres d'Alberto cette notion d'incommunicabilité de l'expérience vécue (« Narrare, Allegra, non si può narrare (...) ; Quello che s'è vissuto in certi momenti non è più ripetibile »)

c. Les soldats expérimentent un rapport différent au temps. La guerre implique une exposition constante du sujet au risque et à la possibilité de sa propre mort, mais la pleine conscience du danger n'apparaît que dans l'urgence de l'assaut. Le rapport au temps en est affecté, l'expérience de la durée est modifiée : un instant d'une extrême intensité est susceptible de se dilater dans la conscience. La vie même acquiert la dimension de la fragilité, l'homme étant suspendu aux minutes comme à des heures.

## 3. Quelles ressources pour dire l'indicible et pourquoi ?

a. Au-delà des différences génériques entre les quatre textes, un point les rapproche : ils répondent tous à l'exigence de restituer une expérience à la fois personnelle et collective.

Une fois acquis le principe que cette guerre bouleverse tous les repères, il faudra se demander quelles ressources stylistiques nos auteurs exploitent pour l'exprimer.

b. Stuparich ayant adopté le roman dans sa forme « ottocentesca », sa restitution de la guerre suit le projet de reconstitution globalisante de la fresque. Les longs développements narratifs et descriptifs veulent être à la hauteur de la dimension épique des événements. L'exploitation des ressources rhétoriques se subordonne à l'exigence d'offrir une description appropriée de son objet. Au-delà de sa fonction esthétique, le recours à la métaphore ou à d'autres figures répond essentiellement au souci de suggérer ce qui ne peut être directement appréhendé.

Par son écriture pudique et réticente, dénuée de tout pathos, Lussu choisit l'ellipse, les comparaisons fulgurantes, les images quotidiennes. Son style laconique, ironique et dépouillé veut aller au cœur des choses, sans détours. C'est là vraiment une écriture savante en dépit de son apparente a-littérarité. Palazzeschi, n'ayant vécu la guerre que depuis l'arrière, place son

texte sous le signe du pamphlet, de l'ironie féroce et de l'attaque : non pas à l'égard de cette unique guerre mais de toute guerre. La foi en un pacifisme total constitue la toile unitaire d'un texte parfois décousu et peu structuré.

L'ingénieur Gadda pratique une écriture analytique, mais il expérimente aussi son célèbre plurilinguisme en alternant ou mêlant dans certaines pages différents registres stylistiques.

c. Comme le dit Gibelli, « Per descrivere questo scenario irreali, è necessaria la forza dell'immaginazione. E tuttavia, la realtà supera talvolta l'immaginazione ». Ces textes illustrent le rapport dialectique que l'écriture entretient avec son objet, l'impossible mimesis. Ils sont le lieu à la fois du réel et de sa réélaboration, ils sont le réel et son dépassement, le lieu de l'imaginaire sans cesse en compétition avec le réel.

**Conclusion II** : Après tant de préparation métaphorique, poétique et idéologique, le contact brutal avec la réalité met à l'épreuve les représentations idéalisantes que les auteurs s'étaient forgées de la guerre. Non seulement cette expérience dissipe tous les fantasmes, mais elle impose une nouvelle vision du monde. La guerre est le lieu d'expériences sans précédents que les auteurs s'efforcent de représenter. Les textes sur la guerre poursuivent cette lourde tâche : écrire à des années de distance pour revivre et élaborer un deuil qui donne un sens aussi bien à leur passé qu'à leur présent.

### III. Littérature de guerre : entre bilan du passé, rachat de l'expérience de la guerre et dimension critique envers le présent.

#### 1 La littérature a futura memoria

a. Une explication raisonnée des notes paratextuelles écrites par Lussu semble ici de rigueur : Lussu fait la distinction typologique, concernant son livre, entre témoignage et fiction. La restitution fidèle des souvenirs du conflit situe son texte dans le domaine de la « memorialistica ». Niant à priori toute invention, *Un anno sull'Altipiano* revendique la véracité de son dire et sa fonction de témoignage historique.

b. Stuparich se situe dans la même perspective historique. Ici aussi, le rappel des notes que Stuparich écrit longtemps après le conflit dans *Trieste nei miei ricordi* peut s'avérer utile pour comprendre la dimension éthique de son travail de mémoire littéraire de la guerre justement au moment de l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale.

c. Gadda trouble le lecteur de son *Journal* : la prise de notes au fil des jours empêche d'emblée une vision critique et totalisante des événements racontés, émiettés qu'ils sont dans la fragmentation des états d'âme et au gré des faits vécus quotidiennement. Ces notes qui le lassent et risquent à chaque instant de s'interrompre ont une valeur de témoignage sur l'histoire *in fieri* : les menus faits pourraient, dit Gadda, être utiles aux historiens pour reconstituer la petite histoire dans le cadre de la Grande Histoire. Palazzeschi, à son tour, affirme haut et clair la force de son acte d'accusation sur la folie générationnelle qui a porté à la guerre. Son pamphlet a la fonction de dénonciation, pour le présent et le futur, de l'absurdité de toute guerre. Dans cette même ligne s'inscrit Malaparte avec son *Viva Caporetto ! La rivolta dei santi maledetti* où il conteste la tragédie à laquelle les hauts commandements ont exposé des milliers de soldats ignorant les raisons du conflit.

#### 2. Rachat de l'expérience de la guerre par la parole littéraire

a. L'écriture confère un sens à l'apparente absurdité du conflit. Elle traduit la réaffirmation de la rationalité, la volonté de rendre perceptible ce qui défie l'entendement. L'exercice de la parole ne se limite pas à remplir une fonction mémorielle mais vise à accomplir une réparation symbolique. Pour Gadda, l'écriture devient la possibilité de donner un ordre et une forme à un moi en mal de construction. La valeur thérapeutique de l'écriture *risanatrice* du sujet est à mettre en relation avec la fonction éthique et politique du témoignage pour Lussu et avec la valeur quasi religieuse de la confession pour Stuparich.

b. La perversion entraînée par la guerre dans les catégories de la vie est rachetée grâce à l'écriture. L'absurdité redevient acceptable et dicible par les mots. Qu'elle soit elliptique, à peine relevée par des comparaisons qui ramènent l'absurde dans la sphère du quotidien (Lussu), opulente, voire foisonnante (Stuparich), débordante de virulence critique (Gadda) ou idéologique (Palazzeschi), l'écriture exprime une rationalité, une volonté de trouver le dicible dans l'indicible. La littérature perd son autoréférentialité pour devenir instrument de compréhension et, partant, de prévention.

Chez Lussu, le témoignage permet de rendre justice aux victimes, d'honorer leur mémoire. Mais aussi de dire les nouvelles valeurs révélées par la guerre, valeurs communes à d'autres intellectuels-soldats (Jahier, Ungaretti, Serra) : le *plotonismo*, la communion/solidarité avec les hommes, le populisme entendu comme découverte des valeurs incarnées par le paysan-soldat et la fraternité nationale. Chez Stuparich, l'interprétation du conflit s'inscrit dans une perspective rédemptrice : les trois frères Vidali, chacun à sa façon et selon son tempérament, assument la négativité inhérente à l'expérience guerrière. C'est le sacrifice qui prime et, par sa dimension chrétienne, il rachète l'avilissement produit par la guerre dans une perspective eschatologique.

c. À part Palazzeschi, dont le pacifisme est une donnée « stonata » (et pour cela courageuse et solitaire) dans le contexte ambiant, les autres auteurs ne désavouèrent jamais leur interventionnisme et ne remettront jamais en cause la nécessité historique du conflit. Gadda stigmatise l'incompétence du commandement, ses erreurs stratégiques, mais jamais il ne critique dans son *Journal* (pas plus que dans sa production postérieure) les valeurs patriotiques qui ont fondé son interventionnisme. De même, si Lussu condamne la conduite politico-militaire de la guerre, il ne remet pas en cause ses enjeux. Stuparich (comme Borgese dans son roman de 1921, *Rubè*) développe une lecture providentielle et chrétienne du conflit afin d'attribuer un sens au sacrifice de millions d'hommes. La Grande Guerre a été un moment fondateur que cette génération-là ne devait point manquer. Renato Serra l'avait très bien dit en avril 1915 dans son *Examen de conscience* : même si la guerre ne change rien ni personne, cette génération aurait regretté de ne pas l'avoir faite. La représentation littéraire permet de suggérer l'horreur du conflit mais elle vise aussi à lui attribuer un sens.

### 3. Dimension critique envers le présent

a. Le fait qu'en 1934 Gadda exalte encore la guerre dans *Castello di Udine* témoigne de l'absence de tout recul critique par rapport à son engagement passé et à son adhésion à l'impérialisme fasciste. En revanche, la dimension antifasciste est évidente chez Lussu quoique non explicite. Il appartient au lecteur des années trente de rapprocher le contenu historiquement daté du livre de sa propre actualité. Écrit vingt ans après les événements, le témoignage sur les horreurs de la guerre l'invite à prendre conscience des menaces qui pèsent sur le temps présent (la guerre d'Éthiopie, la guerre d'Espagne, la constitution de l'axe Rome-Berlin, prodromes du deuxième conflit mondial). Pour Stuparich, la dimension critique envers le présent historique est également implicite. Ce sont les notes de *Trieste nei miei ricordi* qui mettent en lumière cette dimension.

b. Les lectures du passé sont complexes : la conscience de l'horreur du conflit est le plus souvent accompagnée du sentiment de son inéluctabilité. Entre condamnation du massacre et tentative de changer en valeur positive la négativité de cette expérience, les auteurs proposent une conciliation dialectique.

**Conclusion** : L'intitulé de Gibelli a mis le doigt sur l'un des aspects le plus dramatique de la Grande Guerre. L'homme est exposé à une crise existentielle radicale. L'expérience guerrière entraîne une révision globale de sa manière de percevoir le monde et de s'y mouvoir. La guerre devient ainsi le lieu à la fois réel et fantasmatique d'une radicale remise en question de la condition humaine : grâce à elle, l'homme expérimente ses limites, sa capacité de faire face à ce qui se dérobe et découvre aussi de nouvelles possibilités d'appréhender le réel.

## Conclusion générale

Par son jugement, Antonio Gibelli a suscité une réflexion large et complexe sur la Première Guerre mondiale. Il a obligé par ailleurs à définir de façon plus précise les balises idéologiques et temporelles implicites dans son intitulé. En effet, il a été utile de comparer la représentation de la guerre que les auteurs ont proposée avant 1915 et celle qu'ils en ont donné durant et après le conflit. On a été ainsi amené à distinguer entre différentes catégories d'auteurs : ceux qui restent fidèles à leur conception primitive de la guerre (D'Annunzio, Marinetti) et ceux dont la vision se transforme plus ou moins radicalement (tous les auteurs du programme). D'une façon générale, on a constaté un désenchantement chez la plupart des anciens interventionnistes. Non seulement leurs aspirations ont été déçues, mais ils ont pris la pleine mesure du caractère tragique de la guerre.

On doit toutefois relever les limites de cette révision chez la plupart d'entre eux, aucun ne désavouant les fondements idéologiques de son engagement passé, à l'exception notable de Palazzeschi qui, sans s'être comme tant d'autres engagé corps et âme dans la campagne interventionniste, publia dans le dernier numéro de *Lacerba* en mai 1915 un article intitulé « Evviva questa guerra ! ».

## Observations sur les copies corrigées

L'interprétation de l'intitulé nécessitait la mise au point d'un ensemble de balises et de délimitations chronologiques que les candidats ont rarement su mettre en relief et définir au moment opportun. Comme nous l'avons déjà souligné dans l'introduction de notre corrigé, l'extrait de Gibelli ne contient aucune référence explicite au contexte historique et idéologique de l'époque. Il revenait au candidat de retracer les conditions débouchant sur le conflit afin d'inscrire les œuvres au programme, fortement enracinées dans un humus concret, dans la topographie imaginaire, poétique et idéologique à l'origine d'un événement historique fondamental pour le devenir de l'Italie. Il fallait évidemment se garder de prendre le jugement de Gibelli pour une considération générale sur l'essence de la guerre, susceptible de s'appliquer à tous les conflits. Certains candidats ont exposé des développements hors sujet sur la guerre entendue comme phénomène éternel (évoquant l'Iliade, les guerres classiques, les guerres révolutionnaires, la Seconde Guerre mondiale) alors que l'enjeu était précisément de déterminer le caractère inédit de la première conflagration mondiale.

Beaucoup de candidats ont eu le tort de se focaliser sur l'intitulé, se livrant dans le meilleur des cas à une analyse approfondie de l'extrait et dans le pire à une simple paraphrase de celui-ci. Le commentaire dont l'intitulé a été l'objet a souvent donné lieu à des développements pertinents, mais rarement critiques, les candidats ayant presque toujours souscrit à la thèse de Gibelli sans chercher à la problématiser. L'aspect historique de la Grande Guerre, et notamment ses caractéristiques inédites dues à l'utilisation de techniques militaires et des armes nouvelles, ont été passés sous silence. Outre le contexte historique, il fallait également définir les notions philosophico-esthétiques présentées par Gibelli : « réalité », « imagination », « représentation », « littérature ». Elles n'étaient pas forcément interchangeables, et on ne pouvait pas voir dans « l'imagination » l'exercice arbitraire de la « fantasia ». La non-définition des catégories évidentes ou induites (esthétique, poétique, éthique, etc.) a produit une certaine confusion dans l'articulation des parties de la dissertation. Une partie annoncée comme voulant traiter l'esthétique des œuvres a en fait pris en compte leur signification éthique. Cette confusion structurelle a été lourdement sanctionnée.

La plupart des candidats s'en sont tenus à « l'intercambiabilité » entre réalité et imagination, restitution véridique du vécu et recreation littéraire. Une analyse duelle reposant sur cette alternance était justement à éviter. Trop souvent ce binôme a débouché sur des plans clos (réalité *versus* imagination) consistant juste à vérifier dans les textes le bien-fondé de l'affirmation de Gibelli. Il fallait dès le début ouvrir l'étude à une perspective historique et chronologique plus large, qui prenne en compte, d'une part, la préparation idéologique de l'interventionnisme d'avant-guerre et,



d'autre part, la dimension multiple de l'événement, du souvenir et du temps de l'écriture. Ce n'est que par cette ouverture qu'on pouvait envisager une troisième partie du devoir plus convaincante, car elle permettait d'introduire la distinction fondamentale entre temps de l'événement et temps de l'écriture. Donc forcément le rapport avec l'histoire du présent de l'écriture. De très rares candidats se sont interrogés sur la guerre imaginée, sur le hiatus avec l'expérience réelle où tout se brouille et sur la mémoire qui, en retrouvant ce vécu, le littérarise, le rationalise afin de lui trouver un sens. Par ailleurs, il fallait aussi faire intervenir les différents genres d'écriture : roman, récit autobiographique, journal intime, essai-pamphlet. Le but d'une introduction n'est ni de mimer ni de paraphraser le jugement d'un auteur, mais de l'inscrire dans une perspective faisant entrer en jeu des éléments cachés, implicites, susceptibles de dialectiser la réflexion.

Les principaux défauts concernant l'introduction peuvent donc être ramenés aussi bien à une contextualisation historique insuffisante voire nulle qu'à une analyse excessive de l'idée proposée, mais sans que les valeurs structurantes de la problématique soient clairement identifiées. Par conséquent, si pour la réussite d'une dissertation le sujet proposé doit faire l'objet d'une approche analytique, il demeure tout aussi vrai que les rapports entre ces parties doivent faire l'objet d'une mise en relation avec d'autres facteurs qui seuls permettent la structuration d'une pensée et donc un développement articulé.

Cela nous conduit à faire quelques remarques sur la structure elle-même de la dissertation, exercice typiquement français. L'organisation de la plupart des copies nécessite quelques observations. Pour dire d'emblée qu'il était inutile de recopier *in extenso* le sujet de Gibelli, à citer plutôt dans ses parties les plus pertinentes pour le propos à développer. Ensuite, le sujet doit soulever un questionnement (et pas une paraphrase) débouchant sur la formulation d'une problématique qui va s'articuler dans les trois parties du plan clairement énoncé à la fin de l'introduction. Une problématique articulée donne à voir le parcours des idées, la progression du raisonnement, le dépassement, s'il y a lieu, du jugement proposé. Chaque partie constitue un moment du parcours qui se termine par une conclusion provisoire et en même temps une transition vers la partie suivante. Au fur et à mesure que le raisonnement progresse, le candidat analyse, appuie, nuance le propos de l'auteur, précise ce que l'intitulé ne dit pas, élargit les frontières critiques, chronologiques, introduit d'autres paramètres d'étude. Mais ce raisonnement reste le fruit de la compréhension efficace du sujet. Aussi ce dernier doit-il demeurer présent tout le long de la dissertation, le dialogue avec Gibelli jamais interrompu (que ce soit pour souscrire à sa thèse ou au contraire pour prendre ses distances à son égard). L'oublier à la fin de l'introduction constitue non seulement une faute structurelle de la dissertation, mais le signe d'un éloignement périlleux du sujet donné. Maintes copies sont tombées dans ce piège. Gibelli a disparu dès la deuxième page, ne reparaisant même pas dans la conclusion générale. Aucun dialogue ne s'est établi avec lui. En revanche, les candidats qui connaissent bien les règles de cet exercice ont gardé constamment un œil sur l'intitulé même pour en relever les défaillances ou les limites. Mêmes remarques pour les citations du sujet. Le raisonnement du candidat se fait à partir du jugement de Gibelli. Par conséquent, il faut savoir rappeler de temps à autre ses concepts clé pour les faire dialoguer avec la perspective d'analyse choisie.

Un regard à posteriori des copies corrigées permet de cerner quelques lignes de forces. L'absence d'un plan articulé et complexe issu de la lecture attentive de Gibelli a été compensée soit par un effet de balançoire entre réalité et imagination, soit par la restitution de pans de cours suivis durant l'année universitaire. La récurrence des mêmes perspectives d'analyse, des mêmes auteurs cités, des mêmes textes à l'appui montre la difficulté de certains candidats à sortir du cadre de l'apprentissage chronologique et à réélaborer leurs connaissances en vue d'une articulation autre. Il faudrait retrouver une certaine virginité pour qu'un sujet nouveau sollicite tous les savoirs acquis, réactive des détails délaissés mais pertinents au vu du jugement proposé. Or, la plupart des copies ont insisté sur les mêmes ressorts thématiques ou stylistiques, incapables de fouiller les textes pour mieux répondre à la sollicitation de Gibelli.

Si certains candidats se sont efforcés de construire une dissertation selon les règles, beaucoup ont trahi leur méconnaissance des conventions du genre. Une introduction parfois prometteuse a souvent été suivie d'un « tema all'italiana » sans enchaînements ni véritable progression de l'argumentation. L'aisance dont témoignent certains candidats dans le maniement de la langue ne saurait compenser ce défaut structurel. En effet, tout entre en ligne de compte dans l'évaluation globale d'un devoir : non seulement la qualité de l'expression mais aussi la structuration rhétorique du discours, la progression de l'argumentation, l'exploitation appropriée du corpus. À ce propos, une remarque s'impose. La question requérait une bonne connaissance générale du contexte historique, politique et culturel de l'époque, mais avait comme point d'ancrage les quatre auteurs au programme qu'il ne fallait surtout pas perdre de vue. Il fallait donc vérifier dans quelle mesure le jugement de Gibelli, (très général et pouvant de ce fait embrasser un horizon de références très large), s'appliquait aux œuvres du programme. La nécessaire référence à nos quatre auteurs (Gadda, Palazzeschi, Lussu et Stuparich) n'excluait évidemment pas l'évocation d'autres figures propres à faire ressortir leur spécificité. L'évocation de D'annunzio, Marinetti, des 'lacerbiens', des poètes tels que Rebora, Ungaretti, des auteurs-soldats tels que Jahier, Comisso, Remarque, Soffici (pour se limiter à quelques exemples) permet la reconstruction du parcours idéologique d'une génération d'intellectuels qui, pour des raisons diverses, a soutenu la guerre. En revanche, les candidats qui ont mis au cœur de leur dissertation les auteurs ci-dessus mentionnés oubliant presque le corpus central ont malencontreusement renversé la démarche, mettant au centre de leur devoir ce qui n'était qu'un support. Ce renversement dans le choix des auteurs à étudier a été sévèrement sanctionné.

Les plus mauvaises notes ont été attribuées aux copies qui, en plus d'un traitement inadéquat de la question, présentaient une langue défaillante. Les correcteurs ont eu à déplorer la mauvaise qualité linguistique d'un grand nombre de copies : orthographe approximative ou fantaisiste, impropriétés lexicales, syntaxe boiteuse, fautes de conjugaison et d'accord, etc. Or la maîtrise de la langue étrangère constitue une condition nécessaire bien que non suffisante pour la réussite au concours. Aux solécismes et barbarismes de toutes sortes s'est ajoutée une présentation traduisant une totale ignorance des conventions élémentaires de mise en page (coupure hasardeuses des mots à la fin d'une ligne, non-séparation en paragraphes ou au contraire multiplication anarchique des sections et sous-sections). De très nombreux candidats ont rédigé leur texte sans jamais aller une seule fois à la ligne. Or le retour à la ligne marque la fin d'un développement, le passage à un autre moment du propos. L'organisation en paragraphes marque visuellement la progression de la pensée et donc du devoir. S'il est opportun de ne pas émettre le discours par un retour à la ligne intempestif, il faut cependant souligner typographiquement l'enchaînement des moments forts de la démonstration.

Pour toutes ces raisons, la moyenne générale de la composition en langue italienne est particulièrement basse cette année. Certains candidats témoignant de qualités intellectuelles indéniables ont été pénalisés à cause de leur méconnaissance des conventions de la dissertation. C'est pourquoi le jury recommande vivement qu'à l'étude du programme les candidats allient pendant l'année de préparation un entraînement assidu à la rédaction afin d'acquérir la maîtrise des règles de la composition.

## ÉPREUVE DE TRADUCTION (Thème – Version)

### Notes attribuées sur 20 :

0 (3 copies, dont une rupture d'anonymat) ; 0,5 (1) ; 0,75 (1) ; 1,25 (1) ; 1,5 (2) ; 2,25 (2) ; 2,5 (2) ; 2,75 (3) ; 3 (1) ; 3,25 (1) ; 3,5 (1) ; 3,75 (2) ; 4 (2) ; 4,25 (1) ; 4,5 (2) ; 4,75 (3) ; 5 (3) ; 5,25 (2) ; 5,5 (5) ; 5,75 (4) ; 6 (1) ; 6,25 (6) ; 6,5 (2) ; 6,75 (4) ; 7 (5) ; 7,25 (2) ; 7,5 (5) ; 7,75 (6) ; 8 (4) ; 8,25 (4) ; 8,5 (5) ; 8,75 (2) ; 9,5 (5) ; 9,75 (1) ; 10 (5) ; 10,25 (2) ; 10,75 (2) ; 11 (5) ; 11,25 (3) ; 11,5 (1) ; 12 (2) ; 12,25 (1) ; 12,75 (1) ; 13 (1).

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

Note maximale : 13 ; note minimale 0

23 copies ont obtenu une note égale ou supérieure à 10

3 copies ont obtenu la note 0

### Thème :

Céleste descendit les marches une à une, le dos au mur, tenant des deux mains sa jupe que le courant d'air gonflait comme une cloche. Une seconde d'accalmie entre deux bouffées rageuses lui permit de repousser l'énorme battant de chêne. La colère, sans dissiper tout à fait ses craintes, l'avait du moins dégourdie. Elle alluma la lampe du vestibule et résolut d'inspecter chaque pièce, avant d'aller s'étendre sur la paillasse.

Certes, nul recoin de cette maison qui ne lui fût familier, et pourtant elle la parcourut du haut en bas avec une inquiétude inexplicable. À sa grande surprise, la chambre du mort où elle n'entraît d'ordinaire qu'avec répugnance lui parut la seule pièce où elle pût goûter, ce soir, une espèce de sécurité. Un moment même, elle forma le dessein d'y traîner son matelas, puis le jugea trop lourd et, de son pas menu, trotta jusqu'à la cuisine pour y vérifier la fermeture des volets. La lampe du vestibule, dont elle avait baissé la mèche, répandait dans toute la pièce, avec l'odeur du pétrole, une légère fumée encore invisible mais qui la fit tousser plusieurs fois. Si légèrement que glissent ses pantoufles de feutre, leur frottement sur le parquet lui en parut à la longue insupportable, et elle revint s'asseoir à sa table, la tête entre ses mains, vaguement attentive aux grands remous du vent dans la vallée, au balancement régulier, aussi régulier que le double battement d'un cœur d'homme et qui, depuis soixante années, avait tant de fois bercé son sommeil.

Quand elle rouvrit les yeux, la fumée qui remplissait la pièce lui fit d'abord cligner les paupières. Ce qu'elle venait d'entendre était à peine un bruit, car elle n'aurait pu le situer en aucun point de l'espace et, cependant, il semblait que ce bruit n'eût pas cessé, continuât de flotter autour d'elle tout proche. [...]

Elle résolut de descendre à la cuisine pour s'y faire un peu de café. « Je devrais aussi souffler la lampe du vestibule », pensa-t-elle encore, les yeux larmoyants. Une de ses pantoufles avait glissé sous la table pendant son sommeil, et, comme elle se penchait pour la ramasser, elle se redressa brusquement, courut à la fenêtre, appuya un moment son front au carreau glacé, l'oreille au guet... Puis, elle l'ouvrit toute grande.

Le presbytère, racheté par la commune aux héritiers de la veuve Lombard, n'était autrefois qu'une maison presque sordide, d'ailleurs assez mal famée. Pour quelques centaines de francs le conseil municipal y avait un peu plus tard ajouté un jardin, prélevé sur les médiocres pâturages qui l'enserrent. Ce minuscule terrain de quelques arpents, mi-potager, mi-parterre, avec ses deux allées en croix, bordées de buis, est clos sur un côté par une simple haie d'épines ; sur les deux autres, par une charmille assez épaisse de noisetiers. [...]

