



Secrétariat Général

Direction générale des
ressources humaines

Sous-direction du recrutement

MINISTÈRE
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE

Concours du second degré – Rapport de jury

Session 2010

CONCOURS EXTERNE DU CAPES ET CAFEP-CAPES

Section ITALIEN

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

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

CONCOURS EXTERNE CAPES et CAFEP
ITALIEN
SESSION 2010

Rapport présenté par Jean-Luc NARDONE

Professeur des Universités

Président du jury

COMPOSITION DU JURY

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

Marie-Thérèse MEDJADJI, Inspectrice d'Académie,

Inspectrice Pédagogique Régionale, Vice-Présidente

Frank LA BRASCA, Professeur des Universités, Université de Tours, Secrétaire

ABBRUGIATI Perle, Professeur des Universités, Université de Provence

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

BOI Carmelina, Inspectrice d'Académie, Inspectrice Pédagogique Régionale

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

CUTINO Maria Luisa, Professeur Agrégé, Lycée Apollinaire, Thiais

DEMANS Dominique, Professeur Agrégé, Lycée Condorcet, Belfort

DE MATTEIS Sylvain, Professeur Agrégé, Lycée Bellevue, Le Mans

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

D'ORLANDO Vincent, Maître de Conférences, Université de Caen

GENDRAT-CLAUDEL Aurélie, Maître de Conférences, Université de Paris IV

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

GUSTIN Marie-Françoise, Professeur Agrégé, Lycée Monge, Charleville-Mézières

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

MARI-FABRE Patricia, Professeur Agrégé, Lycée international de Valbonne, Sophia Antipolis

NICOU Pascaline, Maître de Conférences, Université de Saint-Étienne

PAGLIARI Odile, Inspectrice d'Académie, Inspectrice Pédagogique Régionale

RESIDORI Matteo, Maître de Conférences, Université de Paris III

ROBIN Anne, Maître de Conférences, Université de Lille

SCHONBUCH Mathias, Maître de Conférences, Université de Rouen

SCOTTO D'ARDINO Laurent, Maître de Conférences, Université de Grenoble

TRAMUTA Marie-Josée, Maître de Conférences, Université de Caen

Introduction générale

Les candidats aux Capes et Cafep d'italien trouveront dans ce rapport le bilan du déroulement des épreuves écrites et orales de la session 2010. Notre discipline devait pourvoir 60 postes pour le Capes externe. Ce nombre, en constante augmentation ces dernières années, traduit non seulement la nécessité pour notre discipline de remplacer le nombre élevé de collègues partant à la retraite mais aussi la progression constante de l'enseignement de l'italien au cours des dernières décennies.

Est-il utile de présenter le rapport d'un concours quand ce dernier se trouve notablement bouleversé à la session suivante ? En réalité, outre le fait que ce rapport permettra aux candidats qui l'ont passé de mieux comprendre les notes qu'ils ont obtenues, les exigences qualitatives du jury resteront identiques car le Capes demeure un concours d'État, national, qui doit veiller au recrutement des meilleurs professeurs ; et tout futur candidat trouvera grâce à la lecture de ce rapport une représentation précise de ces exigences.

Sans doute faut-il ici rappeler aussi à ces futurs candidats les principales évolutions du concours 2011, et notamment la suppression de l'épreuve de rédaction en langue française dans les concours dits « de langue » dont le nôtre. La réduction de trois à deux épreuves écrites, en éliminant la dissertation a fait disparaître l'épreuve qui permettait au jury de repérer de graves lacunes en langue française qui, pour certaines, ne sont pas perceptibles à l'oral : non seulement toutes les fautes d'orthographe liées à la gémation consonantique mais de récurrentes confusions entre infinitif et participe passé des verbes du premier groupe, ou de possibles italianismes comme « elle a été » rencontré dans une copie. La seule épreuve de version, maintenue (et d'ailleurs allongée dans notre nouvelle mouture) ne permettra pas une discrimination identique dans la mesure où la traduction est un exercice « sous contrainte » qui ne laisse aucune place à l'argumentation. Quant à la possible issue entrevue en la matière, qui eût été d'introduire une justification du choix