À des yeux attentifs, la barrière récemment peinte pouvait se distinguer vaguement, par contraste avec le fond plus sombre du feuillage. Était-elle entrouverte ou non ? Il était difficile de s'en rendre compte, mais la servante croyait entendre le battement du loquet, le grincement léger des gonds. Si Mlle Phémie, contre toute attente, était revenue au presbytère, quelque soin qu'elle prît à se cacher, le reflet de sa robe claire, dans cette nuit presque opaque, devait finir par la trahir.

Georges Bernanos, *Un crime* (1935) Plon, Le Livre de Poche, s-d, pp. 11-14

### **Traduction proposée :**

Céleste scese i gradini ad uno ad uno, con le spalle al muro, tenendosi con ambo le mani la gonna che la corrente d'aria gonfiava come una campana [...] Accese la lampada del vestibolo e decise di ispezionare ogni stanza, prima di andare a stendersi sul pagliericcio.

Certo, non c'era angolo di questa casa che non le fosse familiare, eppure ella la percorse dall'alto in basso con un'inquietudine inspiegabile. Con sua grande sorpresa, la camera del morto dove di solito entrava solo con riluttanza le parve l'unica stanza ove potesse godere, quella sera, una specie di sicurezza. Per un attimo addirittura, ebbe l'intento di trascinarvi il suo materazzo, poi lo ritenne troppo pesante e, con il suo passo minuto, trotterellò fino in cucina per verificare se le imposte fossero ben chiuse. La lampada del vestibolo, di cui aveva ridotto lo stoppino, diffondeva in tutta la stanza, insieme all'odore del petrolio, un lieve fumo ancora invisibile ma che la fece tossire più volte. Per quanto le sue pantofole di feltro scivolassero leggere, il loro strofinio sull'impiantito le parve a lungo andare insopportabile, e tornò a sedersi al suo tavolo, con la testa tra le mani, vagamente attenta ai forti mulinelli del vento nella vallata, all'oscillare regolare, così regolare come il doppio battito di un cuore umano e che, da sessanta anni, aveva tante volte cullato il suo sonno.

Quando riaprì gli occhi, il fumo che riempiva la stanza le fece dapprima strizzare gli occhi. Quel che aveva appena sentito non era nemmeno un rumore, perché non avrebbe potuto situarlo in nessun punto dello spazio e, tuttavia, sembrava che quel rumore non avesse smesso e continuasse ad aleggiarle intorno, vicinissimo.

- To', disse ad alta voce, è calato il vento.

Senza che potesse spiegare perché, quella costatazione la rassicurò, e si sentiva arzilla come all'alba. Il silenzio era profondo. Perfino l'orologio a pendolo taceva. Segnava le due di notte. [...]

Decise di scendere in cucina per farsi un po' di caffè. « Dovrei anche soffiare sulla lampada dell'atrio », pensò ancora, cogli occhi lacrimanti. Una pantofola le era scivolata sotto il tavolo mentre dormiva e, come si chinava per raccattarla, si raddrizzò di colpo e corse alla finestra, poggiò per un po' la fronte sul vetro gelido, con l'orecchio in agguato... Poi spalancò la finestra.

Il presbiterio, ricomprato dal comune agli eredi della vedova Lombard, era un tempo solo un edificio quasi squallido, d'altronde piuttosto malfamato. Per poche centinaia di franchi, la giunta comunale vi aveva poi annesso un giardino, tolto dai magri pascoli che lo racchiudono. Quel minuscolo terreno di qualche arpeno, metà orto, metà aiuola, con i suoi due vialetti a croce, costeggiati da bossi, è chiuso su un lato da una semplice siepe di spini; sugli altri due da una palizzata abbastanza folta di noccioli.

[...]

A guardarla attentamente, il cancello verniciato di fresco poteva scorgersi a mala pena, per il contrasto collo sfondo più scuro del fogliame. Era socchiuso o no? Era difficile rendersene conto, ma alla serva pareva di sentire il battere della spranghetta, il lieve cigolio dei cardini. Se la Signorina Phémie, contro ogni aspettativa, fosse tornata al presbiterio, per quanto si sforzasse di celarsi, il riflesso del suo abito chiaro, in quella notte quasi opaca, avrebbe finito col tradirla.

### **Commentaires des correcteurs :**

Bien que présentant un certain nombre de difficultés (pouvait-il du reste en être autrement?), le texte proposé était loin d'être insurmontable pour un candidat soigneusement entraîné et présentant la finesse littéraire nécessaire à tout bon traducteur. Malheureusement, les traductions proposées sont restées dans leur ensemble très moyennes, souvent bien en deçà de ce qu'il était permis d'attendre pour ce texte qui, répétons-le, reste un thème d'agrégation de difficulté normale.

Espérons que les fautes recensées ci-dessous aideront les candidats ajournés à se préparer pour l'an prochain.

NB : le signe \* précède un barbarisme ou un solécisme.

Barbarismes et solécismes :

Les barbarismes les plus graves concernaient avant tout – comme c'est souvent le cas – des formes verbales, notamment au passé simple ou au participe passé (\**decidò*, \**apriù*, \**tacuto*, \**sottrato*). Si des erreurs de ce genre furent relativement peu nombreuses, point qui mérite d'être souligné, il n'en va pas de même pour les solécismes, dont la liste est longue. Ils résidaient souvent dans des étourderies pourtant faciles à éviter, telles que des formes erronées de l'article ou de l'adjectif (\**un inquietudine* ; \**nessun'angolo*) ou l'oubli de la règle qui veut que l'adjectif *qualche* appelle un nom au singulier ; or, phénomène inquiétant sur lequel il convient d'attirer l'attention des futurs candidats, il a été donné de lire dans de nombreuses copies *qualche \*centinaia di franchi*, voire *qualche \*centinai*, le solécisme se doublant alors d'un barbarisme. L'ignorance (ou l'oubli) des règles élémentaires de la grammaire italienne transparaît clairement de la traduction des structures concessives, des phrases comme *Si légèrement que glissassent ses pantoufles* ou *quelque soin qu'elle prît à se cacher* ayant visiblement donné beaucoup de fil à retordre. Certains se sont raccrochés à des constructions avec *benché* (plus subjonctif) ou *anche se* (plus indicatif) qui, bien que maladroites et imprécises, présentaient l'avantage d'être au moins correctes sur le plan grammatical et à peu près exactes sur le plan sémantique. D'autres ont proposé des traductions qui multipliaient les solécismes et ou les barbarismes : \**tanto leggermente* (\**leggeramente*) *che scivolassero le sue pantofole*, \**con tanta leggerezza che scivolavano le sue pantofole* ; \**qualche precauzione che \*prese per nascondersi*, \**qual che fosse il suo sforzo per nascondersi*. Nous ne multiplierons pas les exemples, mais qu'il nous soit permis de nous étonner de l'ignorance de *per quanto* ou de *qualunque* (tous deux suivis du subjonctif), qui figurent pourtant dans toutes les grammaires italiennes et que tout candidat a eu l'occasion de rencontrer à de multiples reprises au long de sa carrière d'étudiant. Dans le même ordre d'idée, le subjonctif a souvent été oublié là où il était indispensable : ainsi, pour traduire *pour y vérifier la fermeture des volets*, certains candidats ont évité un calque un peu maladroit de la phrase française en proposant une construction comme *per controllare se, per assicurarsi che* avec une proposition subordonnée conjonctive au lieu du substantif français ; l'idée était excellente, à condition de ne pas oublier que le subjonctif était ici requis, puisque la proposition principale exprimait une ignorance et que l'ensemble de la phrase correspondait peu ou prou à une interrogative indirecte. Dans certains cas, l'oubli du subjonctif était d'autant plus inexplicable que ce mode apparaissait clairement dans le texte français, et qu'il n'y avait plus alors qu'à calquer la structure de la phrase : cela valait notamment pour *la seule où elle pût goûter*, dont le verbe a été plusieurs fois traduit par un passé simple, erreur qui révèle autant une méconnaissance de la grammaire italienne que des conjugaisons françaises...

Les autres solécismes les plus courants résidaient dans le choix de l'auxiliaire requis pour les temps composés (*non \*sarebbe potuta situarlo in nessun posto*) ou dans celui des prépositions : *con i suoi due vialetti \*in croce* ; *il cancello si poteva distinguere a stento \*dal contrasto* (alors qu'il est clair que, dans le texte original, la préposition *par* introduit un complément circonstanciel de moyen ou de cause). Signalons au passage, et pour finir sur ce point, que certains solécismes doivent vraisemblablement être imputés à une lecture trop rapide du texte : ainsi, dans *les maigres pâturages qui l'enserrent*, le verbe au présent a été plusieurs fois traduit par un verbe à l'imparfait de l'indicatif sans qu'on comprenne ce qui pouvait justifier un tel changement de temps. Dans le même registre, les omissions ont été trop fréquentes, particulièrement dans des segments comme *où elle n'entraît d'ordinaire qu'avec répugnance* et *le presbytère n'était autrefois qu'une maison sordide*, où le restrictif *ne... que* est plusieurs fois passé à la trappe, avec la perte de sens (et donc les pénalités) que l'on peut imaginer. Répétons-le : la gestion du temps fait aussi partie de

l'exercice, et il est à cet égard indispensable que les candidats se réservent un minimum de temps pour une lecture attentive qui leur permettra d'éviter des omissions toujours très lourdement sanctionnées.

#### Le vocabulaire :

Disons-le sans ambages : il se dégage de l'ensemble des copies (à de très rares exceptions près) l'impression générale d'un niveau très faible – pour ne pas dire insuffisant – dans la maîtrise du vocabulaire italien. Si l'on peut raisonnablement admettre que des termes « techniques » ou relativement spécifiques comme *la charmille* ou *le loquet* soient inconnus de la très grande majorité des candidats, il n'en va pas de même pour un vocabulaire élémentaire, qui est visiblement loin d'être acquis. Bien long serait le recensement des erreurs commises pour traduire *les marches*, *le courant d'air* (\**il corrente d'aria*, *il soffio d'aria*), *les pantoufles*, *le feutre* (\**la feltra*), *leur frottement*, *le battement d'un cœur*, *bercer*, *alerte* (adjectif), *l'oreille au guet*, *le presbytère*, *mal famée*, *les pâturages*, *le potager*, *le parterre*, *le buis*, *la haie*, *le noisetier*, *les gonds*, et la liste est loin d'être exhaustive... Deux exemples – à certains égards assez proches – illustrent cette ignorance du vocabulaire de base : les segments *elle l'ouvrit toute grande* et *Était-elle entrouverte ou non ?* ont donné lieu à des traductions aussi maladroitement que *l'aprì completamente*, *l'aprì tutta grande* ou *era un po' aperta o no ?*, *era semi aperta o no ?*, alors que les verbes *spalancare* ou *socchiudere* – qu'on est en droit de considérer comme connus de tous – représentaient de bien loin la solution la plus satisfaisante et la plus facile à mettre en œuvre. Plus grave encore, la méconnaissance du vocabulaire a donné lieu à des barbarismes de vocabulaire (\**inspettare*, \**trotellare*, \**attentiva*, \**inespressibile*, *lo \*stridare dei cardini*), à des non sens (*grinzare* pour traduire *grincer* ou *ascese* au lieu de *accese*), de même que certains contresens trahissent une méconnaissance du vocabulaire français : *la paillasse* ne correspond en rien à un *brutto tappeto* ou à *uno zerbino*, comme on l'a trouvé dans plusieurs copies ; il s'agit, suivant le Petit Robert, d'une « enveloppe garnie de paille, de feuilles sèches, qui sert de matelas ».

Tout aussi nombreuses ont été les impropriétés : *la piastrella* pour traduire *le carreau* (ici : *il vetro*), *spandeva* au lieu de *difondeva*, *galleggiare* au lieu de *aleggiare*, *spine* au lieu de *spini* ou *roveti*, *il selciato* pour traduire *le parquet*, *spesso* (adjectif) au lieu de *fitto* (*folto*), *dipinto* au lieu de *verniciato*. Ajoutons à cela une tendance très nette à l'imprécision ou l'approximation dans le choix du lexique, les candidats se contentant de traductions que l'on pourrait qualifier de paresseuses : *normalmente* pour traduire *d'ordinaire*, *disgusto* pour *répugnance*, *sentire* pour *goûter*, *però* pour *et pourtant*, *l'entrata* pour *le vestibule*, *la città* pour *la commune*, *le foglie* pour *il fogliame*, *la ringhiera* pour *la barrière*, *la cameriera* pour *la servante*, et ainsi de suite. Cette tendance concernait également les interjections (*Tiens* traduit par *ci siamo*, *guarda*, *guarda un po'*, *ecco*, *ebbene*), les conjonctions ou les adverbes : *anzi* a été souvent employé là où attendait *perfino*, et *prima* là où était requis *dapprima* (*d'abord*) ; l'imprécision étant d'autant plus regrettable à ce niveau qu'elle modifiait le sens général de la phrase, et qu'on n'était plus loin, en définitive, d'un faux sens généralisé. Les correcteurs ont aussi observé la tendance inverse, à travers une volonté de compliquer ce qui pouvait se traduire littéralement ; ainsi *à l'aube* a parfois été traduit par *all'albeggiare*, ce qui semble une complication bien inutile compte tenu du niveau de langue de ce texte... Finissons ce recensement par quelques conseils : à défaut de connaître l'équivalent exact d'un terme français, on en proposera une traduction logique, en cohérence avec le contexte, et l'on s'efforcera d'éviter l'emploi de termes dont on ne maîtrise pas le sens ou la forme : il est ainsi inutile de s'exposer à un barbarisme en proposant de traduire *le grincement* par *lo \*stridare*. Seul point positif dans le chapitre du vocabulaire, les fautes d'orthographe ont été relativement rares, à part quelques fautes étranges comme \**petroglio*, \**sù e giù*, *un \*pò* (alors que la forme correcte – résultat d'une apocope – est *un po'*).

Les maladresses dans la mise en italien :

La qualité d'une traduction n'est pas seulement affaire de correction grammaticale et de maîtrise du vocabulaire ; elle réside aussi dans l'emploi de tournure aussi idiomatiques que possible ou dans les modifications qui s'imposent afin d'éviter le calque ou une traduction un peu plate. Ainsi, on ne pouvait pas traduire de manière littérale le début de la première phrase du deuxième paragraphe : il fallait soit supprimer le pronom relatif *qui* et mettre le verbe au mode indicatif (*Certo, nessun angolo di quella casa le era sconosciuto*) ou, si l'on souhaitait conserver la structure originale, ajouter un verbe devant l'antécédent du pronom relatif (*certo, non c'era angolo che non le fosse familiare*). De la même manière, une traduction littérale de *A des yeux attentifs* était un peu maladroite et il fallait en étoffer la construction en italien. On devait omettre de traduire les pronoms explétifs (notamment dans *lui en parut à la longue insupportable*), mais ne pas oublier d'introduire la préposition *con* là où le français se contente d'une apposition entre deux virgules (*con le spalle al muro, con la testa tra le mani*). Il fallait aussi veiller à ne pas traduire les adjectifs possessifs inutiles (*tenant des deux mains sa jupe*), qu'on pouvait remplacer avantageusement par un article défini, parfois renforcé par une construction pronominale (*tenendosi la gonna con ambo le mani*) et être vigilant à l'ordre des mots, pour éviter un erreur comme *i due altri*, là où l'on attendait *gli altri due*.

Nous concluons ce point par le rappel d'une cruelle évidence : des progrès en thème ne peuvent s'envisager sans un entraînement régulier à cet exercice, qui reposera sur un apprentissage systématique du vocabulaire, en plus d'un travail tout aussi rigoureux en matière de grammaire.

## Version

### Primo incontro con Maria

Neri il vestito, il cappello, lo scialle ; neri i lunghi capelli, e gli occhi intenti e modesti ; pallido e mesto il viso, bianca la fronte verginalmente serena ; la statura alta, le forme snelle, ma non senza rilievo ; languida la mossa del capo sovente dimesso, l'andare agile ma composto, gli atti in sé raccolti e severi ; esile la voce dedotta dal petto profondo ; raro e visibile appena il sorriso ; frequente ma mansueto il cipiglio. Varia d'umore, e ne' giorni neri tremenda ; ombrosa, delicata fino all'orgoglio ; non sensuale, ma sensibile men delle fibre che della fantasia : impaziente de' tedii, paziente de' dolori ; ignara del mentire sia con parole sia col silenzio ; dell'ammirare lieta, bramosa e timida dell'amare.

Giovanni la vide in prima, che saliva sola nell'ore più sole il passeggio di Quimper che chiamano *la montagna*. Era di marzo. Il sole mattutino imbiancava o squarciava la nebbia, sì che le cime circostanti parevano tagliate e rifatte in forme nuove ; e struggendo della neve ammontata, mostrava la nera terra e i massi biancheggianti, e qualche fil di verdura. Giovanni seduto a mezzo il poggio su un sedile di pietra, sentiva il canto degli uccelli che invocavano e presentivano l'ombre su per gli alberi ignudi ; sentiva ascendere confuso il rumore della soggiacente città : guardava or al fiume mormorante, or al mare lontano, or agli archi arditi del tempio che, con la nave di mezzo inchinata a diritta, figura il capo di Gesù in agonia. E lo spettacolo di fuori, e i sentir suoi dentro, e le memorie proprie e dell'arte mescendo insieme, si perdeva in error di pensieri tra mesti e lieti, da cui (secondo l'ultimo che prevale) l'anima sorge o rifatta o più fiaccata che mai. Riandava in mente un canto di Dante, e giunto là dove dice : *innanellata pria Disposando m'avea con la sua gemma* ; sentì bisogno di sentire i vivi suoni delle dolci parole, e le gridò ad alta voce ; al solito suo cupa si che parevano parole d'ira. Ma e' non aveva finito, che al sentir gente, si volse : e perché quivi la via svolta a un tratto e fa biscanto, si vide vicino il pallor di Maria. Il pallore, e il lungo suo sguardo ; perch'ella all'intendere i suoni della sua dolce lingua, e versi a lei non ignoti, si sentì percossa di gioia simile a stupore, e lo guardava fiso salendo a passo lento. Egli che col volto pareva talvolta

dire il contrario del suo sentire, la guatò accipigliato : onde Maria abbassò gli occhi, tingendo di rossor languido il pallore suo bruno, e affrettò il passo ansando. Che italiana fosse, non sognav'egli : e avendo in Quimper veduti pallori di donne belli e sereni, e severi come d'imagini, credeva lei del paese : se non che nella modestia gli pareva intravedere non so che più sentito, e più sobbollente.

Niccolò TOMMASEO, *Fede e bellezza* (1840)

### Traduction proposée :

#### Première rencontre avec Maria

Noirs le vêtement, le chapeau, le châle ; noirs les longs cheveux et les yeux attentifs et modestes ; pâle et triste le visage, le front d'une blancheur sereine et virginale ; la taille haute, les formes élancées mais non sans relief ; languide, le mouvement de la tête, souvent penchée, une démarche agile, mais retenue, des gestes recueillis et austères ; mince le filet de voix sortant des profondeurs de sa poitrine ; rare et à peine visible le sourire ; fréquent mais bienveillant le froncement de sourcils. D'humeur changeante, mais terrifiante les jours sombres ; ombrageuse, délicate jusqu'à l'orgueil ; non pas sensuelle, mais sensible, moins des nerfs que de l'imagination : elle ne souffrait pas l'ennui, mais souffrait la douleur ; incapable de mentir, par ses mots comme par son silence ; heureuse d'admirer, désirant et redoutant l'amour.

Giovanni la vit en premier, qui montait seule durant l'heure la plus solitaire la promenade de Quimper qu'on appelle *la montagne*. C'était en mars. Le soleil matinal blanchissait ou déchirait la brume, si bien que les sommets avoisinants semblaient découpés et refaits dans des formes nouvelles ; et, faisant fondre de la neige amoncelée, il révélait la terre noire et les rochers blanchâtres, et quelques brins d'herbe. Giovanni, assis à mi-coteau sur un siège en pierre, entendait le chant des oiseaux qui invoquaient et pressaient l'ombre sur les arbres dénudés ; il entendait monter confusément le bruit de la ville en contrebas : il regardait tantôt le fleuve murmurant, tantôt la mer lointaine, tantôt les arcs audacieux de l'église qui, avec sa nef inclinée à droite, représente la tête du Christ à l'agonie. Et mêlant le spectacle extérieur, ses sentiments intérieurs, ses souvenirs et ceux de l'art, il se perdait dans des pensées errantes à la fois tristes et joyeuses, dont l'âme (selon la dernière qui prévaut) sort ragaillardie ou plus abattue que jamais. Il parcourait dans son esprit un chant de Dante, et parvenu à l'endroit où le poète dit : « il m'avait épousée, avant, en me passant au doigt son anneau », il éprouva le besoin d'entendre les vives sonorités de ces douces paroles, et il les proféra à haute voix ; une voix comme à son habitude si sombre qu'on eût dit des mots de colère. Mais il n'avait pas fini que, entendant des gens, il se retourna ; et comme à cet endroit, le chemin bifurque brusquement et forme un angle, il vit près de lui la pâleur de Maria. Sa pâleur, et son regard profond car, entendant les sons de sa langue suave et des vers qui ne lui étaient pas inconnus, elle se sentit frappée d'une joie proche de la stupeur, et elle le regardait fixement en montant à pas lents. Lui, dont le visage semblait parfois exprimer le contraire de ce qu'il ressentait, la regarda les sourcils froncés ; à quoi Maria baissa les yeux, la pâleur de son visage se colorant d'une rougeur délicate, et elle pressa le pas, haletante. Qu'elle fût italienne, il n'y songeait pas, et, ayant vu à Quimper des pâleurs de femmes belles et sereines, et austères comme des tableaux, il la croyait du pays, si ce n'est que dans sa modestie, il lui semblait entrevoir un je ne sais quoi de plus ardent, de plus frémissant.

D'après Niccolò Tommaseo, *Foi et Beauté*



## Commentaire du jury

Par rapport au texte de thème, le texte retenu pour l'épreuve de version présentait des difficultés d'une autre nature : s'il ne posait pas de problèmes insurmontables sur le plan de la compréhension générale ou approfondie, sa mise en français était en revanche plutôt délicate et faisait appel à la rigueur autant qu'à la sensibilité littéraire des candidats. A cet égard, la disparité qu'on a pu observer entre les copies corrigées montre que le texte a parfaitement rempli le rôle qui était le sien, à savoir départager les candidats.

### La compréhension du texte

Comme nous venons de le dire, le texte restait parfaitement compréhensible après une lecture longue et attentive – condition préalable à toute traduction digne de ce nom –, à condition de posséder un niveau minimum en matière de vocabulaire. Des connaissances un peu étoffées auraient permis d'éviter des contresens comme *lo scialle* traduit par *les collants*, *la nave* (*la navata*) par *la barque*, *tremenda* par *peureuse* ou *Giovanni seduto a mezzo il poggio* par *Giovanni à demi assis sur son siège*, *Giovanni assis du bout des fesses*, *Giovanni assis au milieu du balcon*, *au milieu du bois* (et la liste est longue). De la même façon, *il cipiglio* et *accipigliato* étaient inconnus de bien des candidats, ce qui compromettait grandement la mise en français des nuances psychologiques sur lesquelles l'auteur se concentre dans ce passage. Il est clair que la compréhension d'un texte est grandement facilitée par la maîtrise d'un lexique étendu et que l'entraînement à la version ne peut se faire sans un apprentissage méthodique du vocabulaire, aussi bien italien que français puisque – osons ce truisme – c'est sur qualité et la correction de la langue française que les candidats sont finalement notés dans le cadre de la version.

Au-delà de la méconnaissance d'un vocabulaire élémentaire, les contresens ou les faux sens relevés dans de nombreuses copies sont à mettre sur le compte d'une lecture trop superficielle du texte. Ainsi, le segment *saliva sola nell'ore più sole il passeggio* a donné lieu à des traductions comme *elle montait seule, dans les heures (les) plus ensoleillées la promenade* ou *sous un ciel ensoleillé*, alors que la répétition de l'adjectif *solo* aurait dû constituer un indice à exploiter. De la même manière, le passage *E lo spettacolo di fuori, e i sentir suoi e dentro, e le memorie proprie e dell'arte mescendo insieme* a posé des problèmes à nombre de candidats ; il suffisait pourtant de constater la répétition de la conjonction de coordination *e* pour comprendre que tous les termes de l'énumération étaient les compléments d'objet direct du verbe *mescendo* et dégager la structure du segment, dont la mise en français ne posait plus, dès lors, de problème particulier. N'ayant pas vu que la première partie de la phrase n'est autre que la proposition complétive de *non sognav'egli*, un candidat traduit cette phrase par *Elle était italienne, il ne rêvait pas*, ce qui, bien évidemment, va à l'encontre du texte original. Dans le même ordre d'idée, la répétition de *or* dans *guardava or al fiume mormorante, or al mare lontano* modifiait le sens de cet adverbe, qu'on ne pouvait comprendre autrement que comme *tantôt... tantôt...* (et non *maintenant... à présent...*). Rappelons que le contexte donne aussi de multiples informations qu'il convient d'utiliser pour éviter les faux sens ou les impropriétés : on comprenait, à la lecture du texte, que son action se déroule dans un parc ou dans un jardin (le texte parle bel et bien de *promenade*), ce qui interdisait de traduire *la via* par *la route*. Signalons enfin que la compréhension de certains passages un peu difficiles pouvait être grandement facilitée par la recours à l'étymologie (cela valait particulièrement pour *impaziente de' tedii*, *paziente de' dolori* ou *si perdeva in error di pensieri*) et par la connaissance des règles de la grammaire italienne et française : ainsi, *gli atti in sé* ne pouvait guère se traduire par *les actes en elle* sans constituer un contresens, de la même manière que *su per gli alberi* ne signifiait pas plus *depuis les arbres* que *au sommet des arbres*, mais tout simplement *dans les arbres*.

### La mise en français

Disons-le clairement : les copies, certes à des degrés divers, mais à de très rares exceptions près, ont été caractérisées par une mise en français qui laisse beaucoup à désirer sur le plan grammatical, quand elle n'est pas préoccupante. Les fautes de conjugaison ont été nombreuses, liées à de coupables confusions entre l'infinitif et le participe passé (*elle se sentit \*frapper par une joie semblable à...*), entre les formes verbales du passé simple et de l'imparfait du subjonctif (*Il ne rêvait pas qu'elle \*fut italienne*) ou encore à l'intérieur d'une même comparaison (*Il ne rêvait pas qu'elle \*fusse italienne*). L'emploi du subjonctif après *bien que* a été souvent négligé (*et bien qu'il lui \*semblait que...*), de la même manière que les fautes d'accord ont été légion : passons sur des graves étourderies comme *impatiente dans l'ennui*, *\*patient dans les douleurs*, *les arches \*fiers* ou *\*premier rencontre* et mettons en garde les candidats face à un automatisme qui a leur joué de mauvais tours : à partir du moment où l'on traduisait *pensieri* par *pensées*, il fallait veiller aux accords et ne pas se laisser entraîner par l'italien en traduisant *secondo l'ultimo che prevale* par *suivant le dernier qui l'emporte*, ce qui constituait évidemment un solécisme. Les pronoms relatifs, comme d'habitude, ont posé quelques problèmes, avec notamment une confusion entre le pronom relatif sujet et le pronom complément (*lui \*qu'avec son visage exprimait le contraire...*).

Les barbarismes furent moins nombreux dans les formes verbales (*elle se \*senta touchée*) que dans le vocabulaire, où la liste est à proprement parler interminable : *le \*scialle*, *\*langueux*, *une voix \*cupe*, *\*ammirer*, *\*ombragieuse*, *\*l'orgueil*, *\*souhaiteuse*, *\*blanchantes*, *\*emblanchis*, *\*envoquaient*, *\*murmurant*, *le \*respir*, *\*sous-bouillant*. De grosses fautes d'orthographe ont été relevées (*\*soumi*, *\*les acts*, *\*jusq*, *\*autour*, *\*Jésu*, *\*alor*, *le \*sourir*, *il \*herrait*, *\*la blancheure*, *\*équarquillés*) et ainsi que de très nombreuses fautes d'accent (*\*sérène*, *\*se perdait*, *\*sécouée*). Il est clair que des erreurs de cette nature (et présentes en quantité industrielle dans certaines copies) ont été sévèrement pénalisées, dans la mesure où il est inconcevable qu'un professeur titulaire de l'Éducation Nationale ne maîtrise pas parfaitement la langue française, rappel qui vaut autant pour les candidats italophones que pour les candidats français.

### Les constructions :

L'autre tendance inquiétante qui se dégage de l'épreuve de version est le peu d'attention que bien des candidats prêtent à la construction des phrases et aux rapports qui s'établissent entre les différentes actions décrites. La phrase *Ma e' non aveva finito, che al sentir gente si volse* est à cet égard représentative : faute d'une reconstruction précise de la logique des actions – pourtant facile à mettre en évidence –, la phrase a donné lieu à de véritables réécritures comme *Il n'avait guère fini sa tâche lorsqu'il entendit des gens, il se retourna*, réécriture qui, soi dit en passant, malmène tellement la logique de la phrase qu'elle n'en est plus guère intelligible... La valeur du gérondif a souvent été négligée : ainsi, on ne peut traduire la phrase déjà citée *E lo spettacolo di fuori, e i sentir suoi e dentro, e le memorie proprie e dell'arte mescendo insieme* par *le spectacle extérieur, et ses pensées, et sa mémoire et celle de l'art mêlées* sans modifier totalement le sens de la phrase (et produire en outre un solécisme et, accessoirement, quelques faux sens) : le participe passé et le gérondif ne sont en rien interchangeables, sauf, encore une fois, à réécrire la phrase, et l'on ne saurait trop, sur ce point, inviter certains candidats à consulter au plus vite leurs manuels de grammaire.

Les candidats doivent se garder des italianismes (*des fils de verdure*, *la ville sous-jacente*) et se rendre à l'évidence que certaines constructions se sauraient être reproduites telles quelles de l'italien en français (*des pensées entre faibles et souples*). Cela vaut particulièrement pour l'infinitif substantivé : *il disait le contraire de son sentir*, *son froncer les sourcils*; *elle, à l'entendre les sons de sa douce langue*. Une mention spéciale va à *la promenade de Quimper qu'ils appellent* la montagne pour traduire *il passeggio di Quimper che chiamano* la montagne, certains candidats ayant visiblement oublié que la troisième personne du pluriel correspond parfois au pronom indéfini *on* en français.

### Les impropriétés lexicales :

Passons sur l'emploi de termes qui dénotaient une absence totale de sensibilité au registre linguistique et littéraire de ce texte (*il la zieuta; il la croyait du coin*) et mettons en évidence un phénomène général : c'est sans nul doute le choix du lexique qui permettait d'apprécier les qualités littéraires des candidats, or les nuances subtiles émaillant de ce texte ont donné lieu, faute d'une réflexion approfondie sur les termes à employer, à de nombreux faux sens ou à des impropriétés plus ou moins graves. Ainsi, il est clair que, compte tenu du contexte, *mesto* a plus le sens de *mélancolique* que de *triste*, *languido* celui de *languide* plus que de *langoureux*, *gli atti* celui de *gestes* plus que d'*actes*, *arditi* celui d'*audacieux* plus que de *hardis*, pour ne citer que ces quelques exemples. De la même manière, *le fibre* signifiait ici *les nerfs*, une traduction littérale n'étant plus loin de constituer, au bout du compte, un non sens. Répétons-le : la phase de la mise en français ne peut s'envisager sans une lecture approfondie du texte, étape indispensable qui aurait permis d'éviter de multiples impropriétés et qui, par leur nombre à l'intérieur d'une même copie, finissaient par donner de ce beau texte une image bien éloignée de la réalité. Ajoutons, à propos de cette imprécision générale, une absence fréquente de sensibilité au style particulier de l'auteur; elle fut particulièrement évidente dans le premier paragraphe, où des verbes – ainsi que des adjectifs possessifs – ont été ajoutés de manière indue, alors que la structure si particulière du texte original était parfaitement reproductible en français avec un peu de rigueur et de précision. Signalons pour finir un emploi souvent erratique de la ponctuation : certains candidats traduisent des phrases de plusieurs lignes sans utiliser le moindre signe de ponctuation, au risque, bien souvent, de compromettre l'intelligibilité de la phrase. Une fois encore, on ne saurait trop conseiller la lecture approfondie de manuels de grammaire française.

## COMPOSITION EN LANGUE FRANÇAISE

Durée de l'épreuve : 7 heures

Coefficient : 4

SUJET :

**De la poésie d'amour à la poésie morale dans les *Rime* de Dante : rupture ou continuité?**

**Notes attribuées (sur 20) :** 17 ; 16 (3) ; 15 (2) ; 14 ; 13 ; 12 (2) ; 11 (4) ; 10 ; 9 (6) ; 8 ; 7 (6) ; 6 (9) ; 5 (12) ; 4 (14) ; 3 (14) ; 2 (16) ; 1 (15) ; 0,5 (7).

**Note maximale : 17/20 ; note minimale : 0,5/20**

**Moyenne de l'épreuve : 4,85/20** (5,93 en 2008 ; 4,43 en 2007 ; 4,89 en 2006).

### Observations

Le jury a corrigé cette année 116 copies : 14 devoirs ont obtenu une note supérieure à 10, et la note la plus basse (0,5) a été attribuée 7 fois.

Le sujet proposé invitait à affronter un enjeu central des *Rime*, celui du rapport complexe entre discours amoureux et discours moral. Intelligible d'emblée, intellectuellement rassurant dans sa limpidité, sa formulation binaire, l'emploi de catégories familières, ce sujet permettait aux candidats de valoriser leurs connaissances et leur savoir-faire.

Si quelques-uns se sont donné l'impossible défi de parler des *Rime* pendant sept heures sans les avoir lues, dans l'ensemble, le jury a corrigé des copies sérieuses et bien documentées. Ces qualités ne suffisent pas cependant à produire une bonne dissertation: pour obtenir une note honorable, il fallait aussi se montrer capable d'adopter à l'égard de l'énoncé une distance critique féconde, et signaler d'emblée les problèmes méthodologiques soulevés. Comment analyser les rapports entre poésie d'amour et poésie morale en termes de « parcours », les reconstruire selon un « avant » et un « après », quand on sait que la chronologie des extravagantes relève d'hypothèses éditoriales et non d'un choix d'auteur ? De même, la partition thématique donnée pour évidente, entre poésie amoureuse et poésie morale, est-elle si aisée à établir ? Le schéma de l'alternative (« rupture ou continuité ») est-il applicables aux « extravagantes », dans quelles conditions et dans quelles limites ? Bref, la difficulté de l'énoncé résidait essentiellement dans sa mise en oeuvre critique à l'épreuve des *Rime*. À cet égard, l'introduction est une phase stratégique du devoir, qui en dit beaucoup sur la maturité intellectuelle du candidat, sa prudence méthodologique, etc. Précisons toutefois que la réussite du devoir ne se joue pas là, et que l'on a vu cette année des introductions assez médiocres prélude à de remarquables développements.

Rappelons qu'une dissertation se définit avant tout comme une démarche démonstrative, qui donne à voir une pensée en mouvement, depuis les hypothèses formulées dans l'introduction, jusqu'aux éléments de réponse proposés dans la conclusion. C'est là le critère fondamental qui départage les dissertations des devoirs qui n'en n'ont que l'apparence formelle (introduction, plan en trois parties, conclusion...). Ainsi de très nombreuses copies, par ailleurs bien documentées, ont obtenu des notes basses tout simplement parce qu'elles n'étaient pas, techniquement, des dissertations, mais des monographies sur la poésie morale et la poésie d'amour dans les *Rime*. D'autres candidats, cédant impulsivement aux « facilités » suggérées par l'énoncé, se sont contentés de décalquer l'alternative rupture/continuité, pour y couler ensuite leur développement. Une fois enfermés dans ce schéma binaire, bien peu ont réussi à organiser une démarche qui soit autre chose qu'une contradiction pure et simple entre les termes du sujet. D'où l'abus de montages notionnels artificieux, pour tenter de masquer l'échec du raisonnement (ainsi dans une copie, la notion très

obscur de « continuité contradictoire »). Il peut arriver que l'on s'aperçoive en cours de route que l'on a choisi un mauvais plan : l'on peut toujours tenter de sauver la situation, mais surtout pas au moyen de formules confuses jusqu'à l'absurdité (telles que, dans une autre copie : « Ce dépassement est en soi une continuité, mais également une rupture »), qui laissent mal augurer de la rigueur intellectuelle du candidat. Les plus adroits ont su au contraire nuancer et reformuler l'alternative proposée entre rupture et continuité, en variant les approches, en se déplaçant d'un niveau d'analyse à l'autre. Ce savoir-faire, rappelons-le, ne procède pas de dispositions innées que posséderaient certains candidats et d'autres pas, mais d'un entraînement assidu à la dissertation, propre à développer agilité mentale et réflexes critiques.

Les notes les plus basses ont été attribuées aux devoirs qui présentaient à la fois une exposition confuse ou décousue, et une expression française incorrecte. Certains candidats excessivement prolixes (devoirs de plus de vingt pages) n'ont pas eu le temps matériel de se relire, et ont multiplié les incorrections. On a rencontré d'autre part des phrases interminables, difficiles à lire car presque toujours bancales et confuses : elles sont à proscrire absolument. Le jury recommande instamment de privilégier la concision qui permet, surtout en temps limité, un meilleur contrôle de la syntaxe et, partant, de la réception.

Certaines copies furent sévèrement sanctionnées en raison d'une densité inacceptable de fautes d'accord et de conjugaison, et aussi de fautes d'orthographe qu'il serait vain de citer ici. On remarque que même dans des copies par ailleurs honorables, la règle d'accord du participe passé n'est pas toujours maîtrisée, lacune très préoccupante chez un futur professeur. De même les maladresses d'expression, les italianismes en trop grand nombre ont desservi beaucoup de candidats par ailleurs sérieux. Aussi le jury souhaiterait-il ne plus rencontrer à l'avenir des erreurs très faciles à corriger pourvu qu'on veuille bien en prendre conscience, telles que : « les *Rime* sont \*définies un « *non canzoniere* » (« défini » employé dans une construction directe) ; « la *Divine Comédie* \*est retenue le couronnement de l'oeuvre dantesque ; \*rapprocher à (préposition incorrecte); « les \*Ordonnements de Justices » (« Ordonnances ») ; « les \*tentatifs » (pour « les tentatives »), etc. Attention également aux substantifs non transposables en français, ainsi qu'aux groupes adjectif/substantif qui, acceptables en italien, ne le sont plus en français : « l'\*entière production » ; « la \*possible contemporanéité », etc. Ajoutons que les fautes de syntaxe et de construction furent lourdement pénalisées. Rien ne fait plus mauvais effet, par exemple, que de lire, dès l'introduction : « \*Nous nous demanderons en quoi est-il possible de parler de rupture... » ou bien : « Nous verrons (...) comment la rupture se produit-elle ». Moins grave, l'irruption de la langue orale ou familière dans une composition d'agrégation est toutefois indésirable : par exemple mieux vaut éviter d'écrire à propos de Dante que « \*quelque part, c'est la philosophie qui l'a sauvé », car cela témoigne d'une méconnaissance des niveaux de langue, fâcheuse chez un futur enseignant.

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

### **Le traitement du sujet**

Analyser le sujet c'était d'abord s'interroger sur la bipartition, dans les *Rime*, entre poésie d'amour et poésie morale et sur leur définition respective. La poésie morale est le discours qui traite des actions justes comme condition du bonheur, de la place de l'homme parmi ses semblables, et dont le propos est en somme celui du bien-vivre et du bien-agir. Au sens strict de cette définition, l'anthologie morale des *Rime* se limite aux trois *canzoni Tre donne, Poscia ch'Amor* et *Doglia mi reca*. Cependant le souci éthique et la fonction édifiante se diffusent bien au-delà de cet étroit corpus et envahissent le discours sur l'amour : ainsi le service moral de l'ami à l'ami est au

fondement des échanges poétiques entre Dante et Dante da Maiano, entre Dante et Cino da Pistoia, pour ne citer que ces exemples. Quant à la poésie d'amour, elle définit une grande variété de situations, depuis le tableau clinique de la passion (*E' m'incresce di me* ; *Lo doloroso amor* ; les « *petrose* », *Amor, da che convien*) jusqu'à la synthèse grandiose entre érotique, éthique et métaphysique réalisée dans la *canzone Amor che movi*.

Les poésies d'amour qui présentaient la meilleure intégration entre éthique et érotique ont conflué dans la *Vita Nova*, tandis que demeuraient par défaut dans le recueil les textes centrés sur la phénoménologie de l'amour. À côté de cela, les extravagantes hébergent, toujours par défaut, de grandes *canzoni* doctrinales probablement destinées au *Convivio* telles que *Amor che movi*, *Poscia ch'Amor*, *Tre donne intorno al cor*, *Doglia mi reca*. De ces « dépôts » accidentels dont les *Rime* sont issues, il résulte un effet de polarité saisissant entre d'une part, un *corpus* moral ambitieux et d'autre part un *corpus* amoureux très psycho-physiologique, et parfois (*E' m'incresce di me*, *Lo doloroso Amor*, les « *petrose* », *Amor da che convien...*) coupé de toute préoccupation morale. Ces stratifications aléatoires induisent au sein des *Rime* des discontinuités et des effets de ruptures, plutôt qu'un parcours qui mènerait de la poésie d'amour à la poésie morale.

Une fois établie la « résistance » a priori des *Rime* aux grilles de lecture suggérées par l'énoncé, on pouvait tenter d'aborder celui-ci par une autre entrée, en construisant une base de travail au moyen de quelques repères méta-poétiques. Que nous dit Dante lui-même, en effet, du rapport entre poésie d'amour et poésie morale ? Au chapitre XXV de la *Vita Nova*, la matière amoureuse est désignée comme objet exclusif de la poésie en vulgaire. Une dizaine d'années plus tard, au livre II du *De Vulgari Eloquentia*, Dante s'auto-consacre *cantor rectitudinis*, tandis que l'excellence dans la poésie amoureuse est transférée à Cino da Pistoia. La palinodie du discours amoureux sera formulée très en aval des *Rime* par Forese Donati puis Béatrice, dans les derniers chants du *Purgatoire*.

Ce repérage méta-poétique semble bien dessiner une parabole du dépassement puis de la rupture entre poésie d'amour et poésie morale, parabole qui n'est cependant visible qu'à grande échelle : dès qu'on tente un plan rapproché sur les *Rime*, la piste se brouille ou, pire, revient sur elle-même. Peut-on discerner, malgré tout, parmi les extravagantes, des lignes de fracture ?

Oui, dans la mesure où Dante lui-même revendique entre poésie morale et poésie d'amour, une rupture stylistique et rhétorique. Dans *Poscia ch'Amor* (et *Le dolci rime* du *Convivio*), il annonce l'abandon des *dolci rime d'amor* au profit des *rime aspre sottili*, c'est-à-dire une palette expressive élargie, propre à la dénonciation des vices comme à la redéfinition des vertus. Cette posture du dépassement emprunte d'autres voies dans le sonnet 52, qui donne à voir le déphasage poétique entre Dante lui-même, entré poétiquement et moralement dans l'âge viril (« *partito da queste nostre rime* »), et un Cino vieillissant, mais toujours bloqué au stade juvénile de la poésie d'amour.

D'autre part, la poésie morale affiche une ambition performative, la mission du *cantor rectitudinis* étant de dire le bien pour changer les hommes. Au rebours des « *petrose* » par exemple, dont la visée se résout tout entière dans le « *climax* de l'énonciation » (A. Jacomuzzi), elle est poésie de combat et de persuasion. En même temps, elle se donne comme discours de rupture d'avec une société corrompue, d'où le thème du « parler contre tous » récurrent dans *Poscia ch'Amor*, *Doglia mi reca*, *Le dolci rime d'amor*. Cette posture est probablement liée au traumatisme de l'exil, qui arrache Dante aux circuits amicaux et mondains de la production et de la réception poétiques à Florence. Hors de l'amitié stilnoviste qui constituait l'horizon d'attente de la poésie d'amour, le rapport entre mandataire et destinataire se tend et se complique. Le *cantor rectitudinis* affronte un lectorat devenu abstrait, tour à tour représenté comme public-miroir (les cœurs nobles assoiffés de savoir du *Convivio*), ou collectivité hostile, sourde au discours amoureux comme au discours vertueux. Observons cependant que dans *Tre donne intorno al cor*, le propos sur les vertus semble hésiter entre fonction de rupture et fonction propitiatoire, comme en témoigne le double congé dont l'ambivalence brouille la visée du texte. Quoi qu'il en soit, la poésie morale dans les

*Rime* et jusque dans le *Convivio* s'écrit moins « pour » que « contre » un destinataire absent ou indigne.

La tentation de la rupture et la rhétorique du dépassement qui traversent les *Rime* cohabitent, semble-t-il, avec un projet concurrent : sauvegarder l'articulation entre amour et vertu, la compatibilité entre éthique et érotique.

En dépit de la tension palinodique qui les anime, les *Rime* témoignent de l'obstination dantesque à vouloir tenir ensemble, le plus longtemps possible (jusqu'au *Convivio*), l'amour et la morale. C'est ainsi que, dans le sonnet *Due donne in cima de la mente mia*, Dante célèbre sous forme allégorique l'équidistance du désir entre beauté et vertu. Dans la *canzone Tre donne intorno al cor*, la parenté allégorique entre Amour et les figures de la Justice est aussi une parenté ontologique : simple « accident dans une substance » pour Cavalcanti dans la *canzone Donna me prega*, Amour est ici une substance intemporelle, au même titre que les vertus. Enfin, dans *Amor che movi tua virtù da cielo*, le reclassement ontologique d'Amour est parachevé : celui-ci n'est plus une vertu parmi d'autres, mais le principe même de tout bien, opératoire à l'échelle du cosmos. L'intégration entre éthique et érotique est alors totalement réalisée, et Dante ne saurait aller plus loin dans cette direction.

D'autre part, le passage à la thématique morale fait l'objet de transitions et justifications soigneusement élaborées. Dans la *canzone Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*, le *cantor rectitudinis* s'autorise du *cantor amoris* pour traiter de la *leggiadria*. C'est à la faveur d'une vacance de l'amour, d'une intermittence du cœur, que le « moi » lyrique passe du thème de l'amour à celui de la noblesse. De l'un à l'autre il n'y a pas rupture, mais déplacement le long d'un *continuum* conceptuel qui est aussi un *continuum* stylistique, amour et vertu faisant partie des trois *magnalia* relevant du genre tragique (*De Vulgari Eloquentia*, II). Aussi, parler de la noblesse, affirme Dante, n'est-ce pas changer de sujet, mais remonter aux fondements mêmes de l'amour et les redéfinir, pour mieux servir l'amour même. Ici la poésie morale ne se donne pas pour mission de liquider la poésie d'amour, mais bien au contraire de la refonder et la relayer.

Pendant le discours moral dans les *Rime* prend acte du caractère inapplicable, ou partiellement applicable, de cette ontologie de l'amour. En effet l'amour existe bel et bien « *fuor d'orto di ragione* », dissocié de la vertu (ce que dénonce *Doglia mi reca*). De même, la vertu peut se réaliser sans l'amour (*Poscia ch'Amor, Le dolci rime d'amor*). Bref, l'articulation entre expérience amoureuse et expérience morale, donnée comme vérité absolue à l'échelle du cosmos, se disloque et n'est plus que vérité relative dans le champ social. L'éthique se désagrège en casuistique, au gré des situations sociales ou des âges de la vie : ainsi dans *Poscia ch'Amor*, la double expérience de l'amour et de la vertu n'est souhaitable que chez les individus de condition chevaleresque, ou bien, au livre IV du *Convivio*, chez les jeunes gens.

Dans les *Rime*, la poésie morale surgit d'abord comme réponse à la faillite des modèles. Elle ne rompt pas encore avec le discours amoureux, mais dans un premier temps tente de combler la fracture entre phénoménologie de l'amour et ontologie de l'amour, soit en proposant des accommodements casuistiques (*Poscia ch'Amor*), soit en dénonçant le naufrage ou la contrefaçon des valeurs courtoises dans un discours de rupture radicale, (*Poscia ch'Amor, Doglia mi reca*). Dans le *Convivio*, Dante renoncera à cette entreprise : la thématique amoureuse y sera dénoncée comme pure fiction allégorique et subordonnée à l'exposé moral et scientifique.

# ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION

## LEÇON EN ITALIEN

Préparation : 5 heures

Durée : 45 minutes

Coefficient : 6

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

**Moyenne de l'épreuve** : 7,54/20 (5,94 en 2008, 9,30 en 2007)

**Note maximale** : 16/20 ; **note minimale** : 0,5/20.

### Remarques générales

Cette année, la leçon en langue italienne, à laquelle est attribué le coefficient le plus élevé du concours, obtient une moyenne supérieure à celle de l'an dernier, qui avait affiché une baisse préoccupante. On peut en déduire que les candidats ont lu le rapport et en ont tiré profit. Un coup d'œil sur l'éventail des notes démontre en effet que 16 candidats ont obtenu entre 8 et 16 (13 ont eu 10 et plus), et que la moyenne générale de l'épreuve est plombée par les 18 candidats qui ont obtenu entre 0,5 et 5.

Comme ceux des années précédentes, ce rapport sur l'épreuve que les admissibles redoutent le plus se veut utile et pratique. Loin de se limiter à des conseils généraux qui laissent les candidats potentiels incertains, il donne aussi, pour chacune des leçons proposées, un possible schéma, suivi d'un bref descriptif des prestations justifiant la note attribuée. Savoir ce que l'on aurait pu faire est utile, savoir pourquoi certaines prestations ont été insatisfaisantes l'est tout autant.

Rappelons d'abord qu'il n'y a pas de leçon 'piège' à l'intitulé énigmatique ou perfidement étroit, que le corpus utilisé doit être aussi large que possible (ne pas se limiter à une ou deux œuvres quand la question en comporte quatre), que toute leçon suppose différentes façons de la traiter, que le jury n'attend pas un plan préconçu ni une direction à préférer à une autre (les commentaires ci-après indiquent des pistes à suivre, non pas des modèles intangibles). En revanche, le jury exige une bonne compréhension du sujet, une solide connaissance de la question correspondante, et une démonstration organisée autour d'un axe pertinent et nourrie d'exemples précis. Les candidats ont à leur disposition les œuvres au programme et un dictionnaire unilingue. Le dictionnaire est un précieux outil de départ, ne serait-ce que pour vérifier la signification exacte des termes du sujet et ne pas se lancer dans une direction erronée. Néanmoins, il faut l'utiliser à bon escient et ne pas vouloir prendre en considération à tout prix la multiplicité de sens de tel ou tel terme : cette année, ceux qui ont cherché à faire entrer de force dans leur exposé sur les *Rime* tous les sens du mot « tempo », ou encore tous les sens du terme « religione » à propos de la *Vita* ont abouti à des éparpillements frôlant l'incohérence.

Rappelons également qu'une leçon ne saurait être une simple énumération d'occurrences regroupées en trois rubriques thématiques. La leçon doit poser une problématique et être gouvernée par un fil conducteur constituant une vraie démonstration par étapes. Enfin, une démonstration se fait à l'aide d'exemples : 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.

Enfin, insistons sur le fait qu'un discours oral obéit à des lois qui ne sont pas celles de l'écrit. Trop de candidats, cette année encore, malgré les mises en garde, ont purement et simplement 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 ; beaucoup n'ont pas eu soin de souligner les conclusions partielles et les transitions, les passages d'une partie à une autre, si bien que l'auditoire a vite été perdu ou noyé sous des flots de paroles dont il ne comprenait pas la direction.

Pour toutes ces raisons, répétons que la leçon est un exercice qui nécessite, comme les autres, un entraînement de toute l'année. Les candidats insuffisamment entraînés ont également multiplié les fautes de langue : ces fautes, chez de jeunes gens admissibles à l'agrégation, sont sans doute dues plus à l'émotion qu'à une méconnaissance de la grammaire et du vocabulaire : d'où la nécessité de s'atteler régulièrement aux exercices oraux du concours, sans attendre (évidemment) 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 femminili nella *Vita* di Benvenuto Cellini
- 2- La guerra : testimonianza e letteratura
- 3- Teoria dell'amore e esperienza dell'amore nelle *Rime* di Dante
- 4- Il personaggio nei drammi per musica di Metastasio
- 5- Mito e smitizzazione della Grande Guerra
- 6- Il tempo nelle *Rime* di Dante
- 7- Religione e religiosità nella *Vita* di Benvenuto Cellini
- 8- Affetti, vizi e virtù nei drammi per musica di Metastasio

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 *Vita* di Benvenuto Cellini**

Il importait, pour cette leçon, de mettre en évidence la présence très contrastée des femmes dans la *Vita*, où, à côté d'un Benvenuto paternel pour sa propre famille (sa sœur et ses six nièces), le protagoniste a des rapports d'une violence extrême avec la gent féminine. Il fallait donc s'interroger sur ce rapport de pouvoir/domination, sans écarter le fait que Benvenuto Cellini semble plus sensible à la beauté masculine qu'à la beauté féminine.

Une première partie pouvait commencer par un état des lieux des femmes que Benvenuto côtoie – les prostituées (les « cornacchie », Angelica), les modèles (Caterina, Gianna), les servantes infidèles ou douteuses, alors que les femmes vertueuses sont de pâles figures et passent inaperçues – visant à souligner chez le personnage et l'auteur un souci de garder sa liberté et de marquer son pouvoir, en lien avec la figure irréprochable de chef de famille que Cellini veut donner de lui. D'où les heurts inévitables avec les femmes au pouvoir.

Madame d'Etampes et la duchesse Eléonore méritaient amplement d'occuper à elles seules une deuxième partie. Toutes deux sont puissantes et dangereuses, susceptibles, capricieuses, dépourvues de bon jugement, et exercent un vrai pouvoir sur des hommes pourtant censés gouverner (François I<sup>er</sup>, le Duc). Cellini ne les décrit jamais, il les caricature et les ridiculise. Avec

elles, Benvenuto ne joue pas les courtisans, il leur tient tête, d'où de véritables luttes. Bref, les femmes empoisonnent la vie.

Dans une troisième partie, on pouvait s'interroger sur les raisons de cette désolante galerie : en observant d'abord que Benvenuto Cellini a représenté fort peu de femmes dans ses œuvres artistiques (sadisme avec Caterina, le modèle de la nymphe de Fontainebleau ; Méduse décapitée est triomphalement brandie par Persée). Il eût été dommage de faire pudiquement l'impasse sur le fait que Benvenuto est plus sensible à la beauté masculine (apprentis toujours beaux, plaisir de travestir Diego, crises de jalousie). Une seule exception, au tout début de la *Vita*, Madonna Porzia, la jeune et aristocratique cliente qui traite Benvenuto d'égal à égal et reconnaît son talent, la femme mécène idéale qu'il ne rencontrera plus : d'où un épisode très idéalisé, et stylistiquement fort différent des autres. Ensuite, c'est une plume vengeresse que Cellini utilise avec les femmes, qui l'entravent ou qui ne savent pas reconnaître son talent.

La première candidate a présenté un exposé très bien construit. Après une première partie consacrée à la marginalisation de la femme dans la *Vita* quelle que soit sa condition sociale (de la prostituée aux femmes de pouvoir), puis une deuxième partie montrant que les figures positives étaient soumises à un processus d'idéalisation, la troisième partie voulait montrer que l'accomplissement positif de la figure féminine s'effectuait dans l'art : c'était là une démonstration extérieurement bien organisée et séduisante, mais qui pouvait frôler le contresens, d'où la note de 9/20. La deuxième candidate a voulu elle aussi construire une démonstration aboutissant, et c'était certes légitime, au domaine de l'art ; mais le plan annoncé n'a ensuite pas vraiment été suivi, l'impression de désordre qui en a aussitôt résulté, puis le hors sujet qui a nourri sa troisième partie ont lui ont valu la note de 6/20. La troisième leçon, en revanche, a été très convaincante, riche, nourrie d'exemples bien choisis et d'analyses pertinentes : après une première partie sur les modalités de représentation (négatives) des femmes, toutes dégradées, la deuxième partie a montré leur rôle dans la construction identitaire et artistique de Benvenuto et les obstacles qu'elles ont représentés ; puis la troisième partie a montré comment, pour lutter contre ces forces négatives, Benvenuto contre-attaquait par l'art ; d'où la note de 15/20. Moins brillante, la quatrième leçon a toutefois été fort honorable : d'abord une typologie des différentes figures féminines, puis une partie sur les rapports, le plus souvent conflictuels, entre Benvenuto et ces femmes, y intégrant le paradoxe de la première description « féminine », celle de Diego ; enfin, la troisième partie a été consacrée aux femmes de pouvoir, incarnations de la mauvaise « fortuna » et causes de la « *vita travagliata* » de l'artiste ; la note a été de 12,5/20. La dernière leçon a eu le tort de choisir un plan fort peu original (première partie sur les personnages positifs, deuxième partie sur les personnages négatifs, troisième partie sur les personnages opérant une fusion des deux genres), mais le choix d'axer, de façon pertinente, l'analyse sur les modèles littéraires correspondant aux genres a su convaincre l'auditoire ; d'où la note de 10/20.

## 2- La guerra : testimonianza e letteratura

Le sujet de cette leçon – un sujet pour le moins prévisible compte tenu de la spécificité de cette question du programme – posait le problème des rapports complexes existant entre une expérience traumatisante (celle d'une guerre de masse) et son « exploitation » littéraire.

Le risque auquel les candidats étaient confrontés était celui d'un aplatissement entre les quatre auteurs : ceux-ci n'ont pas participé à la guerre de la même façon (Palazzeschi reste en deçà du front, Gadda prisonnier se retrouve au-delà du front, tandis que Stuparich et Lussu sont directement exposés au feu) et leur témoignage revêt des formes différentes : le journal (Gadda), le roman (Stuparich), la *memorialistica* (Lussu) et le « pamphlet » (Palazzeschi), autant d'appellations sur lesquelles il convenait de s'interroger. L'articulation entre les deux aspects du sujet résidait sans doute dans une réflexion sur la notion même de témoignage : quel est le sens d'un témoignage qui est écrit à plus de vingt ans de distance des faits (*Un anno sull'altipiano* et *Ritornarono*) ou d'un carnet publié dans les années 50 ? Les auteurs témoignent-ils de la même réalité ? De quoi et

pourquoi les auteurs témoignent-ils ? On ne pouvait, à ce propos, manquer de souligner le paradoxe d'un écrivain comme Lussu (pour ne citer que lui) qui, page après page, décrit la violence et la mort sans jamais remettre en cause son engagement dans le camp des interventionnistes. Compte tenu de ces remarques, nous proposons le plan suivant :

1) De la subjectivité d'une expérience traumatisante....

Le rapport de chacun des écrivains à la guerre et la réalité particulière dont il témoigne (la violence, la déshumanisation du soldat etc.)

2) à l'universalité de sa transcription littéraire...

Le choix d'une forme littéraire : ses motifs et ses implications ; les dates et les conditions de publication de chacun des textes

3) dans la perspective d'une réflexion sur la portée morale ou politique des événements rapportés

Quelle « leçon » tirer de la guerre, notamment à la lumière des positions de chacun des écrivains lors du débat sur l'intervention

Une candidate a adopté un plan judicieux, expliquant que les liens entre le témoignage et la littérature sont étroits, même s'ils sont complexes ; elle a bien mis en évidence le rapport entre le but du témoignage et le choix d'une forme littéraire. Le jury lui a attribué la note de 13/20. Une autre a axé sa leçon sur les modalités du témoignage avec, dans le cas de Gadda, ce qu'elle considère comme un témoignage impossible. La prestation était convaincante, en dépit d'une certaine tendance au catalogue. Le jury lui a attribué la note de 12/20. Une candidate a démontré avec finesse que c'est précisément la littérature qui permet au témoin de rendre universelle une expérience personnelle, faisant de judicieuses allusions aux « grands » textes littéraires (notamment *L'Orlando furioso*) présents dans les ouvrages des quatre auteurs. Le jury lui a attribué la note de 15/20. La dernière candidate a adopté un plan confus, avec une grande imprécision des termes clés. Le jury lui a attribué la note de 5/20.

### 3- Teoria dell'amore e esperienza dell'amore nelle *Rime* di Dante

Il fallait se garder bien sûr de traiter séparément les deux notions en jeu, d'autant qu'au Moyen Âge l'opposition moderne entre expérience et théorie ne va pas de soi, ce qui faisait d'ailleurs l'intérêt du sujet. En effet, pour Dante comme pour les stilnovistes, expérience de l'amour et connaissance doctrinale sont la condition nécessaire d'un savoir sur l'amour. On pouvait partir de ce constat, et proposer par exemple :

1/ *Expérience et théorie : la double qualification de l'amant.* Détenir l'expérience et la doctrine, telles sont les conditions d'un savoir sur l'amour qui soit authentique, c'est-à-dire en prise avec la vie intérieure du sujet, et en même temps objectif, scientifiquement fondé, universalisable. Alors seulement l'amour peut être l'objet d'un savoir partagé dont les données circulent, se discutent et s'examinent à l'occasion des échanges poétiques (sonnets 3a et b, 40, 41, 50, 51, 52...). À ce titre, la double qualification de l'amant, à la fois victime et théoricien de la passion, est aussi le ciment initiatique de l'amitié stilnoviste. Enfin, les compétences doctrinales sur l'amour instaurent un clivage, revendiqué par Dante, entre les générations antérieures (les poètes siciliens, Guittone d'Arezzo...) et les stilnovistes, tenants d'une conception de l'amour intellectualisée, nourrie de psychologie aristotélicienne.

2/ *Une théorie de l'amour totalisante.* On pouvait ici recenser rapidement les redéfinitions successives de l'amour dans les *Rime*. Puis on pouvait montrer comment Dante, prolongeant et radicalisant l'ambition de Guido Guinizelli, tente de connecter l'expérience amoureuse à tous les champs du savoir : pas seulement la psychologie et la médecine, mais aussi l'astronomie, la physique et la métaphysique, voire, dans les « petrose », la météorologie, la minéralogie... Cet effort grandiose pour relier la sphère psycho-physiologique au cosmos culmine dans les poésies pour la *pargoletta*, et surtout dans la *canzone Amor che movi tua virtù da cielo*, où l'expérience de l'amour reçoit une explication qui n'est plus seulement phénoménologique, mais ontologique.

3/ *La mise à l'épreuve des modèles théoriques dans les Rime*. Cependant Dante prend acte d'une distorsion entre l'expérience et la théorie de l'amour. Le refus de la dame n'est pas seulement chez lui, comme c'est le cas dans la tradition poétique, un *topos* de la thématique amoureuse, mais une faille dans la doctrine et un drame existentiel. Il était intéressant de se demander comment dans les *Rime* (et d'une façon tout autre, dans la *Vita Nova*), il tente d'intégrer les défaillances du modèle dans le modèle lui-même, en invoquant la jeunesse de la dame et son « ensauvagement » qui l'exemptent de la nécessaire réciprocité entre cœurs nobles (formulée par Francesca au chant V de l'*Enfer*). Toutefois, ces figures de l'altérité radicale que sont la « pargoletta » et la dame-pierre finissent par mettre en crise, irrémédiablement, l'effort courtois, stilnoviste et dantesque pour rationaliser l'élection amoureuse, la fonder scientifiquement et moralement.

Une candidate a obtenu 12/20 pour avoir bien compris les enjeux du sujet, et proposé un plan intéressant. Elle s'est interrogée sur les redéfinitions successives de l'amour, sur la validation expérimentale du schéma courtois, sur la fracture entre ontologie et phénoménologie de l'amour. Ce questionnement a donné lieu à une leçon bien conduite avec toutefois des erreurs ou des confusions (sur la doctrine cavalcantienne de l'amour par exemple). On a également regretté une confusion constante, du moins pour l'oreille, entre *ontologia* et *antologia*, du plus mauvais effet.

La note de 8/20 a été attribuée pour une leçon dans laquelle le rapport entre les notions était correctement posé, la candidate se proposant d'examiner les différentes modalités de la tension, dans les *Rime*, entre expérience et théorie. Il y a eu des observations pertinentes (par exemple, le fait que l'expérience de l'amour douloureux remette en cause jusqu'aux théories stylistiques), mais aussi des distinctions peu convaincantes, par exemple entre « tension interne » au « moi » lyrique et « tension externe » avec les théories antérieures. Enfin, le développement a parfois été obscurci par des transitions maladroitement.

Une autre candidate, bien qu'ayant signalé certains enjeux importants du sujet (par exemple comment la question de la réciprocité contraint Dante à réviser la doctrine de l'amour), n'a obtenu que 5/20, en raison d'une démarche réductrice et non problématique, qui proposait d'examiner d'abord les conceptions « positives » de l'amour, ensuite les conceptions « négatives ». Cette dichotomie rendait mal compte de la complexité de la question et a donc été sanctionnée, ainsi d'ailleurs que plusieurs inexactitudes à propos des *Rime*.

La note de 2/20 a été attribuée à une candidate qui, se dispensant de réfléchir sur le sujet, a jugé plus sûr (bien à tort) de fournir au jury les définitions, tirées du dictionnaire, de « théorie » et « expérience ». Ces définitions n'étant que partiellement pertinentes dans le cadre du sujet, la candidate n'est pas parvenue à y fonder un développement cohérent. Ce dernier est demeuré d'autre part très superficiel, se résumant à l'idée peu éclairante selon laquelle, dans les *Rime*, les théories varient en fonction des expériences. Cette conclusion était bien sûr très en deçà des attentes du jury, lequel a sanctionné également une exposition prolixe et décousue.

#### 4- Il personaggio nei drammi per musica di Metastasio

Le sujet de cette leçon ne présentait guère de difficultés insurmontables et apparaissait même assez classique, s'agissant de théâtre. Pourtant les prestations ont été très inégales. L'écueil principal à éviter était le catalogage stérile et on ne dira jamais assez l'importance de la démarche démonstrative dans ce type d'exercice. La leçon est, comme la dissertation, un exercice rhétorique visant à soutenir une thèse dans une démarche progressive. On pouvait, de ce point de vue, rappeler le rôle clé du personnage dans un genre qui appartient de plain-pied au théâtre classique et qui est écrit pour être incarné au sein d'une représentation (caractéristique qui le distingue du personnage romanesque). Par ailleurs, si l'on se remémore l'étymologie du mot 'drame' qui signifie 'action', le personnage est avant tout celui qui agit. Il incarne donc une fonction dynamisante au sein d'une pluralité de péripéties aboutissant la plupart du temps à un « lieto fine ». Il fallait également rappeler que tout comme la plupart des formes littéraires classiques, le *dramma per musica* métastasio est extrêmement codifié : le personnage s'inscrit donc dans un moule apparemment figé

et immuable et l'on peut se demander comment la fonction dynamisante qu'il incarne peut trouver un espace dans ce cadre relativement rigide. Tous ces éléments aboutissent à un paradoxe apparent : cette action se réduit la plupart du temps à une parole et le personnage, surtout dans la version littéraire des *drammi*, est avant tout un personnage de parole, un personnage-discours. La problématique essentielle consistait donc à montrer comment, à l'intérieur d'un cadre extrêmement codifié, le personnage finit par n'être qu'une sorte de logothète, un porte-parole d'une idée, d'un sentiment, et d'une idéologie auctoriale. On pouvait ainsi envisager cette leçon selon un triple filtre typologique, dramaturgique et idéologique, en montrant dans un premier temps, à travers une description des différentes catégories de personnages, ce que Métastase doit à l'héritage baroque, pastoral et réformiste du *dramma per musica*, dans un second temps, comment le personnage, par ses fonctions et caractères, est au service d'une mécanique parfaitement huilée et dans un troisième temps, que le personnage, sans doute plus que chez n'importe quel autre auteur de *drammi per musica*, s'incarne dans et se définit par le verbe.

Le triple héritage baroque, pastoral et héroïque trouvait pour l'incarner, respectivement, les figures de *Didone*, *Semiramide* ou *Ipermestra*, puis *Demofonte*, *Olimpiade* ou *Il Re pastore*, enfin *Tito*, *Attilio Regolo* ou *Temistocle*. Il fallait également rappeler que la codification stricte du genre transcende ce triple héritage (la hiérarchie des personnages est souvent le reflet, dans le cadre microscopique de la scène, de leur statut dans le cadre macroscopique de la société de cour), mais qu'à l'inverse, les personnages sont d'autant plus tiraillés par le doute et la tyrannie des *affetti* qu'ils appartiennent aux tranches élevées de cette hiérarchie. Précision qui permettait d'aborder le second point : la dramaturgie des personnages. Dans ce cadre il fallait montrer comment ils apparaissent comme le vecteur d'une progression dynamique à l'intérieur d'une structure équilibrée, partant d'une exposition (manque, crise d'identité, équilibre politique remis en cause), qui se développe de façon critique à travers les péripéties pour aboutir à sa résolution. Dans ce second point, il fallait également souligner que la hiérarchie des rôles était en partie remise en cause dans la mesure où les personnages secondaires (comme Annio dans la *Clemenza*) jouent un rôle considérable dans la résolution du drame. Un élément de plus grande stabilité pouvait donc être recherché du côté du langage. Dans ce troisième point, il fallait rappeler la distinction opérée par Métastase lui-même, entre *drammi di azione* et *drammi di parole*, mais qui n'est qu'en partie opératoire, si l'on en juge par la prégnance du paradigme rhétorique aussi bien chez des héros (Attilio Regolo, Temistocle, Catone) que chez les personnages secondaires (Ulisse dans *Achille in Sciro*) visant à une efficacité discursive. On pouvait également faire un sort à l'importance des silences dans la conduite de l'action (ceux d'Ipermestra, de Timante, etc.) avant de terminer l'analyse sur le personnage comme porte-parole d'une idéologie (l'éloge du souverain bien, de la clémence, de la magnanimité) qui, à travers la maîtrise des passions, légitime la dimension logocentrique de la parole.

Le personnage n'a donc pas une dimension psychologique très fouillée ; dans le théâtre classique métastasien, il est avant tout un porte-parole : il se fait verbe, il incarne une parole qui à son tour le définit. Si le drame métastasien est profondément ancré dans l'idéologie monarchiste (le souverain est le garant de la stabilité et de l'unité politiques), l'idéologie du compromis passe avant tout par une précellence absolue accordée au pouvoir de la parole qui établit une analogie stricte entre le « dire et le faire ».

Deux candidates ont obtenu une note satisfaisante (11/20 et 12/20), témoignant d'une assez bonne maîtrise des textes, malgré quelques maladroites de langage et inexactitudes (croire par exemple que les récitatifs n'étaient pas mis en musique). La première a suivi un plan qui soulignait l'importance du discours, mais a fait une curieuse impasse en relevant une hypothétique dimension caricaturale des personnages. La seconde a également insisté sur la dimension didactique du personnage, mais a manié certaines notions importantes, comme la tragédie, sans préalablement les définir (pour Métastase le *dramma per musica* est l'incarnation parfaite de l'authentique tragédie, la distinction n'allait donc pas de soi). En revanche, les deux autres candidates ont été bien en deçà des exigences requises pour ce genre d'exercice. Un plan peu pertinent et réducteur pour l'une (avec un second point consacré exclusivement au héros éloquent et un troisième à la notion de masque, tandis que le premier, qui reprenait l'historique du genre, était en grande partie hors sujet),

et maladroit pour l'autre (avec une partie typologique en deuxième point), tandis que souvent les exemples choisis n'étaient pas d'une grande variété et les conclusions ne faisaient que reprendre, quasi littéralement, ce qui avait été annoncé dans l'introduction. Par ailleurs, la langue souvent déplorable (*del monarca, impetoso, malgrado suo*, sans parler des fautes d'accent), expliquent les mauvaises notes attribuées (04/20 et 04/20).

## 5- Mito e smitizzazione della Grande Guerra

Il n'était pas superflu de préciser que l'intitulé contient une référence implicite au titre de l'ouvrage désormais classique de Mario Isnenghi : *Il mito della Grande Guerra* (1970). Il convenait de proposer au préalable une définition du concept de mythe : celui-ci peut s'entendre comme un grand récit collectif, une construction imaginaire traduisant les aspirations d'un peuple. Il fallait aussi relever que son corollaire, la démythification, suggère le caractère illusoire de cette construction et implique le dévoilement d'une 'vérité' que le mythe occulterait.

Dans un premier temps, il fallait retracer la genèse du « mythe de la Grande Guerre » et introduire une distinction chronologique entre les discours qui précèdent et 'préparent' l'entrée en guerre de l'Italie (toute la production relevant directement ou indirectement de la campagne interventionniste qui est le fait d'une minorité active dont le rôle politique s'avère déterminant) et ceux qui lui sont contemporains ou postérieurs (le thème de la « victoire mutilée » ayant fait l'objet d'une appropriation immédiate par le fascisme). Il convenait de rappeler la complexité du phénomène interventionniste qui est loin de constituer un tout homogène et se divise en différents courants parfois antagoniques : le riche filon 'mazzinien' – qui s'enracine dans une conception idéaliste et téléologique de l'histoire nationale identifiant le conflit avec la 'quatrième guerre d'indépendance' –, filon auquel se rattachent aussi bien l'interventionnisme 'irréductible' qui entend compléter le processus d'unification (Stuparich) que l'interventionnisme 'démocratique' qui prétend combattre le modèle autoritaire incarné par les Empires Centraux pour faire triompher les valeurs progressistes des Lumières en Europe (Lussu). On pouvait également mentionner l'interventionnisme 'révolutionnaire' qui voit dans la conflagration l'occasion d'un renversement de l'ordre capitaliste, l'abolissement des frontières et l'avènement du socialisme internationaliste, et l'interventionnisme nationaliste qui, aux antipodes du précédent, vise l'affirmation politique du pays aux dépens des nations rivales, sans oublier l'interventionnisme futuriste qui entend faire table rase du passé décadent et des valeurs « bourgeoises » de l'Italie giolittienne (Marinetti) et, bien entendu, l'interventionnisme dannunzian, sorte de synthèse adialectique des différents discours bellicistes, qui exalte surtout la figure du héros dans la perspective d'une esthétisation de la guerre. Toutes ces constructions relèvent à des titres divers de la mythification du conflit à quoi s'opposent vainement les neutralistes (ce peut être l'occasion d'évoquer la figure singulière de Palazzeschi, futuriste mais pacifiste).

Dans un deuxième temps, on pouvait montrer comment l'expérience directe du front met à rude épreuve cette vision palingénésique de la conflagration. La sinistre guerre de positions n'a rien de la réviviscence exaltante de l'épopée garibaldienne. Le journal que tient Gadda rend compte de ce désenchantement : l'expérience militaire, loin d'opérer la régénération attendue, plonge le sujet dans un avilissement auquel il ne peut échapper qu'en se réfugiant dans la rêverie. Dans *Un anno sull'altipiano*, Lussu dénonce l'incompétence d'un commandement qui sacrifie les hommes en les contraignant à exécuter d'absurdes actions vouées à l'échec, et peint la dégradation morale et physique des troupes sombrant dans l'éthylisme et la folie. *Ritornarono* contient également de terribles descriptions des conditions de vie au front.

Toutefois, on pouvait mettre en évidence, dans une troisième partie, les limites de cette déconstruction et l'existence d'un noyau irréductible du mythe : la conviction commune à tous les auteurs du programme (excepté Palazzeschi, bien entendu) que la guerre, quelque terrible qu'elle ait pu être, répondait à une nécessité historique : Gadda ne reniera jamais son interventionnisme, comme l'atteste *Il castello di Udine* (1934) ; Lussu – d'ailleurs généralement évasif lorsqu'il aborde

dans ses écrits cette question – ne remet pas non plus en cause les motivations de son engagement, sa critique ne portant pas sur les enjeux de la guerre mais sur la manière dont celle-ci fut conduite par une classe dirigeante cynique et incompétente. *Un anno sull'altipiano* est avant tout une dénonciation de la représentation idéalisante et étroitement nationaliste que la propagande fasciste vise à imposer de la guerre dans les années trente. De même, Stuparich reste fidèle à son irrédentisme. *Ritornarono*, publié en 1941, oppose implicitement la guerre « sainte » de l'Italie libérale à la guerre impérialiste du fascisme. La vision chrétienne du conflit qu'illustre le roman attribue une signification rédemptrice au sacrifice de millions d'hommes. En conclusion, la Grande Guerre ne fait l'objet d'une radicale désacralisation que dans l'essai du pacifiste Palazzeschi qui appelle de ses vœux, dans *Due imperi*, une utopique abolition des frontières et l'improbable fraternisation des peuples qui se sont combattus : une autre vision mythique de la fin de l'Histoire.

La première candidate annonce en introduction un plan en trois parties, la première étant consacrée à la construction du mythe, la seconde à sa déconstruction et la troisième à l'émergence de nouveaux mythes ; son exposé témoigne d'une bonne connaissance des textes et des problématiques liées à la question, mais une mauvaise gestion du temps l'empêche de traiter la dernière partie de son développement trop foisonnant. Bien qu'elle maîtrise la langue, son débit précipité nuit parfois à la clarté du propos et met souvent le jury dans l'impossibilité de prendre des notes. Ces graves défauts expliquent la note de 5/20 qui lui est attribuée.

La deuxième candidate témoigne d'une plus grande maîtrise rhétorique et dialectique. Dans son introduction, elle s'interroge sur le paradoxe que constitue selon elle la déconstruction de la mythologie belliciste par le moyen de la fiction littéraire, c'est-à-dire par la création d'un autre *muthos* (il s'agirait donc, pour reprendre la formulation du candidat, d'une « *smitizzazione* tramite il mito »). Dans une première partie, elle analyse le processus historique à travers lequel s'est constituée la mythologie interventionniste et une certaine conception providentielle de l'histoire nationale. Dans la deuxième partie, elle expose la thèse selon laquelle le recours aux *topoi* mythiques aurait pour fonction soit de combler le vide qui succède à la perte des illusions (Gadda), soit au contraire de saper la vision idéalisante de la guerre (Lussu). Enfin, elle émet dans une troisième partie l'hypothèse que la dimension négative de la démythification est compensée chez certains auteurs par la réaffirmation du sens de l'Histoire. L'exposition est claire et fluide, les enchaînements convaincants, l'exploitation du corpus satisfaisante. Une seule (grave) réserve peut être énoncée au sujet de cette prestation : le texte était intégralement rédigé et lu. La candidate a obtenu 15/20.

La troisième candidate défend une thèse plus hasardeuse selon laquelle la vision mythique de la guerre serait supplantée chez les auteurs du programme par une nouvelle vision relevant non plus du *muthos* mais du *logos*, c'est-à-dire d'une perception rationnelle et non plus émotive de la guerre. Elle expose en trente minutes ce qui pourrait tenir en vingt. Le caractère aventureux du propos et l'insuffisance de l'argumentation expliquent que le jury lui ait attribué la note de 2/20.

La quatrième candidate présente une leçon foisonnante et pleine d'excursus (notamment autour des notions de mythe et de démythification sans rapport direct avec le sujet). Selon elle, l'originalité du mythe de la Grande Guerre tiendrait à ceci qu'il prend pour objet une réalité contemporaine et non pas éloignée dans le temps. La démythification mise en œuvre par les auteurs impliquerait aussi la réaffirmation de la subjectivité individuelle contre la dimension essentiellement collective du mythe. Bien des éléments de cette leçon sont intéressants, mais le discours est mal structuré et la candidate ne parvient pas à traiter, faute de temps, le troisième volet de son plan (une hypothétique nouvelle codification de l'expérience dont l'écriture serait le lieu). En outre, l'élocution précipitée rend la prise de notes problématique, voire par moments impossible. Elle a obtenu 4/20.

La dernière candidate, en dépit d'une langue parfois quelque peu défaillante, fait une excellente prestation de 40 minutes. Son plan (qui coïncide dans ses grandes lignes avec celui que nous proposons) consiste à évoquer, dans la première partie, la constitution du mythe, puis, dans la deuxième, les modalités de sa déconstruction pour souligner, dans la troisième et dernière partie, les

limites de cette déconstruction. L'exposition est bien conduite, les exemples pertinents. Elle a obtenu 16/20.

## 6- Il tempo nelle *Rime* di Dante

Ce sujet, tout à fait classique en leçon d'agrégation, offrait une grande liberté de traitement et la possibilité de déployer, à propos des *Rime*, une réflexion personnelle. Tel ne fut pas le cas, malheureusement, les candidats s'étant accrochés comme à une bouée aux définitions du mot « temps » fournies par le dictionnaire, définitions parmi lesquelles ils n'ont pas su faire un tri, et qui les ont donc fourvoyés au lieu de les aider. L'énoncé du sujet ne formulant pas d'opposition ou d'alternative conceptuelles, il appartenait aux candidats de proposer, dès l'annonce du plan, des distinctions ou des articulations productrices de sens, propres à alimenter le questionnement.

1/ *Temps objectif et temps du sujet*. S'inscrivant dans une tradition latine et provençale, Dante explore dans les « *petrose* » le thème du déphasage entre monde extérieur et vie intérieure du sujet, entre le temps objectif mesuré par la révolution des astres et les cycles saisonniers d'une part, et d'autre part le temps immobile de l'obsession amoureuse. Soustrait au temps cyclique qui gouverne le monde physique, l'amant s'émancipe également du schéma linéaire et idéalement ascendant de l'existence humaine, que Dante théoriserait au livre IV du *Convivio*. Dans ce dernier, il assigne à chaque âge de la vie humaine un programme d'action, la passion amoureuse n'étant louable que chez les jeunes gens. Or dans la canzone tardive dite « *montanina* » (53), la fulguration amoureuse et le blocage névrotique sur l'objet du désir adviennent à contre-temps : en dépit de l'âge, et à rebours du parcours poétique et moral dessiné à partir de la *canzone Poscia ch'Amor*, dans laquelle Dante semblait prendre congé de l'amour. La « *montanina* » marquerait alors le retour régressif du « moi » lyrique à un stade antérieur de son expérience, et l'échec relatif du dépassement de la thématique amoureuse dans le cadre des *Rime*.

Si l'amant dans les *Rime* expérimente l'arrachement au temps cyclique (astronomique et saisonnier) et linéaire (biologique et biographique), le *cantor rectitudinis*, d'autre part, s'auto-représente pour ainsi dire arc-bouté contre le temps présent et le flux des événements.

2/ *L'émergence d'un « moi » lyrique inactuel*. Il s'agit en effet (*Poscia ch'Amor*, *Tre donne*, *Doglia mi reca*, le sonnet 41 *Perch'io non trovo...*) de dire le bien en dépit des astres défavorables, des mutations politiques et culturelles, de l'absence ou de l'indignité des destinataires. Dans *Poscia ch'Amor*, le chantre de la vertu se donne pour mission de maintenir, contre l'ignorance et l'arrogance des nouveaux riches, les distinctions conceptuelles entre noblesse morale et pseudo-noblesse, de contrecarrer l'entropie irrésistible qui rabat les unes sur les autres les vraies valeurs et leur contrefaçon. Dans *Tre donne intorno al cor*, le « moi » lyrique se dépeint comme l'ultime vecteur des vertus en déroute, désormais privées d'incarnations historiques. De même, dans l'échange 41 entre Dante et Cino da Pistoia, et dans *Doglia mi reca*, Dante revendique l'inactualité du discours amoureux et du discours moral dans le naufrage des valeurs courtoises, et la raréfaction de la vertu.

Cependant, on pouvait aussi se demander de quelle manière les *Rime*, malgré tout, s'inscrivent dans l'histoire contemporaine, ou même tentent d'avoir prise sur elle.

3/ *L'inscription des Rime dans l'Histoire*. L'histoire contemporaine fait irruption dans les *Rime* à peu près au niveau de la *canzone* 47, distribuant les textes de part et d'autre d'un événement central qui est celui de l'exil. Aussi pouvait-on s'interroger pour commencer sur les congés des *canzoni* de l'exil, zones de turbulence où se joue la fonction performative ou éventuellement propitiatoire du discours. Le mandataire y adopte une gamme de postures souvent ambivalentes, entre invective et conciliation, entre rejet du réel et désir d'action. Aussi cette inscription des textes dans les événements, difficile et ambiguë, est-elle le plus souvent allusive voire cryptée, peut-être même fallacieuse dans la mesure où certains congés pourraient être des pièces rapportées ayant pour fonction de resémantiser la *canzone* au gré des circonstances (le double dispositif d'envoi de *Tre donne*, la double lecture possible de la *canzone* 53).



L'amour même, ainsi que l'amitié, sont traversés par l'Histoire. L'exil en effet voue les protagonistes à l'errance, et par conséquent à des formes dégradées de la passion : le vagabondage amoureux pour Cino, (sonnets 50, 51, 52), pour Dante l'expérience régressive d'un amour aliénant, hors cadre courtois (la *canzone* « *montanina* »). Enfin, loin des sonnets juvéniles, de la rêverie uchronique d'amours et d'amitiés soustraites à l'usure du temps (sonnet 9), les années et l'absence distendent le pacte amical, installant un déphasage croissant, à la fois moral et poétique, entre mandataire et destinataire (échanges 50, 51, 52 entre Dante et Cino da Pistoia).

Deux candidates ont obtenu des notes très basses, respectivement 0,5/20 et 1/20, pour des motifs différents. La première s'est disqualifiée en raison d'une absence totale de méthode. Elle n'a annoncé ni plan ni problématique, privant le jury de tout repère. N'ayant visiblement pas su utiliser le temps de préparation, elle s'est livrée à une improvisation hasardeuse au gré de ses associations d'idées, ce qui a donné une leçon extrêmement décousue, dépourvue de tout fil directeur, hors sujet par endroits. Dans le second cas, la candidate a voulu baser sa leçon sur les différentes acceptions du mot « temps » que lui offrait le dictionnaire. Voulant trouver dans les *Rime* l'illustration de toutes ces définitions y compris les moins pertinentes (le « temps » chronométré des performances sportives), elle s'est fourvoyée dans une succession d'analogies obscures voire inintelligibles, sans parler d'absurdités pures et simples telle la notion d' « un présent centré sur le passé ».

Deux candidats ont obtenu la note de 4/20 pour avoir compris les enjeux du sujet, sans réussir toutefois à conduire un développement rigoureux et convaincant. L'un d'eux a proposé de distinguer « temps de l'écriture » et « écriture du temps », une problématique qui pouvait être intéressante à condition de savoir la mettre en œuvre avec rigueur, ce qui ne fut pas le cas. Malgré des remarques justes ici et là, ce candidat a fourni un développement malhabile, et dans l'ensemble peu convaincant. Dans le second cas également, le plan annoncé était plutôt prometteur : l'atemporalité des poésies stilnovistes ; le temps immobile des « petrose » ; enfin le temps historique. Malheureusement la leçon n'a pas tenu ces promesses et s'est rapidement enlisée dans l'improvisation et le verbiage, pour aboutir dans la conclusion à l'énoncé de banalités décevantes sur les *Rime*.

## 7- Religione e religiosità nella Vita di Benvenuto Cellini

Consulter d'emblée le dictionnaire unilingue mettait immédiatement les candidats sur une bonne voie (à condition de ne pas vouloir exploiter à tout prix chaque sens possible des termes). Il y apparaissait que le terme « religione » se réfère à un ensemble codifié de pratiques formelles et de normes ainsi qu'aux représentants de l'Église, alors que la « religiosità » implique une manière subjective de concevoir le rapport au divin.

Il était judicieux de commencer par mentionner le sonnet d'ouverture (Cellini écrit « per ringraziare lo Dio della natura »), puis de s'interroger sur la position de Benvenuto vis-à-vis de la religion, sur la nature et les caractéristiques de sa *religiosità*, et, au final, de mettre en relation rapport au divin et divinisation de soi, en lien avec le but apologétique de la *Vita*, qui est une défense de soi impliquant des règlements de compte.

Dans une première partie, on pouvait donc présenter un Benvenuto rebelle aux normes traditionnellement dictées par la religion chrétienne : comportement souvent à l'encontre des commandements de Dieu (trois meurtres, violences, sadisme, abus en tout genre), profond mépris des membres du clergé (exécrable portrait de Paul III, évêques et cardinaux vicieux et tournés en ridicule) et des bigots toujours traîtres ou infidèles. Bref, on ne trouve aucun saint personnage dans la *Vita*, à l'exception des membres de la famille de Benvenuto.

La deuxième partie pouvait être axée sur une pratique personnelle de la religion chez le protagoniste, basée sur la « virtù » et l'action, le mérite personnel : une « religiosità » souvent populaire (manie de remercier Dieu pour toutes les épreuves subies, invectives contre les « perverse stelle », nécromancie), mais une religion active et virile (Aide-toi, le Ciel t'aidera) qui atteint son sommet lors de la crise mystique en prison, où un ange protège Benvenuto lequel finit par sortir avec une auréole.

La troisième partie pouvait mettre ce rapport très personnel à la religion avec une divinisation de soi, en relation avec le projet d'écriture de la *Vita* et le but apologétique du texte : vie de Benvenuto modelée sur une vie de saint et martyr ; *Vita* comme acte de foi en soi plus qu'en Dieu, Benvenuto se trouvant toujours du côté du bien et luttant contre le mal ; *Vita* comme un autel élevé à l'art et au génial artiste, l'invocation fréquente à Dieu et la mention de protection divine s'apparentant aussi à une stratégie d'écriture, incitant le lecteur à se ranger du côté du vertueux héros.

On pouvait conclure sur un Benvenuto toujours actif, jamais saisi par le doute, et un Cellini lecteur de Dante frappant plus violemment, tel l'auteur de la *Divine Comédie*, les cimes des arbres les plus hauts.

On le voit, ce sujet ne présentait pas de difficultés, la *Vita* fourmillant d'exemples, qu'il suffisait de choisir en fonction de la direction qu'on souhaitait donner à la démonstration, d'ordonner et d'exploiter avec clarté et pertinence. Malheureusement, aucune des quatre leçons entendues n'a répondu aux attentes de l'exercice.

La première candidate a très bien compris le sujet, l'a analysé et a annoncé un plan cohérent : première partie sur les rapports anticonventionnels et même irrévérencieux de Benvenuto avec la religion catholique, deuxième partie sur la réappropriation au service de l'auteur de *topoi* appartenant à l'hagiographie, troisième partie sur une *religiosità* liée à la religion de soi. Mais le contenu de ce plan – un contenu pauvre, mal organisé, débordant, en troisième partie, sur un « fatalismo vitalista » hors sujet – n'a pas nourri le projet annoncé. D'où la note de 5/20. Le deuxième exposé s'est limité à un rapide catalogue de faits ou d'épisodes classés selon un plan dépourvu de progression, si ce n'est une troisième partie débouchant sur l'idée anachronique d'un Benvenuto surhomme. Ce plan peu convaincant, que ne nourrissait aucune analyse, a valu à la candidate la note de 1/20. La troisième candidate a annoncé un plan confus que son exposé n'a pas permis au jury de suivre. Néanmoins ont été effleurées ou ébauchées quelques idées ou analyses. D'où la note de 3/20. La quatrième candidate avait de toute évidence une bonne connaissance de la *Vita*, mais ni l'articulation de son plan (les différents types de *religiosità* chez Benvenuto, son parcours vers la conversion, l'art comme intermédiaire entre religion et protagoniste), ni le contenu de ce dernier (juxtaposition de domaines disparates dans la première partie, long résumé de l'interprétation de Guglielminetti dans la deuxième, contenu de la troisième partie frôlant le hors sujet) n'ont convaincu l'auditoire. Cet exposé, constamment martelé de « Benvenuto Cellini » – la candidate n'osant jamais distinguer le protagoniste de la *Vita*, l'auteur de la *Vita* et le personnage historique – a obtenu la note de 5/20.

### **8- Affetti, vizi e virtù nei drammi per musica di Metastasio**

Malgré l'apparente difficulté de l'énoncé qui convoquait trois notions dont il fallait interroger le sens et la pertinence du lien qui les unissait, les prestations ont été dans l'ensemble satisfaisantes. L'intitulé semblait au premier abord faire une claire distinction entre trois notions pourtant reliées entre elles sur le plan thématique. Si les *affetti* désignent les passions, ils ont une connotation à la fois négative (chez Métastase il s'agit précisément de maîtriser ses passions) et positive (sur le plan dramaturgique, ils sont le moteur même de l'action et englobent précisément les passions positives qui seraient les vertus).

Étant donné qu'un plan de leçon doit suggérer un certain mouvement dynamique, on pouvait envisager une première partie qui mettrait l'accent sur ce théâtre des passions que Métastase appelait de ses vœux contre l'avis de ses pairs et en particulier de Gravina : il s'agissait de souligner à la fois la pluralité des *affetti* présents dans les *drammi* (théorisée dans une page célèbre de l'*Estratto dell'arte poetica di Aristotile*) et le triple héritage baroque (via les théories « sensualistes » d'un Tasso ou d'un Marino), classique (via la critique de la catharsis d'Aristote) et la synthèse moralisante des réformateurs de l'*Arcadia*. Cette partie « état des lieux » pouvait également faire le point sur la typologie de ces *affetti*, aussi bien sur le plan moral (*vizi* vs *virtù*) – ce sera l'ambition, l'aversion vs la magnanimité, la clémence (Tito, Ciro), et plus généralement

l'oubli de soi pour une cause altruiste (Araspe, Temistocle, Regolo, Clelia), autrement dit l'abnégation – que sur le plan pathétique : la jalousie, la trahison (Sesto), la lâcheté (Giasone) vs l'amour filial (Fulvia, Issipile, Zenobia), la constance, (Ipermestra), et surtout l'amitié, sans doute l'*affetto* le plus important pour Métastase, (Megacle, Annio, Ruggiero), etc.

Il s'agissait dès lors de montrer dans un second temps comment cette « logique des *affetti* » permet de donner corps à une mécanique de l'intrigue parfaitement huilée et de la nourrir. Cette partie pouvait tourner autour de l'image emblématique du labyrinthe, symbole de la confusion pathétique vécue par la plupart des personnages, une confusion d'autant plus grande qu'ils se situent en haut de l'ordre hiérarchique (Tito, Vitellia, Licida, etc.). Il fallait surtout rappeler par des exemples précis la fonction dynamisante des *affetti* comme moteurs de l'action et éléments perturbateurs d'un ordre (politique, familial) préétabli, y inclure l'analyse de la structure des formes closes comme l'*aria*, lieu privilégié de l'expression des *affetti* et, par le biais du *contagio virtuoso*, montrer que dans l'opposition *vizi/virtù*, ce dernier, par le rôle qu'il joue dans la résolution du drame, assume à son tour une fonction dynamisante.

Ce dernier point permettait d'aborder une troisième partie plus idéologique, décrivant un théâtre fondamentalement vertueux et didactique, visant pour l'essentiel à privilégier la vertu, la gloire ou l'abnégation, soit par le rejet de la sphère pathétique (Enea, Regolo, Tito), soit par la conciliation des *opposti* (gloire / amour), comme par exemple chez Achille. La vertu, à travers toute la gamme de ses manifestations, est précisément ce qui permet de juguler cette confusion d'ordre mécanique, analysée dans la deuxième partie, au sein de la composante amoureuse. Elle est en quelque sorte (héritage du cartésianisme de Caloprese) cet *affetto* issu de la synthèse entre le corps-machine et l'âme raisonnable qui seul aboutit à modérer les passions. On pouvait éventuellement rattacher l'opposition *affetti / virtù*, si l'on prend le premier terme dans sa composante pathétique, à la structure binaire du *dramma per musica* (récitatif/aria, le premier étant le réceptacle privilégié du discours analytique, le second celui de l'expression du *pathos*), et à l'intérieur de cette parole, rappeler la prégnance du paradigme rhétorique qui associe le *logos* de l'*argumentatio* au *pathos* du *muovere*, aboutissant à la finalité de l'*educare*, à travers le *diletto*.

Deux candidates ont obtenu deux notes très satisfaisantes (14/20), la première ayant adopté un plan et une analyse d'une grande finesse, associant intelligemment les notions en présence à travers d'une part un rapport d'identification (rapport harmonique), d'autre part d'opposition (rapport dysharmonique), avant de conclure sur leur dimension morale, notamment avec la prise en compte du rapport au spectateur. Les exemples pris ont toujours été pertinents et variés, sortant des sentiers battus (Issipile, Zenobia), et si l'on peut déplorer un débit un peu lent, quelques dérapages de langage (« vertu », « seconda Metastasio », « liberarsi della »), et un escamotage de la question dramaturgique, la prestation a été jugée tout à fait conforme à l'exercice demandé. La seconde candidate a suivi un plan plus classique, avec ponctuellement des analyses très pertinentes (comme le lien étroit entre le blocage de l'action et le « blocage » de la parole, l'exemple de l'aphasie de Vitellia était de ce point de vue très éloquent), mais elle s'est limitée dans sa troisième partie « morale » à la figure du souverain, certes importante, mais qui ne pouvait exclure celle des « républicains » comme Regolo, Temistocle ou Catone, tout aussi prestigieuses. Les deux autres prestations ont été honorable (09/20) et médiocre (05/20). La première a elle aussi adopté un plan classique et a fait montre d'une vaste culture, mais ses connaissances n'étaient pas toujours employées à bon escient (une bonne partie de son premier point était consacré à l'histoire du *melodramma* et frisait le hors sujet), et l'ensemble de la prestation, malgré d'indéniables qualités, donnait un sentiment désagréable d'extrême confusion. Quant à la seconde, un temps de parole trop court a donné l'impression d'une coquille vide : les analyses étaient insuffisamment approfondies et aboutissaient parfois à des contresens, comme déduire unilatéralement que les *affetti* sont les effets des *vizi* ou que le souverain doit réaliser une synthèse entre les *vizi* et les *virtù*. Une troisième partie entièrement centrée sur la critique de la société de cour à travers l'opposition avec l'âge d'or pastoral nous a semblé quelque peu forcée.

On ne répétera jamais assez que cet exercice réclame une conduite progressive de l'analyse, nourrie d'exemples et partant d'une problématique clairement définie dans l'introduction ; il ne

s'agit pas de dire tout ce que l'on sait sur le sujet, comme certains candidats ont été tentés de le faire, mais de trier ses connaissances en fonction de l'énoncé dans une finalité démonstrative. Enfin il convient de rappeler également qu'il s'agit d'une épreuve orale et que la lecture intégrale des notes est nécessairement pénalisée ; il est regrettable que seule une candidate (la première) ait fait l'effort louable de s'y conformer.

## 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) :** 15,5 ; 15 ; 14 ; 13 (2) ; 12,75 ; 12,25 (3) ; 12 ; 11 ; 10,25 ; 09,75 ; 08,5 ; 7,75 ; 06,5 (2) ; 06,25 (2) ; 06 (3) ; 05,5 (3) ; 05 (3) ; 04,75 (2) ; 04,25 ; 04 ; 03,25 ; 02,5 ; 01,5.

**Moyenne de l'épreuve : 07,98/20** (2008 : 04,83 ; 2007 : 06,2 ; 2006 : 07,58).

### Les textes proposés

Les passages proposés en italien comme en latin sont bien évidemment choisis par le jury parmi la liste des textes publiés au BO du programme des épreuves orales. Il est prévu, pour chaque matinée, deux extraits médiévaux et deux extraits renaissants, qui échoient aux candidats par tirage au sort. L'une des questions apparaissant pour la seconde fois, certains extraits demeurent 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<sup>re</sup> et la 2<sup>e</sup> questions (Moyen-Âge et Renaissance) :

- **Dante**, *Rime* : 33 ; 37 (v. 1-30) ; 41 ; 43 (v. 53-72) ; 44 (v. 1-18) ; 46 (v. 53-78) ; 52 ; 53 (v. 61-84)

- **Cellini**, *Vita* : I, 3 (« Di poi dua anni... con la grazia di Dio ») ; I, 30 (« Così risolutomi... io gli avevo ragionato ») ; I, 34 (« Io seguitavo... né vedere né immaginare ») ; I, 81 (« A queste cose... e gli lasciai insieme soli ») ; I, 109 (« Io mi trovo... in cima del muro ») ; II, 41 (« Comparsa il ditto Re... più maravigliosa di quelle ») ; II, 70 (« [...] entrò il Bandinello... di quel che lui è conposto ») ; II, 76 (« Stando in queste smisurate tribulazione... e non consiglio »)

### Remarques liminaires

Le jury se réjouit de constater, cette année, une élévation très significative de la moyenne en explication ancienne. La raison en est simple : en 2008, beaucoup d'admissibles, visiblement déconcertés par la dimension technique de l'épreuve, avaient renoncé à traiter le texte latin et/ou le questionnaire philologique, ce qui leur avait valu des notes souvent très basses. Cette année, les candidats, sans doute éclairés par les rapports de jury antérieurs, ont presque toujours « joué le jeu » et affronté tous les aspects de cette épreuve complexe. Cela explique la remontée spectaculaire de la moyenne, de 4,83 en 2008 à 7,97, soit +3,15 points.

Ces bons résultats viennent confirmer 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 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. C'est ainsi que l'on engrange des points ou qu'au pire on en glane quelques-uns, qui peuvent se révéler décisifs.

Rappelons que l'épreuve prévoit la lecture d'un texte italien, sa traduction, 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 seconde va faire ci-dessous l'objet d'un paragraphe spécifique. La première doit être expressive, et pas 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 et des règles, notamment métriques et prosodiques, qui la gouvernent lorsqu'il s'agit de poésie. 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 passées : « Il semble plus logique de situer la lecture après l'introduction et avant la traduction, suivie du questionnaire philologique : autant de 'pièces' qui s'agencent en vue de l'explication. »

Très technique et minutée, l'explication ancienne vise certes à vérifier des connaissances mais aussi 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. C'est dire qu'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, plus encore qu'ailleurs. Le jury évalue d'autre part, dans tous les exercices proposés, la rigueur et la clarté de l'exposition, ainsi que la correction de la langue française.

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

## 1. La traduction

La liste des textes sur lesquels portera l'épreuve est publiée au BO en même temps que les programmes. La réputation d'exercice acrobatique et semé d'embûches qui s'y attache – notamment pour la traduction – est donc largement surfaite, pourvu que les candidats aient compris qu'il est nécessaire de s'y préparer méthodiquement tout au long de l'année. Et le jury est heureux de constater que nombre d'entre eux semblent avoir assimilé ce conseil, car les traductions entendues ont été majoritairement correctes, bonnes, 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. Or, la traduction est une mise au banc d'essai de la compréhension qui ne souffre aucune approximation, c'est un puissant révélateur des problèmes non résolus. 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 tout particulièrement le cas de Dante), 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, qui seule permet la saisie en profondeur des enjeux ; on ne saurait donc se limiter à apprendre par cœur – lorsqu'elles existent – des traductions éditoriales qui obéissent à des critères ne coïncidant pas exactement avec ceux de cet exercice strictement universitaire. Les outils idoines en matière de syntaxe et de morphologie sont pour une large part ceux de la linguistique historique. Sur le plan lexicographique, est-il utile de préciser que la consultation systématique d'un monument comme le *Grande dizionario della lingua italiana* (S. Battaglia) est la seule façon d'avancer avec un tant soit peu de sûreté ? Et puisque Dante était au programme, dans l'édition de Contini de surcroît, on conseillera une brève lecture 'continienne', dont les principes méthodologiques sont extensibles à la confrontation avec tout texte ancien : il s'agit du célèbre « *Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante* » (en l'occurrence le 'canonique' *Tanto gentile e tanto onesta pare* de la *Vita nova*), publié en 1947 et inséré dans *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 161-168 ; il nous montre de façon

magistrale que même les mots en apparence les plus simples, les plus immédiatement compréhensibles (à commencer par « donna », ou « gentile »), n'ont plus aujourd'hui le même sens qu'alors (*mutatis mutandis*, on pourrait citer pour Cellini « virtù » ou « arte »).

Pour souligner 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<sup>e</sup> siècle, on parlait le plus souvent d'*interpretatio*. Ce qui suggère d'emblée qu'il peut y avoir du 'jeu' dans la compréhension et que des marges d'incertitude (relative) peuvent apparaître au moment du passage d'une langue à l'autre, qui ne se satisfait pas toujours d'équivalences bi-univoques. Les candidats doivent cependant proposer, pour un terme polysémique ou amphibologique, ou un tour syntaxique ambigu, une solution et une seule. Mais la partie consacrée à l'explication est l'occasion d'y revenir, de rendre compte de la difficulté, voulue ou non par l'auteur, et de justifier ce faisant l'interprétation avancée.

Une remarque technique pour conclure ces généralités. Les examinateurs doivent pouvoir noter *in extenso* 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 et est donc lourdement pénalisée, 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, le français en l'occurrence, qui continue d'être évalué lors de cette épreuve. Rappelons en outre qu'il faut traduire tout le passage proposé, et rien que celui-ci (à côté de – rares – candidats qui 'sèchent', d'autres – tout aussi rares – se laissent emporter par leur élan). Après avoir souligné de nouveau que les prestations ont été globalement satisfaisantes, sinon davantage, voici quelques observations ponctuelles sur ce qui a été entendu cette année. Il ne s'agit pas d'un bêtisier (vain), mais d'une invitation à réfléchir sur des faits de langue, le plus souvent datés, 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...

### Dante

Lexique et syntaxe soulèvent chez Dante de nombreuses difficultés. Mais celles-ci sont bien souvent récurrentes et la liste (non exhaustive) des erreurs ci-après témoigne soit d'une insuffisante familiarité avec la langue et le monde du poète, soit plus fondamentalement de difficultés à procéder à l'« analyse logique » du discours, dès lors que l'ordre syntaxique 'naturel' est perturbé par la recherche de *constructiones* inusitées.

- Traduire « donna » par « femme » dans un sonnet du Duecento (33, v. 1) dénonce – dans la plupart des cas – une méconnaissance du code poétique et des registres linguistiques qui vont de pair.

- « gentilezza » (*ibid.*, v. 6) ne saurait évidemment être rendu par « gentillesse ».

- « fare onore » (*ibid.*, v. 6) signifie « rendre honneur ».

- La chanson *Amor, che movi tua virtù da cielo* (37) n'est certes pas un texte facile à traduire ; mais traduire le v. 3, « che là s'apprende più lo suo valore » par « puisque c'est là qu'on apprend le plus sa valeur » est un contresens impardonnable à ce niveau. Ce vers a donné lieu à d'autres propositions pas davantage recevables (« qui imprime sa bonté »).

- Autres contresens sur le même texte : « tout bien dépend de ta volonté » (v. 9, « da te conven che ciascuno ben si mova ») ; « sans toi est détruit tout ce que nous sommes en puissance » (v. 11-12, « senza te è distrutto / quanto avemo in potenzia di ben fare »).

- Et que peut bien être « une peinture qui ne peut pas être montrée sur son côté obscur » (*ibid.*, v. 13-14) ? Un autre non-sens a consisté à traduire « in rimirar ciascuna cosa bella / con più diletto quanto è più piacente » (v. 22-23) par « à admirer toute belle chose, avec autant de plaisir qu'elle est belle ».

- Pourquoi traduire « perché » par « puisque » (41, v. 1) ? C'est une inexactitude, qui tourne parfois au 'tic' chez certains candidats.

- « Nulle autre chose auprès de vous ne m'incolpe de mon long et accablant silence » (*ibid.*, v. 5-6 : « Null'altra cosa appo voi m'accagioni / del lungo e del noioso tacer mio ») : c'est au minimum un énorme contresens, mais cela frise le non-sens. Cet exemple vaut pour l'ensemble des cas similaires : il faut garder un minimum de distance critique avec ce que l'on dit et savoir se rendre compte de ce qui paraîtra inmanquablement incongru à l'auditoire.

- Les barbarismes sont à proscrire, même lorsqu'il pourrait s'agir de mots-valises ingénieux, telle la « désaventure » pour traduire le « danno » de ce même sonnet à Cino, *ibid.*, v. 13 (traduit par « désavantage » par un candidat, combiné ici avec « mésaventure »).

- « al bel giorno » de 43, v. 56 a été traduit par « un beau jour », alors que le syntagme renvoie à la (belle) saison ; un autre contresens a consisté dans ce même poème, v. 69, à traduire « per questi geli » par « à cause de ces gelées ».

- La sextine (44) est le poème dont la traduction a soulevé le plus de problèmes. « Lasso » du v. 2, au lieu d'être compris comme interjection, est devenu attribut du sujet : « je suis arrivé exténué » ; le désir du v. 4 s'est fait « verdoyant » (« non cangia il verde ») et « il parle et il sent comme s'il était une femme » (l'antécédent de « che parla e sente come fosse donna » est la « petra » du v. précédent) ; ou bien le « vert » est devenu sujet de « cangia » ; les « colli » du v. 10 se sont transformés en « cols » ; le pronom relatif « che » du v. 17 (antécédent « Amor ») a été lu comme s'il était accentué (« car ») ; etc.

- « Ainsi je verrais fendre » pour 46, v. 53, dénonce l'ignorance grave de la valeur optative du subjonctif imparfait (curieusement, chez une candidate italophone) ; « ché tosto griderei » (*ibid.*, v. 61) a été rendu (il s'agissait de la même candidate) par « qu'aussitôt crierais-je », ce qui non seulement est une faute encore plus grave que la précédente, mais relève ici du non-sens.

- Il faut évidemment s'efforcer de trouver un équivalent dans l'expressivité au « latrare » utilisé par Dante dans ce même poème au v. 59 ; faible également la traduction des métaphores conventionnelles de « pigliar vi lasciate a ogni uncino » (celle-ci non plus n'est pas du cru de Dante, contrairement à ce qu'a affirmé une candidate lors de son explication) et « mostra ch'Amor leggermente il saetti » (52, v. 6 et 11) par « vous vous laissez prendre à tous les appas » et « montre qu'Amour ne le touche qu'en surface ».

- « ainsi comme celui » (« sí come quelli », 46, v. 62) est un italianisme syntaxique inacceptable (faute rencontrée également pour le « sí come » de 52, v. 9).

## Cellini

La langue de Cellini est dans l'ensemble nettement moins malaisée à comprendre et, partant, à traduire que celle de Dante. C'est pourquoi les passages proposés étaient quantitativement plus substantiels et les correcteurs ont eu tendance à être plus sévères face aux imprécisions multiples et aux maladroites d'expression qui ont émaillé les traductions proposées. Voici un bref relevé, pas davantage exhaustif que le précédent, de ce que l'on a pu rencontrer.

- Un échantillon des maladroites : la redondance « ne s'avéra pas être vrai » (I, 109, « non fu vero ») ; « ledit roi avec sa Madame » II, 41, « il ditto Re con la sua madama di Tapes ») ; « un de ses mauvais ricanements », « une de ses mauvaises grimaces » (II, 70, « un suo mal ghigniaccio ») ; « laissa tomber ses yeux » (*ibid.*, « gittò gli occhi [a quella cassetta] »).

- Des faux-sens : ainsi des « vizii che hanno le donne grvide » (I, 3, les « envies ») qui sont diagnostiqués comme des « troubles », voire des « désagréments », et le « parto » (ici « grossesse », comme dans les « Madonne del parto » en peinture) traduit par « accouchement » ; de l'« ottonaio » (I, 30) devenu « métallurgiste » (le faux-sens étant ici mâtiné d'anachronisme) ; « dotto » (I, 81) traduit par « intelligent » ou « sage » ; « si voltolò nel letto » (*ibid.*) surinterprété en « se tortilla dans le lit » ; autre anachronisme, les « calze » de I, 109 devenues « chaussettes » ou, *ibid.*, le « giubbone bianco », « veston blanc » ; la « cassetta » de II, 70, réduite à l'état de « boîte » ; plus grave encore évidemment, la « bottega » (II, 76) traduite par « boutique ».



- De grosses impropriétés : « versait dans les lettres latines » (I, 30, « attendeva alle lettere latine »).
- Il est un peu ennuyeux, a fortiori dans un texte soumis dès l'origine à la sagacité des candidats, que ceux-ci ignorent le nom français de ce modèle de beauté antique qu'était le favori de l'empereur Hadrien, Antinoüs (I, 30).
- Des fautes de temps : « mi dava grandissimo dispiacere » (I, 109) conjugué au passé simple (« cela m'ennuya »).
- Des contresens : I, 30, « il quale stava accanto a me » (« qui habitait près de chez moi »), mésinterprété en « qui m'était proche » ; I, 34, « che si domanda da l'Agniolo a punto » (« qui prend son nom précisément à cause de [la statue] de l'Ange »), traduit par « là où justement se trouve l'Ange » ; II, 70, « scoperta » entendu comme « enveloppée » ; II, 40, « feci ispiagniere innanzi » (c'est-à-dire « pousser de l'avant » la statue), où « ispiagniere » est compris comme « éteindre les lumières ».
- La fonction et le sens exact du participe absolu ne sont pas toujours clairement perçus : ainsi en I, 3, « pulito che l'ebbe la creatura » (« une fois que [l'accoucheuse] eut lavé le nouveau-né ») et « risoltisi » (« s'étant décidés ») sont-ils traduits par « une fois qu'elle lavait le nourrisson » et « comme ils en avaient décidé » ; ainsi encore « lasciatomi alquanto le ditte figure antiche indietro, detti prima gran piacere, agli occhi, della opera mia » (II, 41) est-il traduit par « en laissant lesdites statues derrière elles, je donnai avant tout à voir... » (où l'on frise le non-sens) ; le temps employé est parfois fautif comme avec « sollevatomi del letto » (II, 76), « me levant du lit ».
- Des fautes de syntaxe : « senza altre cirimonie di licenzia » (I, 81, « sans autre forme de congé »), rendu par « sans d'autre cérémonie d'adieu » (la « cérémonie d'adieu » constituant pour sa part un faux-sens) ; « mon poignard dont j'ai parlé » (I, 109, « quel mio pugnialotto già ditto »).
- Des barbarismes que l'on ose parfois à peine reproduire : « il se vêtissait » (I, 30, « vestiva ») ; « me bénédissaient » (I, 34, « mi benedivano ») ; « sachiez » pour « sachez » (impératif ; « [vostra Eccellenzia] ha da sapere », II, 70)

## 2. L'explication

Dans l'ensemble, les explications ont été moins convaincantes que les traductions, même si l'assez bonne compréhension des textes soumis à l'analyse a globalement permis d'éviter les contresens ou les lectures 'aberrantes'. Soulignons que certaines prestations ont été de très belle facture, qu'elles ont su non seulement convaincre, mais aussi intéresser l'auditoire – ce qui, il est bon de le rappeler avec fermeté, est ce que l'on attend d'un futur professeur. Et à condition de ne pas oublier qu'il s'agit de s'adresser à l'intelligence critique, et non pas, comme cela s'est produit marginalement, de 'raconter aux enfants', fût-ce avec un certain talent, Dante ou Cellini.

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 des morceaux sélectionnés pour cette épreuve, mais aussi des œuvres en leur entier. Comprendre un passage tiré d'un ensemble plus vaste signifie 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 saisir comme 'événement' unique par définition, le pénétrer pour ensuite en proposer une interprétation, exige que l'on sache aussi mettre ce passage en relation avec ce à quoi il est relié ou fait écho.

L'introduction doit à la fois 'situer' le texte ou le passage et annoncer les grands axes interprétatifs qui vont sous-tendre l'analyse (souvent limités au demeurant à une reprise de Contini pour Dante, ou de Guglielminetti pour Cellini : pour importantissimes qu'ils soient, ces commentaires ou ces études ne sont pas le 'fin mot' de l'interprétation des *Rime* ou de la *Vita* et beaucoup de contributions d'un grand intérêt ont vu le jour depuis). En ce qui concerne le premier point (la 'situation' du texte), le travail d'approche doit être parfaitement fonctionnel : il s'agit de fournir les éléments qui vont permettre d'arriver 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 texte 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 co-texte (c'est-à-dire du macro-texte dans lequel s'insère la sous-unité à analyser : le recueil – si recueil il y a –, le 'cycle' éventuel, l'unité textuelle d'où est extrait le passage d'un poème de plus ample dimension, une chanson par exemple, 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 à la fin visée. L'annonce des axes interprétatifs doit aussi s'appuyer sur une caractérisation du type de texte (sa nature, son ou ses registres expressifs) et une présentation de son articulation interne (de la composition), qui ne soit pas le découpage plus ou moins artificiel entre parties, éventuellement distinguées prosodiquement ('fronte' et 'sirma', quatrains et tercets, strophes) ou typographiquement (chapitres et paragraphes : chez Cellini, cependant, ce découpage est au moins pour partie arbitraire, il a été effectué a posteriori), mais la mise en lumière de ce qui donne son mouvement propre à un organisme dynamique, tout entier tendu vers des effets de sens précis.

L'explication consiste à 'déployer', à 'ouvrir'. Il s'agit donc à la fois d'éclairer la lettre et de produire le métadiscours critique qui permet d'en comprendre la signification profonde. Et ce, en un aller et retour constant entre l'observation anatomique du 'dit' et ce que l'on peut en déduire quant aux enjeux multiples de l'objet concret saisi dans sa singularité. Sur le premier point (la compréhension), on ne répétera pas ici ce qui a été dit plus haut, dans le paragraphe sur la traduction. Quant à l'indispensable langage critique, il faut se convaincre que le développement d'une réflexion aboutie *sur* un objet d'étude (c'est vrai dans tout champ épistémologique) requiert des outils adéquats. Raison pour laquelle, sans parler même de l'amont (les années de formation qui précèdent), la préparation du candidat pendant l'année du concours implique un minimum de fréquentation de la littérature critique relative au sujet spécifique, accompagnée d'un relevé méthodique des concepts et notions afférents et de leur signification précise (l'approximation ne pardonne guère en la matière), ainsi que la consultation régulière des usuels pertinents (dictionnaires spécialisés, notamment). Quelques exemples : l'auteur (notion qui – quoique souvent mal maîtrisée – nous est familière, mais avait en tout état de cause un sens bien différent au Moyen Âge) ; le sujet biographique et le sujet lyrique ; les genres littéraires, les modèles ; et, sur un plan plus technique : les catégories de la linguistique, en particulier celle dite 'de l'énonciation', les genres de discours, les genres métriques, la versification, la rime, les tropes et figures, etc. C'est ainsi qu'armé des instruments d'observation adéquats et des outils de pensée pour les interpréter, on évitera le grand écueil de la paraphrase. On relève souvent, soit un silence sur les questions 'techniques' qui semble trahir de l'ignorance, soit de l'approximation et son corollaire, un usage non pertinent, voire arbitraire, des notions mobilisées. Et l'on ne rappellera jamais assez que tout 'contenu' ne peut se donner que dans une 'forme' sans laquelle il n'accéderait pas même à l'existence – toute autre 'forme du contenu' produisant d'autres significations. Sinon, toute la finalité de l'opération pourrait se borner à fournir la meilleure paraphrase possible. C'est un entraînement systématique, véritablement actif, tout au long de l'année qui permettra d'assimiler et de maîtriser l'ensemble 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).

L'explication de texte est un exercice qui, dans l'histoire des études littéraires en France, a sa tradition. Plutôt que de recourir à la méthode du commentaire, les candidats ont donc opté – même si cela n'est pas obligatoire – pour des analyses 'successives'. La démarche convient parfaitement, pourvu que l'on évite l'émiettement du mot à mot (ou du segment à segment), l'accumulation de remarques ponctuelles juxtaposées. Il faut en effet absolument les relier entre elles, pour que l'on comprenne bien que l'on a affaire à une progression visant à rendre compte des caractères propres du texte et de la tension spécifique qui l'anime, en faire ressortir l'irréductible spécificité – sans s'épuiser à chercher à 'tout' dire, ce qui constituerait au demeurant un horizon inatteignable.

Plus concrètement, quelques illustrations des défauts rencontrés, en commençant par l'auteur du Moyen Âge, c'est-à-dire **Dante** :

Il faut éviter de vouloir convoquer à tout prix pour l'explication d'un seul texte, de surcroît de dimensions réduites, l'intégralité de la production de Dante : il est difficile en effet de dire – qui plus est, de façon apodictique – que, dans le sonnet 33, on reconnaît le poète de la *Vita nova*, du *Convivio*, de la *Comédie*. Il faut se défier aussi, a fortiori dans le cas des *Rime*, des datations hasardeuses, qu'elles soient absolues ou relatives.

Un exemple d'anachronisme interprétatif, qui pour n'être pas gravissime, n'en est pas moins typique du danger consistant à projeter sur un document du passé lointain des catégories qui nous sont propres : à propos du sonnet 41 à Cino da Pistoia, une explication a insisté sur le ton « mélancolique » du poème. Mélancolique en quel sens ? Prêter à Dante ce sentiment moderne (si c'est bien ainsi qu'il fallait le comprendre) signifie du reste mal connaître, sans doute, son tempérament.

Il convient aussi d'éviter les confusions conceptuelles : ainsi, à propos du sonnet déjà cité *Due donne* (33), a-t-on pu entendre que, tandis que les deux quatrains plantent le « décor » de la poésie, dans les deux tercets, les « vertus » sont nommées, c'est-à-dire « Beauté et Vertu », peu après du reste désignées comme « valeurs » et dont, de surcroît, « la dispute s'adresse au cœur » (contresens).

Un grave contresens, concernant une question absolument centrale : l'Amour chez Dante n'est surtout pas une « substance » – ce que dirait au contraire, selon une candidate, la « prosopopée » de la chanson « montanina » (53). Un autre contresens, de même gravité, sur la volonté délibérée chez Dante de rester fidèle à la « dame pierre » (dans la chanson 43) ; de même qu'on ne peut certes pas parler ici d'« identité [du 'je' poétique] avec la nature », puisque nous avons affaire à un jeu inédit d'opposition !

Pour la « montanina », encore (comme pour d'autres poèmes, telle la « petrosa » tout juste citée), si l'on relève allitérations, assonances ou autres phénomènes du même type, comme le « phono-symbolisme » des rimes, encore faut-il mettre en évidence la 'signifiante' qui y est attachée, ou du moins les 'effets de sens' produits. Et, dans les « petrose », les rimes sont seulement « âpres » et non « aspre e sottile » – la « subtilité » étant réservée aux chansons « doctrinales ».

Quant aux allusions érotiques à peine voilées de la sextine (*Al poco giorno*, 44, v. 1-18), nul besoin de prendre mille précautions ni de s'abriter derrière l'audace des 'critiques' pour les évoquer.

Pour les vv. 53-72 de la première des « Petrose » (43, *Io son venuto*), si une candidate a fort bien analysé le rapport entre structure interne de la strophe (la subdivision 'fronte-sirma') et répartition de la matière entre réalité extérieure et état intérieur du 'je', qui ne coïncident pas, on aurait attendu aussi des remarques sur la proportion inhabituelle d'hendécasyllabes *a maiore*, typique de ce groupe de poèmes, sur le rythme, les apocopes, les phénomènes de rupture, etc.

Un exemple, pour finir, d'imprécision technique (vénielle, à vrai dire, ici) : la répétition des mots-rime dans la sextine et leurs variations ne ressortit pas à la figure de l'« antanaclase », mais de la 'diaphore' (de l'*æquivocatio*, aurait dit Dante).

Expliquer un extrait de la *Vita* de **Cellini** pouvait paraître plus facile. Néanmoins, plusieurs candidats n'ont pas su éviter un certain nombre d'écueils que nous allons mentionner ici, en souhaitant que l'an prochain personne ne s'y heurte plus.

Il va de soi que le jury se réjouit quand il comprend que les candidats ont lu des critiques et s'en servent à bon escient. Mais entendre continuellement, soit synthétisée en introduction ou en conclusion, soit développée tout au long de l'exposé, la lecture effectuée par M. Guglielminetti du livre I, et cela avec une assurance laissant entendre que seule cette lecture existe ou est la bonne, a

vite fini par devenir insupportable. Pour intéressante et argumentée que soit cette interprétation, d'une part elle est assez forcée (et donc contestable), d'autre part ce n'est qu'une lecture possible parmi d'autres. Il est permis, par exemple, de voir dans le Benvenuto défenseur du Château Saint-Ange autre chose qu'un ange noir, un démon. Évidemment, le jury n'a nullement pénalisé cette lecture quand les candidats la développaient intelligemment, mais il n'a pas apprécié les placages systématiques.

Comme nous le mentionnons ci-dessus pour Dante, il n'y a pas lieu, par pudeur, de passer sous silence des situations équivoques absolument évidentes : le fait que Benvenuto déguise Diego en belle jeune fille (I, 30), ou assiste quasiment aux ébats du Duc Alexandre et de Lorenzo vautrés dans le même lit (I, 81) semble ne pas avoir suscité la moindre réaction chez quelques candidats qui ont commenté imperturbablement le contenu du texte sans dire un mot de l'étrangeté de la situation.

Si la plupart des candidats ont distingué – comme il se devait – Benvenuto (le protagoniste) de Cellini (l'auteur), quelques-uns soit les ont confondus, les appelant systématiquement tous deux « Cellini », soit, de peur de se tromper, ont martelé leur exposé d'un « Benvenuto Cellini » à toutes les phrases, voire souvent deux fois dans la même phrase.

Enfin, un dernier écueil à éviter consiste à vouloir démontrer à tout prix que le style de Cellini est exceptionnel. Il va de soi qu'il a soigné sa langue et la construction de son discours, mais en faire aussi un artiste du mot, un ciseleur de phrases, un grand homme de lettres... voilà qui est excessif.

En somme, il convient d'examiner la démesure cellinienne avec mesure et recul, et de façon très concrète.

### 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, très gratifiante en revanche pour quiconque s'y est correctement préparé. En revanche, très peu de candidats ont su voir, au-delà de la technicité de l'exercice, sa dimension littéraire, et la possibilité d'enrichir l'explication du texte proposé à travers tel point de syntaxe, de versification, de sémantique. Voici les mots proposés cette année, inscrits ici dans leur catégorie philologique :

*Vocalisme tonique* : vede ; siete ; ben ; mente ; dolce ; fonte ; lettere ; presto ; fiero ; vota ; piene ; vero ; ditto (part. passé du verbe *dire*) ; poco ; piacque ; solo ; ingegno ; mondo ; fender ; mezzo ; crudele ; gola ; movi ; lunga ; giovane ; figliuolo ; priego ; mesto ; misso (part. passé du verbe *mettere*) ; aiuto ; lieto ; verde ; petra ; neve.

*Vocalisme atone* : disio ; difficoltà ; come ; rimedio ; udito ; resoluti ; filosofo ; signora ; cirimonia ; teneva ; freddura ; marmo ; Margherita ; subito ; entrò ; rispondere ; Fiorenza ; pietate ; istudioso ; giovine ; due ; diletto ; uffizii ; domanda ; sodisfare.

*Consonantisme* : chi ; trovo ; potevo ; immaginare ; ragionar ; specchio ; piacere ; colpo ; piega ; gittò ; cheto ; oggi ; saziare ; guerra ; licenzia ; latra ; caldo ; raggio ; gelo ; madre ; insieme ; lasciate ; ogni ; giostizia ; calze ; tegola ; cerchio ; giunto.

*Phénomènes phonétiques généraux* : parole ; grido ; cominciò ; dito ; saetti ; vizii ; maravigliare ; verno ; notomia.

*Morphologie* : bianchir ; similemente ; cui ; vengà ; non ; rivolto ; innanzi ; nimici ; inestimabile ; la (article) ; parlan ; auto (part. passé du verbe *avere*) ; mane (pluriel du substantif *mano*) ; mai ; qui ; genti ; disse ; dispiacevoli ; pessimo ; re ; pianamente ; inferiori ; sarà ; mia ; farò ; rispose ; senza ; escon ; face (du verbe *fare*) ; acceso ; quattro ; alzò ; diede ; lungi ; volve ; sarebbe ; veggo ; braccia ; indietro ; forza ; dirizzai.

*Sémantique* : attoniti ; cortese ; cosa ; martiro ; concio ; bello ; considerando.

*Syntaxe* : più forte ...che ; la mi veniva fatta ; si può.../...puossi ; si vede e cognosce questa sua (...) esser più bella ; mi risplende ; mi vo vivendo ; s'accordi i fatti.

*Versification* : tirée bien sûr des *Rime*, 33, v. 4 ; 37, v. 20 ; 41, v. 2 ; 43, v. 57 ; 44, v. 4 ; 46, v. 65 ; 52, v. 3 ; 53, v. 82.

Le jury tient à exprimer sa satisfaction, car le niveau moyen au questionnaire de philologie est sensiblement meilleur que l'an dernier. Cela est dû tout d'abord au fait que presque tous les candidats ont au moins tenté d'y répondre, ce qui n'était pas le cas en 2008, où il y eut de nombreuses abstentions. On a entendu, d'autre part, des candidats dans l'ensemble mieux préparés, parfois même excellents, et visiblement convaincus qu'avec un socle convenable de connaissances et un peu de bon sens, ils pouvaient glaner de précieux points dans cette épreuve, ce qui fut souvent le cas.

Remarquons toutefois que le niveau moyen s'est élevé essentiellement en phonétique, les prestations en morphologie et syntaxe demeurant, à quelques exceptions près, décevantes. Quant aux questions de versification sur les *Rime*, qui ne présentaient aucune difficulté insurmontable, elles ont donné lieu à d'inexplicables omissions. Le jury a donc eu le sentiment que la plupart des candidats avaient travaillé sélectivement la philologie au cours de l'année de préparation. C'est là une erreur de stratégie : face au questionnaire, il faut lutter pied à pied, mot après mot, chaque point obtenu pouvant être décisif.

Le jury attendait des candidats qu'ils soient capables de rendre compte des principaux phénomènes qui gouvernent l'évolution du latin à l'italien. Il n'exigeait 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'explication philologique. C'est ainsi que certains candidats ont perdu des points à cause d'une présentation malhabile. Une terminologie ambiguë ou inadéquate, les 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. 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 parler de phonétique, par exemple, sur un point de morphologie. Il peut arriver cependant qu'un phénomène morphologique impose un détour par la phonétique, qu'il convient alors de justifier.

2) Fournir l'étymon du mot à examiner en se souvenant que cela seul ne saurait constituer un élément de réponse, puisque les candidats disposent du dictionnaire Gaffiot pendant leur préparation. 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.

3) Ne 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. Attention par exemple à l'usage abusif de la notion de 'latinisme' : un mot entré dans la langue italienne par le canal savant n'est pas nécessairement un latinisme.

4) Veiller à la clarté de l'explication : lorsque plusieurs phénomènes sont à examiner successivement dans un même mot, procéder par ordre en indiquant la nature et la position de chaque phonème, ce que trop souvent les candidats négligent de faire. Éviter d'autre part d'envoyer

au jury des signaux contradictoires : par exemple en vocalisme tonique, parler du -e- ouvert de *crudele*, tout en le prononçant fermé.

5) En morphologie, ne 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 coeur du problème posé. Faute d'avoir identifié clairement le phénomène à expliquer, trop de candidats ont eu recours à des facilités telles que la 'phonétique syntactique' invoquée à tout propos ou encore, pour les formes verbales, l'analogie érigée en principe d'explication universel... 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.).

Rappelons à cet égard que l'épreuve de philologie ne tolère pas l'improvisation ni même un 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 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 en aucun cas être dramatisée.

#### 4. Interrogation portant sur un texte latin

Le texte au programme de la session 2009 était le *De vulgari eloquentia* de Dante, texte fondamental sur la conception de la langue vernaculaire et de sa pratique. Les passages retenus pour l'épreuve orale ont été tirés de l'édition de référence indiquée dans le programme : Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, Jérôme Millon, Grenoble, 2008. Le jury a jugé bon de garder l'orthographe des diphtongues *ae/e* telles qu'elles étaient dans le texte ; il a normalisé la graphie de certaines formes pour la rendre homogène avec celle du dictionnaire de Gaffiot. Ces passages sont les suivants, dans l'ordre du texte :

##### Livre I :

- 1, 2 – 4 : de *Sed quia à nobilior est vulgaris.*
- 2, 5 – 6 : de *Inferioribus quoque à sibilare serpenti.*
- 7, 6 – 7 : de *Siquidem pene à humanum disiungitur.*
- 8, 5 – 6 : de *Preterea disserendum à esse dicemus.*
- 10, 3 – 5 : de *Pro se vero à comparare conemur.*
- 13, 3-5 : de *Sed quanquam à rigiditate profertur.*
- 14, 2 – 4 : de *Romandiolam igitur à dubitares, lector.*
- 16, 2 : de *Resumentes igitur à in ispo genere.*
- 17, 2 – 3 : de *Primum igitur quid à cantionibus suis.*
- 19, 2 : de *Hoc autem vulgare à Marchie viri.*

##### Livre II :

- 1, 8 – 9 : de *optimis conceptionibus à convenientis additio.*
- 2, 8 – 9 : de *sed disserendum est à vulgariter poetasse.*
- 3, 2 – 4 : de *Volentes igitur à provisione processit.*
- 3, 5 – 7 : de *Adhuc quidquid à visitantibus libros.*
- 4, 4 – 6 : de *Ante omnia à oportet nos sumere.*
- 6, 1 – 3 : de *Quia circa vulgare à habet incongrua.*

Tous ces textes comportent une centaine de mots (de 99 à 118), et, compte tenu de cette petite variation, sont équivalents en difficulté.

Sur 35 candidats présents, 7 n'ont pas fait l'exercice et ont eu 00/20, soit 20%. 10 candidats ont eu l'équivalent d'une note comprise entre 1 et 6/20, 10 entre 6 et 10/20, 4 entre 12 et 15/20 et 3 entre 17 et 18,5/20. Apparemment un effort a été fait cette année sur la traduction de ce texte pourtant difficile conceptuellement et peu souple linguistiquement, et le jury s'est réjoui de cet effort. On y verra l'effet d'une préparation améliorée en amont, voire dans les années qui précèdent le concours, préparation qui seule permet d'arriver à un niveau correct pour cette épreuve 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 répètera 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 que 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 était parfois très visible cette année, où l'édition de référence donnait une traduction française dont les candidats n'osent ou ne savent pas se détacher, jusqu'à en répéter les travers ou les fausses habitudes : même si le jury n'a pas sanctionné cet « italianisme », on signalera par exemple que l'expression *sermo vulgaris* ou *vulgare* en latin ne peut se traduire correctement en français que par « langue vernaculaire », et que l'expression « langue vulgaire » n'a pas le même sens, et pas celui que la grande majorité des candidats lui a donné. 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 *vulgare* 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 donc comme suit :

Introduction, lecture et traduction du texte :

Le jury répète qu'il n'exige pas une introduction en forme et de type littéraire, et même qu'il n'exige pas en soi une introduction : il apprécie cependant, quand cela est possible, une simple phrase qui présente le passage en permettant de le situer dans l'ensemble du texte.

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 doivent être abordées 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 à être élégante de plus, cela est évidemment bénéfique, mais le souci de la forme ne doit pas l'emporter sur le sens : certains bons candidats arrivent parfois à des faux-sens, voire à des contresens, dont le jury se demande s'ils proviennent d'une réelle erreur de compréhension, ou d'une mise en forme hasardeuse trop éloignée du texte.

Les points de traduction sur lequel les candidats doivent être particulièrement vigilants sont les temps et les modes verbaux. Si toutes les nuances du subjonctif ne sont pas 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. Enfin, pour le texte de cette année, il ne fallait pas non plus, au motif qu'il ne s'agit ni de latin classique ni de latin classicisant, tenir pour acquis que toute parenté de forme revenait à un décalque dans le vernaculaire : *penso* veut souvent encore dire « peser » et non « penser » chez Dante, et *resumere* veut toujours dire « reprendre » et non « résumer »...

### Commentaire grammatical

Des progrès notables ont été accomplis dans le choix du point de grammaire : il suffit de traiter un seul point, de manière satisfaisante et, si possible, exhaustive. 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 pas 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'apporte rien.

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 simplement que le candidat y montre suffisamment de maîtrise de la langue italienne pour connaître quelques points de son évolution.

Le texte de Dante offrait une variété de points à traiter moins grande que les textes des années précédentes, car la langue du traité est assez répétitive et corsetée dans les codes de l'écriture scolastique. Cependant presque tous les textes proposés comportaient des propositions déclaratives, sous la forme de proposition infinitive ou de proposition conjonctives introduites par *quod*, dont l'historique était évidemment attendu ; beaucoup de superlatifs et comparatifs, de gérondifs, mais aussi de formes verbales intéressantes (formes du parfait passif surcomposées qui perdent peu à peu leur sens de passé) et de discordances modales peut-être plus difficiles à repérer pour les latinistes les moins aguerris.

Sur les points les plus classiques, les confusions les plus courantes sont malheureusement aussi les plus remarquées : elle vont de la maladresse terminologique (on parle en français de comparatif et superlatif de supériorité, non de « majorité »), à l'énormité grammaticale consistant à prétendre, sans ciller, que la complétive après *dico* est introduite par un relatif (on s'étonne d'entendre de pareilles horreurs à ce niveau de compétences). Il paraît important de répéter que la terminologie simple de grammaire normative doit être maîtrisée par tous les candidats, ne serait-ce que parce qu'ils auront à expliquer eux-mêmes des points de grammaire à des élèves (grammaire certes italienne, mais élèves français) une fois le concours réussi : il convient donc de se donner les outils pour le faire, aussi bien pour les candidats francophones (l'absence d'une telle terminologie génère inévitablement des doutes sur la clarté des notions exposées) que pour les candidats italophones.



Des progrès ont été constatés sur la partie concernant l'évolution vers le vernaculaire, puisque la plupart des candidats ont pensé à cette partie de l'exposé, et que les meilleurs ont su finement rattacher les exemples pris dans le texte latin à des éléments de 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 ; le texte de cette année offrait de multiples occasions de parler de la disparition progressive de la proposition infinitive (et de ses raisons, si possible) au profit du tour conjonctif, ou des instabilités du subjonctif dans ce latin très imprégné de tournures venues du vernaculaire.

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 traité.

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

Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, II, 3, 5 - 7.  
(109 mots)

5. Adhuc, quicquid per se ipsum || efficit illud ad quod factum est, || nobilius esse videtur || quam quod extrinseco indiget: || sed cantiones per se || totum quod debent efficiunt, || quod ballate non faciunt: || indigent enim plausoribus, || ad quos edite sunt;|| ergo cantiones nobiliores ballatis esse sequitur extimandas, || et per consequens nobilissimum aliorum esse modum illarum, || cum nemo dubitet || quin ballate sonitus nobilitate excellant. ||

6. Preterea, illa videntur nobiliora esse || que conditori suo magis honoris afferunt : || sed cantiones magis deferunt suis conditoribus quam ballate; || igitur nobiliores sunt, || et per consequens modus earum nobilissimus aliorum. ||

7. Preterea, que nobilissima sunt carissime conservantur: || sed inter ea que cantata sunt, || cantiones carissime conservantur, || ut constat visitantibus libros.

6. De plus, toute chose qui réalise par elle-même ce pour quoi elle est faite, semble être plus noble que ce qui a besoin de quelque chose à l'extérieur. Mais les chansons par elles-mêmes réalisent tout ce qu'elles doivent, ce que les ballades ne font pas, car elles manquent de musiciens [danseurs, public] pour qui elles sont faites. Il s'ensuit qu'il faut estimer que les chansons sont plus nobles que les ballades, et par conséquent que leur mode est le plus noble parmi les autres, puisque personne ne doute que les ballades dépassent les sonnets en noblesse.

7. De plus, semblent être plus nobles les choses qui apportent plus d'honneur à leur auteur. Mais les chansons apportent plus à leurs auteurs que les ballades ; donc elles sont plus nobles, et par conséquent leur mode est le plus noble parmi les autres.

8. De plus les choses les plus nobles sont conservées avec le plus de soin ; mais parmi les textes qu'on chante, les chansons sont conservées avec le plus de soin, comme il apparaît à ceux qui regardent souvent les livres.

Pour la traduction, il est recommandé dans ce type de texte didactique et où toute l'importance du raisonnement tient aux répétitions des procédés, des syllogismes et des parallèles, de conserver ce qui au regard de la langue moderne peut sembler une lourdeur, mais qui rend

justement la progression du raisonnement. Ne pas oublier donc de répéter les mots de liaison (« donc, par conséquent, mais ») autant de fois qu'ils sont répétés, et être très attentif aux rapports de temps dans les parties de syllogismes lorsqu'il y en a.

Pour la grammaire, ce texte offrait évidemment la possibilité de traiter assez complètement les formations de comparatif et superlatif de supériorité (ne pas oublier qu'un comparatif ou un superlatif n'est pas systématiquement de supériorité) : formations synthétiques ou analytiques sur l'adjectif, emploi de l'adverbe simple devant un verbe, compléments sous forme conjonctive (*quam*, qui introduit en fait une comparative elliptique du verbe) ou exprimés par le génitif partitif ; mais aussi superlatifs absolus dans le dernier paragraphe.

D'autres possibilités de commentaire grammatical pouvaient être exploitées : les multiples emplois de *quod* où il faut distinguer conjonction, relatif, et de là le fonctionnement de la relative ; ou la proposition infinitive et l'adjectif verbal d'obligation dans *existimandas sequitur*.

## EXPLICATION D'UN TEXTE MODERNE

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

### Notes attribuées (sur 20) :

14 (1) ; 13 (4) ; 12 (1) ; 11 (4) ; 10 (2) ; 9 (1) ; 7 (2) ; 6 (3) ; 5 (1) ; 4 (5) ; 3 (2) ; 2 (2) ; 1 (4) ; 0,25 (3).

**Moyenne des notes : 6, 36/20** (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, le temps de préparation est d'une heure et demie et la durée de l'exposé (en langue italienne) devant le jury est au maximum de quarante-cinq minutes. Comme les deux années précédentes, la durée moyenne des explications a été d'environ trente minutes, mais certains candidats n'ont pas su gérer leur temps correctement et si au bout de quarante-cinq minutes l'explication n'était pas achevée, d'autres n'ont exploité que quinze ou vingt minutes de leur temps de parole.

### 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, ils sont censés avoir été étudiés dans l'année. De ce fait, pendant la préparation de l'épreuve, les candidats ne disposent pas des ouvrages correspondants. Ils doivent être en mesure de situer les extraits qui leur sont soumis dans leur contexte, et utiliser les connaissances qu'ils ont préalablement acquises pour proposer une caractérisation et une explication pertinente.

Comme à la session 2008 qui présentait au programme les *drammi per musica* de Métastase, les textes étaient de nature très différente et impliquaient la mobilisation de connaissances et de techniques spécifiques. On n'explique pas un texte en vers écrit pour la scène par un « poeta cesareo » de la même façon qu'un passage en prose de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, dans un cas comme dans l'autre, il était nécessaire de relier le texte de façon pertinente à la poétique de l'auteur et à la spécificité de son écriture.

Chaque jour une série de quatre ou cinq candidats a travaillé sur une scène de Métastase et sur un extrait du corpus « Écrivains au front » (Gadda, Palazzeschi, Lussu et Stuparich), soit deux ou trois candidats par texte. Les passages ont été choisis au sein de tout l'échantillonnage des morceaux au programme. Le programme de chaque question demeurant deux ans, un même texte peut être proposé lors de deux sessions successives. Une fois de plus, il est donc vivement recommandé de ne pas faire de déductions hâtives qui aboutiraient à de dangereuses impasses.

### Conseils pratiques

Le texte étant censé – répétons-le – avoir été étudié dans l'année, la feuille sur laquelle il est photocopié ne présente aucune référence : cette année, pour Métastase, seuls figuraient les numéros de l'acte et de la scène ; pour les écrivains au front, ni l'auteur, ni l'œuvre n'étaient mentionnés. Il fallait donc commencer par situer l'extrait sans commettre d'erreur (cette année encore aucun candidat ne s'est trompé).

L'introduction doit offrir aux auditeurs tous les éléments indispensables à une bonne compréhension littérale du passage (qui doit donc être clairement situé au sein de l'œuvre et du

contexte – contexte de l'action, contexte d'écriture de l'auteur) et éviter toute information gratuite ou inutile sans rapport direct avec l'extrait. Il est souhaitable que la lecture suive immédiatement l'introduction (il est maladroit de proposer un découpage avant même d'avoir lu). Elle doit être soignée, convaincante (tout professeur devra lire des textes à haute voix devant un public d'élèves ou d'étudiants), en accord avec le caractère du passage et donc avec l'analyse qui en sera effectuée. La lecture est loin d'être une parenthèse artificielle, même si généralement le président du jury interrompt le candidat au bout d'une vingtaine de lignes. Contrairement à l'an dernier, cette année personne n'a oublié de lire. Rappelons en effet que le jury n'intervient pas pour rappeler au candidat ce qu'il a pu omettre, et que l'absence de lecture est pénalisée.

Après la lecture, le candidat expose succinctement comment 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 du commentaire. Puis il entreprend une analyse détaillée qu'il est libre de conduire de façon linéaire, en suivant chronologiquement le texte, ou de façon thématique, procédant comme pour un commentaire composé. La majeure partie des candidats choisit l'analyse linéaire, qui peut sembler plus aisée, plus rassurante, et, pour nombre de textes, cette méthode est tout à fait adaptée. Mais lorsqu'un découpage s'avère forcé ou arbitraire, lorsqu'une analyse linéaire conduirait à d'incessantes redites, il ne faut pas hésiter à opter pour un examen transversal en fonction de divers axes de lecture complémentaires et pertinents. Nous y reviendrons.

Les textes ont été de longueur variée, puisque, pour Métastase par exemple, ont toujours été proposées des scènes entières, allant de la "simple" tirade de Timante (*Demoofonte*, III, 4) à la scène de longueur moyenne d'*Ipermestra* ou encore à la longue scène II, 6 de *La clemenza di Tito*. Aux candidats de s'adapter à la longueur du texte : si la riche tirade de Timante se prêtait à une analyse très détaillée, pour la scène finale d'*Attilio Regolo* par exemple, il fallait faire des choix permettant de mettre en relief les articulations et les points essentiels, alors qu'une analyse linéaire minutieuse aurait nécessité près de deux heures d'exposé.

Un texte de poésie écrit pour la scène ne s'explique pas comme un texte de prose. Or trop de commentaires de scènes de Métastase, cette année encore, ont totalement passé sous silence les éléments prosodiques (métrique, rimes, assonances...) et rhétoriques, les déplacements des personnages, éventuellement les décors, se limitant tout au plus à mentionner çà et là un chiasme ou une série de phrases interrogatives, sans en tirer profit dans leur analyse. D'où une analyse purement « contentistica » qui a souvent versé dans le psychologisme. Par ailleurs, croyant bien faire, certains candidats ont délayé à l'extrême le rappel de l'*antefatto*, aboutissant à un inévitable déséquilibre dans l'exposé des différentes parties et à un hors sujet, tout aussi inévitable. Pour situer le texte et le mettre en perspective, il faut toujours prendre comme référent absolu le texte à analyser : c'est le seul moyen d'éviter tout risque de dérapage. Pour toutes ces raisons, les notes sur Métastase ont été globalement moins élevées que lors de la session précédente (les notes ont été majoritairement inférieures à 6/20, un seul 14 a été attribué, contre deux 17 l'an passé).

Inutile de rappeler que les textes sont toujours choisis en fonction de l'intérêt qu'ils offrent et/ou de leur représentativité. Et donc, si dans un tout premier temps, le candidat peut se sentir désarmé, la mise en œuvre des connaissances emmagasinées, le fruit des analyses personnelles pratiquées dans l'année et la sensibilité individuelle de chacun devraient permettre d'amorcer une explication et, dans tous les cas, de l'enrichir. En effet, pour la plupart des textes proposés lors de la session 2009, et tout particulièrement pour les écrivains au front, il était possible et souhaitable de se référer aussi à d'autres passages du même livre ou à d'autres livres des auteurs, ce qui, chez certains candidats, a permis d'éclairer la pertinence de l'analyse. Mais il va de soi que mobilisation de connaissances et remarques de style ne sauraient se limiter à un placage systématique ou à une liste de références au cours desquels le texte lui-même semblerait presque oublié. Toute remarque ou tout éventuelle digression justifiée doit partir de l'extrait et revenir à l'extrait.

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

## Remarques sur les textes de guerre

Concernant la Question 4 de l'Agrégation (*Les écrivains italiens et la Grande Guerre*), huit passages tirés des quatre ouvrages au programme ont fait l'objet de cet exercice. Plus précisément deux passages de chaque auteur ont été retenus pour l'ensemble des épreuves orales. La durée moyenne du passage a été de 35 minutes environ.

La plupart des candidats ont préféré suivre une analyse linéaire. Si cette technique est souvent la plus claire et la plus facile en apparence, elle a parfois frôlé une paraphrase lassante qui ne dégagait pas les lignes directrices du passage. L'inconvénient de cette pratique résulte de l'émiettement des remarques stylistiques dénuées de toute vision d'ensemble susceptible de montrer, au cours et à la fin de l'analyse, les grands enchaînements du sens ou du style du passage en question. Trop souvent, les candidats ont fait preuve d'un manque de maîtrise méthodologique. Ainsi, l'introduction était plate, sans la moindre référence à des connaissances susceptibles de faire comprendre l'esprit du passage. Rares ont été les mises en perspective de l'auteur, du temps et du genre de l'écriture (journal, roman, œuvre de *memorialistica*, pamphlet/essai) par rapport à l'événement « guerre » ; rares ont été les passerelles de sens et d'écriture entre le passage étudié et les trois autres auteurs au programme ; presque nulles ont été les allusions à l'interventionnisme ou au refus de celui-ci. Bref, chaque passage était perçu comme une entité autonome sans relation aucune avec le reste du livre ni du corpus.

Trois candidates ont choisi une analyse thématique qui, dans un cas, s'est avérée incomplète, voire latérale par rapport à la problématique soulevée. De ces trois explications thématiques, l'une a permis de voir dans le passage liminaire du *Giornale di guerra e prigionia* une évolution intéressante : partant de l'« antigornale » de guerre, entendu comme chaîne de non-événements, la candidate a démontré comment au fur et à mesure s'affirme de façon latente une écriture du moi, mettant en relief la naissance *in nuce* de l'écriture future de Gadda. Dans un troisième moment, la candidate a montré dans quelle mesure cette page initiale du *Journal* propose une vision personnelle de la guerre : oisiveté, désordre qui tend à l'ordre, « groviglio ». En d'autres termes, des thèmes fondateurs de l'écriture gaddienne. Une bonne note (13/20) a récompensé cette explication claire, intelligente et bien structurée.

Par son analyse thématique appliquée à un passage de Palazzeschi, la deuxième candidate s'est évertuée à organiser un plan en trois parties (l'invective, la place du je avec sa composante autobiographique, le statut ambigu du texte *palazzeschi*). Toutes les remarques, en elles-mêmes justes, masquaient le cœur idéologique du passage à l'image de l'engagement fort de l'auteur dans l'ensemble du pamphlet. Les remarques fines concernant l'aménagement littéraire, les ressources stylistiques et autres outils scripturaires ont empêché la candidate de parler du véritable problème du texte : l'opposition farouche de Palazzeschi au nationalisme, sa remise en question de l'interventionnisme et sa négation de toute sacralité de la nation telle qu'une longue tradition l'avait élaborée depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Malgré une connaissance parfaite des règles méthodologiques de l'exercice de l'explication moderne, le contenu hors sujet a pénalisé la candidate en question (6/20). Les connaissances latérales ou leur placage à tout prix à des passages dont on n'a pas voulu voir la spécificité dans l'écriture, pénalise naturellement le candidat qui veut faire du zèle. Enfin des candidats sont venus passer l'épreuve « en touriste », ce qui délégitime en premier chef le candidat et par ricochet le jury.

## Remarques annexes

Il est recommandé aux candidats de maîtriser leur débit. L'allongement du temps de parole possible 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. Il leur est également recommandé de s'exprimer de façon aussi pédagogique que possible, essayant de faire partager à l'auditoire leur intérêt ou leur enthousiasme, tout comme un professeur doit s'efforcer de

faire partager sa passion aux élèves. Le ton de la voix a 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 ont démontré une pauvreté de langue en désaccord avec le niveau du concours. Ce type de langage s'acquiert : il suffit d'en prendre conscience et de s'y préparer.

Les notes très basses qui ont été attribuées (16 notes entre 0,25 et 4/20, trois de plus que l'an dernier) ont sanctionné en général une explication purement paraphrastique et psychologisante ou une analyse très superficielle passant sous silence tout ce qui faisait l'intérêt profond de l'extrait. Les contresens ont été nombreux en particulier pour les textes de guerre (certains y ont même vu des scènes pacifistes dans des descriptions de tranchées pourtant explicites). Si les notes, comme nous le disions, ont été dans l'ensemble inférieures à celles de la session précédente, davantage de candidats ont eu une note égale ou supérieure à 10 (12 contre 7 l'an dernier).

### **Textes proposés aux candidats :**

#### **Série 1 :**

- METASTASIO, *Ipermestra*, atto I, 3.
- GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, « Edolo 24 agosto 1915... distratto dalla vita giornaliera », p. 11-12.
- METASTASIO, *Didone abbandonata*, Atto II, 4.
- LUSSU, *Un anno sull'Altipiano*, «Egli stava sdraiato sotto una tenda aperta... A Monte Fior, il combattimento infuriava», p. 36-38.
- METASTASIO, *Attilio Regolo*, Atto III, 10
- GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, «Scrivo il mio diario stando seduto... è però tutt'altro che definitivo», p. 184-185.
- METASTASIO, *La clemenza di Tito*, Atto III, 6
- STUPARICH, *Ritornarono*, «Il sole doveva essersi levato da poco...osservare Marco che dormiva», p. 93-94.

#### **Série 2 :**

- METASTASIO, *Achille in Sciro*, Atto II, scena 5.
- PALAZZESCHI, *Due imperi... mancati*, «Erano gli uomini lucidi... questa razza di gente», p. 33-35.
- METASTASIO, *Olimpiade*, Acte II, scène 7.
- PALAZZESCHI, *Due imperi... mancati*, «E che cosa sono mai queste signore... bevono, dormono, amano?», p. 154-156.
- METASTASIO, *Demofonte*, Acte III, 4.

- LUSSU, *Un anno sull'Altipiano*, “La conversazione scivolava... Io lo raccolsi morto”, p.78-79.
- METASTASIO, *Demofonte*, Acte II, 2.
- STUPARICH, *Ritornarono*, “Faceva molto freddo... si sentiva abbastanza tranquillo”, p. 72-73.

## TRADUCTIONS IMPROVISEES

Durée de l'épreuve 45 minutes

Coefficient : 3

### Notes obtenues (sur 20) :

13,5 (1) ; 13 (1) ; 12,18 (1) ; 11,56, (1) ; 11 (1) ; 10,62 (1) ; 11 (1) ; 10,62 (1) ; 9,68 (1) ; 9,5 (2) ; 8,68 (1) ; 7,68 (1) ; 7,32 (1) ; 6,75 (1) ; 6,62 (1) ; 6,5 (1) ; 6,37 (1) ; 6,31 (1) ; 6,06 (1) ; 6 (1) ; 5,93 (1) ; 5,68, (1) ; 5,62 (1) ; 5,56 (1) ; 5,31 (1) ; 5,06 (1) ; 4,06 (1) ; 3,31 (1) ; 2,87 (1) ; 2,68 (1) ; 2,25 (1) ; 2,06 (1) ; 1,81 (1) ; 0 (1).

**Moyenne de l'épreuve : 6,21/20** (Moyenne 2005 : 8,15 ; moyenne 2006 : 8,6 ; moyenne 2007 : 5,46) ; note maxi. 13,5/20 ; note mini : 0/20.

### 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 :

L'épreuve de traduction improvisée exige de la part des candidats un entraînement dont le jury tient à rappeler ici les points fondamentaux :

- la traduction de chaque texte est précédée par 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, plusieurs candidats ont été rappelés à l'ordre par le jury, car ils oubliaient ce passage obligé, capital dans le processus d'évaluation de la maîtrise des deux langues. Une candidate n'a pas su saisir ce rappel à l'ordre bienveillant, elle a oublié de lire le thème, et a été sévèrement pénalisée.
- **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**
- 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. Plusieurs candidates ont fait



preuve d'une lenteur excessive ou d'une rapidité outrancière (au point de ne pas permettre au jury de prendre *in extenso* leurs traductions) et elles ont été sanctionnées.

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 "sauter" le mot qui leur pose problème pour y revenir à la fin du texte. Ces modifications doivent se limiter à un nombre raisonnable et avoir été annoncées lors de la traduction. Précision importante à ce sujet : 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 parce qu'ils ont oublié de fournir 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).

### Impressions générales sur les prestations des candidats

La moyenne des notes attribuées – 6,21 des présents et 7,48 des admis – est 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 ou grammaticales, 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. À n'en pas douter, 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 peut s'avérer fort utile. Notons à ce propos que si le jury a fait preuve d'indulgence face à la méconnaissance de mots rares ou techniques, il n'en a pas été de même pour des termes dont on peut exiger qu'ils soient connus par des agrégatifs (différence entre *imparare* et *insegnare*, *sorta* et *sorte*, *rinchiudere* et *richiudere*, etc. sans parler des innombrables erreurs de conjugaison qu'il serait fastidieux – et contreproductif – de lister ici).

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

Liste des couples de textes proposés :

16 juin: Honoré de Balzac, *Massimilla Doni*; G. Pontiggia, *La grande sera*  
I. Calvino, *Va' cosi che vai bene*; M. Proust, *Les plaisirs et les jours*.

17 juin: A. Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*; L. Gaudé, *Le soleil des Scorta*  
J. Green, *Le voyageur sur la terre*; G. Verga, *Il marito di Elena*.

18 juin: P. Modiano, *Rue des Boutiques obscures*; G. Verga, *Nedda*  
M. Jouhandeau, *Chaminadour*; F. Tozzi, *Il podere*.

19 juin: L. Pirandello, *La mosca*; E. Fromentin, *Dominique*  
Le Clézio, *Mondo*; G. Deledda, *Cosima*.

22 juin: V. Brancati, *Don Giovanni in Sicilia*; G. Sand, *François le Champi*  
A. Moravia, *Agostino*; J.J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*.

23 juin: G. de Maupassant, *Le bonheur*; G. Bassani, *Gli occhiali d'oro*

E. Salgari, *Il corsaro nero*; Vercors, *Le silence de la mer*.

24 juin: G. Flaubert, *Mme Bovary*; I. Nievo, *La nostra famiglia di campagna*  
G. de Nerval, *Les filles du feu*; Quarantotti Gambini, *I nostri simili*.

25 juin: M. Proust, *Les plaisirs et les jours*; Quarantotti Gambini, *I nostri simili*/  
Quarantotti Gambini, *I nostri simili*; H. de Balzac, *Le père Goriot*.

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 parenthèses 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, la plupart du temps, 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

1)

La vita della borsa nera è faticosa, ma ricca, libera e varia. Si viaggia pigiati nei camion o nei vagoni bestiame, uomini e donne, si prendono d'assalto i mezzi di fortuna ai posti di blocco, la notte la si passa nei paesi dove ci si trova, a dormire in cinque o sei per ogni stanza di locanda, nei letti quanti ce ne stanno, gli altri in terra. La ragazza con le trecce nere non c'era abituata e dormì poco e male. Era il primo viaggio che faceva, l'andata con l'olio, e il ritorno con la farina.

Presto un po' d'aurora arrivò ai vetri, scoprì la distesa del grande letto percorsa di rilievi e d'ansiti. Costantina a casa sua, in campagna, si levava sempre presto, e ormai non avrebbe più ripreso sonno. Sgattaiolò fuori dal letto urtando anche coi gomiti, trovò le sue scarpe in mezzo alle altre, si rassettò la vestina rossa tutta stropicciata, si rifece la punta delle trecce, e movendo un passo quatto per allontanarsi in silenzio calpestò un poveraccio coricato in terra, che si voltò sull'altro fianco con un gemito.

Fuori c'era cielo giallo e mare grigio, palme secche e barbute e cubi di casette addormentate. "Presto è giorno..." pensava Costantina. Pensava: "presto è giorno, presto è sera, e io faccio la borsa nera". E poi: "Presto è sera, presto è giorno, domani a casa faccio ritorno". Le colline, dianzi appena accennate contro il cielo, ora prendevano volume nella mezzaluce. C'era un ponte, mezzo buttato giù dai bombardamenti, e sul muretto era seduto un bambino che la guardava. "Ehi, ragazza!"

Italo Calvino, *Va' così che vai bene*, in *Racconti*, 1958

Principales difficultés rencontrées :

La vita **della borsa nera** : la vie **\*du sac noir** [*la vie du marché noir*]

Si viaggia **pigiati** nei camion : on voyage **\*encastés dans des camions** [*on voyage entassés dans les camions*]

nei **vagoni bestiame** : dans **\*des wagons pour les animaux** [*dans les wagons à bestiaux*]

**i mezzi di fortuna** : **\* les moyens de fortune** [*les moyens de transport de fortune*]

ai **posti di blocco** : aux **\* postes de blocage** [*aux barrages routiers* ou aux *postes de contrôle*]

nei letti **quanti ce ne stanno** : dans les lits **\* s'il y en a, \*autant qu'il y en a** [*dans les lits, ceux qui en trouvent un* : ici *quanti* se réfère aux personnes et non aux lits]

un po' **d'aurora arrivò ai vetri** : un peu **\*de l'aurore arriva aux carreaux** [*un peu d'aurore atteignit les vitres ou les carreaux*]

**d'ansiti** : de **\*trous ; de \*sursauts** [*de halètements*]

**non avrebbe più ripreso sonno** : **\*elle n'aurait pas pu reprendre le sommeil** [*elle ne trouverait plus le sommeil*]

**sgattaiolò fuori dal letto** : elle **\*tomba** hors du lit [*elle s'esquiva, elle se glissa hors du lit*]

**urtando anche coi gomiti** : **\*en se cognant aussi les coudes** [*en jouant aussi des coudes*]

**si rassettò la vestina** : elle **\*arrangea, elle \*réajusta, \*sa petite veste** [*elle rajusta sa petite robe*]

**calpestò un poveraccio** : **\*elle écrasa** un pauvre homme [*elle piétina un malheureux*]

palme [...] **barbute** : palmiers **\*peu feuillus** [*palmiers barbues*]

**dianzi appena accennate contro il cielo** : à peine **\*visibles \*en face** sur le ciel [*tout à l'heure, auparavant à peine esquissées contre, sur le ciel*]

Toutes les autres approximations ont été acceptées ou très légèrement sanctionnées

2)

« Scrivere » era stato un verbo gravido di clandestinità e di panico. Si era accorta che ad affascinarla era, più che la meta, il viaggio e, più che il testo, la sua stesura : una azione che acquistava significati magici. Ma quando si era sorpresa a considerarla come azione, aveva cominciato a temere che non fosse niente altro.

La paura di non avere quel mondo da esprimere che si suole attribuire agli scrittori, soffocava la speranza di scoprirlo. E lo « scrivere », che prima era una emozione segreta, una cerimonia furtiva, era diventato un incontro periodico con la sterilità.

Lo stesso rituale che lo accompagnava – la porta della stanza chiusa a chiave, la scrivania accostata alla finestra, il caffè caldo in un thermos posato sulla mensola – le era apparso superstizioso. Relitti di una illusione, i gesti che dovevano realizzarla le sembravano sempre meno sopportabili, come quegli atti che, all'inizio di una passione, sono l'estasi e, alla fine, la sua espiazione. E anche il tempo aveva subito la stessa contrazione : quel tempo che prima si vorrebbe illimitato e poi circoscritto da limiti sempre più vicini. In ultimo anche un incontro fugace è interminabile, anche una telefonata lunga, anche una breve, anche un minuto, un secondo. Finché il nulla di oggi riempie il tutto di ieri.

Così aveva smesso di « scrivere ».

Giuseppe PONTIGGIA, *La grande sera*

Principales difficultés rencontrées :

ad affascinarla era, **più che la meta, il viaggio** : *c'était \*moins le voyage qui la fascinait que le but [c'était moins le but qui la fascinait que le voyage]* Signalons que la candidate ne s'était pas trompée mais qu'elle a introduit l'erreur en se corrigeant trop hâtivement.

**La paura di non avere quel mondo da esprimere** : la peur de ne pas avoir **\*à exprimer ce monde** [*de ne pas avoir ce monde à exprimer*]

**soffocava la speranza** : **\*suffoquait** l'espoir [*étouffait l'espoir*]

**lo scrivere** : **\*l'écrire** [*l'écriture*]

**Relitti di una illusione** : **reléguait** d'une illusion [*Restes d'une illusion*]

**sempre meno ; sempre più** : **\*toujours moins ; \*toujours plus** [*de moins en moins ; de plus en plus*]

quel tempo che prima **si vorrebbe** illimitato : ce temps **qui** auparavant **se serait voulu illimité** [*ce temps qui auparavant on voudrait illimité*]

**In ultimo** : **\*En dernier** [*À la fin*]

Toutes les autres approximations ont été acceptées ou très légèrement sanctionnées

3)

Avevo cominciato a notare in lei qualche cambiamento. Appariva svagata come nei giorni prima delle nozze ; e spesso, mentre riassetta la cucina, la vedevo prendersi un momento di tregua, sedersi nell'ombra e rimanere là immobile con le mani sul ventre. Quando si rialzava, anziché riposata pareva ancor più stanca : indugiava qua e là con due occhi appesantiti, dolci e torpidi, e le mani si attardavano su qualche oggetto, lente e carezzevoli. Poi, d'improvviso, si riscuoteva drizzando il capo con un respiro che le assottigliava dolorosamente le narici, lungo come per prendere forza ; invece ricadeva subito nel solito torpore, e girava lenti gli occhi che, raccolte in su le pupille, dilatavano sotto il bianco della cornea. Usciva sempre più raramente, perché la spesa gliela faceva un'inquilina, e per casa, mentre un tempo l'avevo veduta spesso ai fornelli in scarpette, strascicava dalla mattina alla sera in ciabatte. Ingrossata e abbandonata, cominciò a indossare certi vestaglioni a tunica che dovevano essere appartenuti alla signora Diomira ; e la bocca prese a stirarsi, tra languida e amara, in una piega stanca. Così la trovai un giorno rientrando per il pranzo, nel suo solito angolo, con le mani raccolte sul ventre, la testa bassa e lo sguardo perso, mentre sul fuoco la carne si bruciacciava.

– Via, non far la Madonna ! – la rimproverai brusco, per provocare in lei uno scatto di protesta che la umiliasse a confessare il proprio stato.

P.A. QUARANTOTTI GAMBINI, *I nostri simili* (« I tre crocefissi »)

Principales difficultés rencontrées :

**qualche cambiamento** : **\*en quelque changement** [*quelques changements*]. Par ailleurs, le jury suppose que ce « en » était en réalité un « un »

**svagata** : **\*perdue** [*distracte ; éventuellement : perdue dans ses pensées*]

**indugiava [...] con due occhi appesantiti** : elle **\*attardait** [...] ses yeux **\*chassieux** [*elle traînait [...], les yeux lourds*]

**le mani si attardavano su qualche oggetto, lente e carezzevoli** : **\*les mains \*hésitaient** sur quelques objets **en \*le** caressant lentement [*ses mains s'attardaient sur certains/quelques objets, lentes et caressantes ; ou lentes comme une caresse*]

**si riscuoteva drizzando il capo** : elle **\*se secouait en dressant \*sa tête** [*elle se ressaisissait en redressant la tête*]

che le **assottigliava** [...] le narici : qui lui **\*amoincissait** [...] les narines [*qui lui rétrécissait [...] les narines*]

**ingrossata e abbandonata** : **\*aillant** grossi et **\*s'étant laisser aller** [*grossie* ou ici *engrossée et abandonnée*]

**a tunica** : **\*à forme** de tunique ; **\*à tunique** [*en forme de tunique*]

**Così la trovai** : Je la trouvai **\*ainsi** [*Ainsi, je la trouvai*]

**la rimproverai** : **\*je la reprochai** [*je la grondai, je la réprimandai*]

che **la umiliasse** : qui **\*puisse la conduire à avoir l'humilité** [*qui l'humilie*]

Toutes les autres approximations ont été acceptées ou très légèrement sanctionnées

## Thèmes

1)

Resté seul, je m'abandonnai quelques minutes à un horrible désespoir. Je m'étais donc trompé et la seule personne sur qui j'avais compté s'écartait de moi. Mon orgueil souffrait cruellement parce que je m'étais humilié devant un inconnu qui manquait à ce point de la charité la plus ordinaire. Mais il y a une sorte d'habitude du désespoir qui s'appelle résignation et cette résignation vint assez vite. Je me dis que j'avais mérité les vexations que je subissais et que j'en subirais d'autres et de toutes sortes tant que je ne foulerais pas aux pieds mon amour-propre et ma présomption. Je ressentais une joie amère à me répéter ces choses et, pour ainsi dire, à parcourir mon malheur dans toute son étendue.

Et tout à coup, il me sembla que ma tristesse était sans raison parce que l'objet même de cette tristesse était illusoire. Je ne peux dire avec quelle violence cette idée se présenta à moi, c'était comme si une lumière éclatante se précipitait dans mon âme et retournait ma vie. Comment avais-je pu me tromper si longtemps et m'attacher à des livres, à mon argent, à moi-même, à ma tranquillité ? La vraie tristesse n'aurait-elle pas été de se sentir la proie de tous les biens que j'avais désirés ? Je fus si ému de cette espèce de révélation que je m'étendis sur mon lit pour ne pas tomber. [...]

Je ne sais combien de temps je restai ainsi, mais lorsque je me relevai il faisait noir et la pluie battait les vitres. Je sentis une douleur aiguë à la base du crâne et une grande faiblesse dans tout mon corps.

Julien Green, *Le voyageur sur la terre*, 1930.

Principales difficultés rencontrées :

**sur qui j'avais compté** : \***della quale mi ero affidato** [*su cui avevo contato* ou éventuellement *della quale mi ero fidato*]

**de la charité la plus ordinaire** : della \***generosità la più elementare** [*della carità più ordinaria*]

une **sorte** d'habitude : una \***sorte** di abitudine [*una sorta, una specie di abitudine*]

**tant que je ne foulerais pas aux pieds** mon amour-propre : finché non \***avessi schiacciato con i due piedi** il mio amor proprio [*finché non avrei calpestato il mio amor proprio*]

Comment avais-je pu **me tromper** : come avevo potuto \***ingannare** [*come avevo potuto sbagliar(mi)*]

Je fus si ému **de** cette espèce de révélation : fui sì commosso \***di** quella specie di rivelazione [*fui così commosso da quella ...*]

Je ne sais combien de temps **je restai** ainsi : Non so quanto tempo \***rimanessi** così [*non so quanto tempo rimasi così*]

il **faisait** noir : \***c'era buio** [*faceva, era buio*]

**je sentis** : \***sentì** [*sentii*]

**dans tout** mon corps : \***all'interno dell'intero** corpo [*in tutto il mio corpo*]

Toutes les autres approximations ont été acceptées ou très légèrement sanctionnées

2)

Eh bien, monsieur de Rastignac, traitez ce monde comme il mérite de l'être. Vous voulez parvenir, je vous aiderai. Vous sonderez combien est profonde la corruption féminine, vous toiserez la largeur de la misérable vanité des hommes. Quoique j'aie bien lu dans ce livre du monde, il y avait des pages qui cependant m'étaient inconnues. Maintenant je sais tout. Plus froidement vous calculerez, plus avant vous irez. Frappez sans pitié, vous serez craint. N'acceptez les hommes et les femmes que comme des chevaux de poste que vous laisserez crever à chaque relais, vous arriverez ainsi au faite de vos désirs. Voyez-vous, vous ne serez rien ici si vous n'avez pas une femme qui s'intéresse à vous. Il vous la faut jeune, riche, élégante. Mais si vous avez un sentiment vrai, cachez-le comme un trésor ; ne le laissez jamais soupçonner, vous seriez perdu. Vous ne seriez plus le bourreau, vous deviendriez la victime. Si jamais vous aimiez, gardez bien votre secret ! Ne le livrez pas avant d'avoir bien su à qui vous ouvrirez votre cœur. Pour préserver par avance cet amour qui n'existe pas encore, apprenez à vous méfier de ce monde-ci. [...]

Avoir de l'ambition, mon petit cœur, ce n'est pas donné à tout le monde. Demandez aux femmes quels hommes elles cherchent, les ambitieux. Les ambitieux ont les reins plus forts, le sang plus riche en fer, le cœur plus chaud que ceux des autres hommes. Et la femme se trouve si heureuse et si belle aux heures où elle est forte, qu'elle préfère à tous les hommes celui dont la force est énorme, fût-elle en danger d'être brisée par lui.

Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, 1835

Principales difficultés rencontrées :

**combien est** profonde : \***quanta è** profonda [*quanto sia profonda*]

Quoique j'aie **bien** lu : Benché abbia letto \***effettivamente** [Benché abbia letto *per bene*]

comme des chevaux **de poste** : come cavalli **da viaggio** /\***di trasporto** [come cavalli *di posta*]

vous ne serez rien ici si vous **n'avez** pas une femme qui **s'intéresse** à vous : non sarete mai niente qui se non **\*avete** una donna che **\*s'interessa** a voi [*non sarete mai niente qui se non avrete una donna che s'interessi a voi*]  
**fût-elle en danger** d'être brisée par lui : **\*sebbene ci fosse il pericolo** di essere distrutta da lui [*quand'anche fosse in pericolo/ rischiasse di essere distrutta da lui*]

3)

Je buvais le thé à petites gorgées. J'entendais son souffle, un souffle presque imperceptible, mais la pièce était à ce point silencieuse que le moindre bruit, le moindre chuchotement se serait détaché avec une netteté inquiétante. À quoi bon la réveiller ? Elle ne pouvait pas m'apprendre grand-chose. J'ai posé ma tasse sur le tapis de laine.

J'ai fait craquer le parquet juste au moment où je quittais la pièce et m'engageais dans le couloir. À tâtons, j'ai cherché la porte, puis la minuterie de l'escalier. J'ai refermé la porte le plus doucement possible. À peine avais-je poussé l'autre porte aux carreaux vitrés pour traverser l'entrée de l'immeuble que cette sorte de déclic que j'avais éprouvé en regardant par la fenêtre de la chambre s'est produit de nouveau. L'entrée était éclairée par un globe au plafond qui répandait une lumière blanche. Peu à peu, je m'habituai à cette lumière trop vive. Je restai là, à contempler les murs gris et les carreaux de la porte qui brillaient.

Une impression m'a traversé, comme ces lambeaux de rêve fugitifs que vous essayez de saisir au réveil pour reconstituer le rêve entier. Je me voyais, marchant dans un Paris obscur, et poussant la porte de cet immeuble de la rue Cambacérés. Alors mes yeux étaient brusquement éblouis et pendant quelques secondes je ne voyais plus rien, tant cette lumière blanche de l'entrée contrastait avec la nuit du dehors.

Patrick Modiano, *Rue des Boutiques obscures*, 1978.

Principales difficultés rencontrées :

Elle ne pouvait pas **m'apprendre** grand-chose : non poteva **\*impararmi** granché [*Non poteva insegnarmi granché*]

**À tâtons** : **\*A fatica** [*tastoni*]

la **minuterie** de l'escalier : la **\*lampadina** delle scale [*l'interruttore (a tempo) delle scale*]

J'ai **refermé** : **ho \*rinchiuso** [*ho richiuso*]

l'autre porte **aux carreaux vitrés** : l'altra porta **dalle \*vetrate** [*l'altra porta vetrata*]

**je m'habituai** : **\*mi abituavo** [*mi abituai*]

comme ces **lambeaux** de rêve fugitifs : come quei **\*lembi** di sogno [*come quei brandelli di sogno*]

que **vous essayez de** saisir au réveil : che **\*provate \*di** afferrare [*che provi ad afferrare*]

Je me voyais, **marchant**, ... **poussant** : mi vedevo **\*camminando**, ... **\*spingendo** [*mi vedevo, che camminavo, spingevo*]

Toutes les autres approximations ont été acceptées ou très légèrement pénalisées

## 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 leurs quatre 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 cette année, les notes ont été plus élevées et moins basses, et majoritairement au-dessus de la moyenne, ce qui signifie un mieux par rapport à l'an dernier, même si les résultats chiffrés (+ 0,68) montrent qu'il s'agit d'un progrès léger.

**Notes (sur 20) :** 6 (2) - 7 (2) - 8 (4) - 8,7 (1) - 9 (1) - 10 (1) - 10,5 (2) - 10,7 (2) - 11 (7) - 11,3 (1) - 11,7 (1) - 12,3 (1) - 12,5 (1) - 12,7 (1) - 13 (2) - 13,7 (1) - 13,8 (1) - 14 (1) - 14,3 (1) - 14,7 (1) - 16,5 (1)

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

Redisons-le : le jugement des commissions repose sur l'appréciation d'un faisceau de compétences. L'intitulé « Maîtrise de la langue italienne et de la langue française » ne signifie pas que seule l'une des deux langues est prise en considération selon que le candidat est francophone ou 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 son 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 joue 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 au rapport de la session 2008. Qu'il suffise de dire que les fautes les plus graves (et les plus sévèrement sanctionnées) concernent les barbarismes dans les conjugaisons (ex : « il ria » au lieu de « il rit ») ou le lexique (« déclination », « interruption », « temporairement », « hypothiser »... au lieu de « déclinaison », « interruption », « temporairement », « émettre une hypothèse/ supposer »), l'oubli du pronom personnel sujet (« parce que nous présente... » au lieu de « parce qu'il nous présente »), l'erreur de genre (« cette schéma » au lieu de « ce schéma »), les constructions erronées (« appelé de Paul III » au lieu de « appelé par Paul III », « montre de préférer » au lieu de « montre qu'il préfère »). Plusieurs candidats italophones ont du mal à prononcer le « u » et le « e » (« jé sougère »), et parlent un français plus qu'approximatif, bien évidemment sanctionné.

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 est maîtrisé et 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. Enfin, les francophones ne sont pas à l'abri des contaminations d'une langue à l'autre, et donc des italianismes (« habilité » au lieu de « habileté » par exemple).

## 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 :

**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 (depuis les formes verbales conjuguées, enclitiques, jusqu'aux substantifs et adjectifs).

### b- Phonétique.

Ici aussi, on relève la même typologie d'erreurs relevées en détail dans le rapport 2008 :

- La plus fréquente est la nasalisation abusive des voyelles : quando ; abbandonare ; scottante ; grande ; bianco ; stanco ; anche ; romanzo ; sans parler des gérondifs abusivement nasalisés : andando, guardando, facendo, prendendo, etc.
- Consonnes géminées non prononcées : \*dona (donna) ; \*leto (letto) ; \*ametera (ammettere) ; \*fiamme (fiamme) ; \*vali (valli).
- Consonnes abusivement géminées : \*solle (sole) ; \*tippico (tipico) \*statto (stato).
- Grasseyement : dans la mesure où la *erre moscia* est une réalité phonétique de l'Italie du Nord, il n'en a pas été tenu compte. Il reste qu'il est préférable de rouler les « r ».

### c- Lexique.

Comme l'an dernier, on a constaté une pauvreté du vocabulaire analytique : répétition de termes comme : positivo/negativo ; bello ; poetico... ; recours systématique à des expressions du type : c'è... ; troviamo... ; abbiamo... ; l'autore dice che... ; quindi... ; ci sta... ; e poi... e poi... e poi...

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

Par ailleurs, on enregistre toujours des confusions induisant des faux-sens, des contresens, voire des non-sens et qui sont les mêmes que l'an dernier : \*precisione (precisazione) ; \*replica (battuta) ; \*soggetti (sudditi) ; \*processo (procedimento) ; \*apprendere (insegnare) ; \*imparare (venire a sapere).

### d- Morphologie et syntaxe.

Là encore, les barbarismes de conjugaisons, les emplois d'une préposition pour une autre (la confusion inadmissible à ce niveau entre *provare a* et *cercare di*), 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. Or cette année, dans l'ensemble, les lectures n'ont pas donné satisfaction, une candidate étant allée jusqu'à déclamer de manière absurde et chantée l'extrait du mélodrame de Métastase qu'elle avait à expliquer, obtenant un résultat opposé à celui qu'elle recherchait.



## TABLE DES MATIÈRES

COMPOSITION DU JURY	p. 1
OBSERVATIONS GÉNÉRALES	p. 2
PRÉSENTATION DES ÉPREUVES	p. 4
DONNÉES STATISTIQUES	p. 5
EPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ	
Composition en langue italienne	p. 7
Traduction (Thème et Version)	p. 18
Composition en langue française	p. 27
EPREUVES ORALES D'ADMISSION	
Leçon en italien	p. 31
Explication d'un texte moderne	
Explication d'un texte du Moyen-Âge ou de la Renaissance et d'un texte latin	p. 44
Traduction improvisée (Version et Thème)	p. 58
Maîtrise de la langue française et de la langue italienne	p. 69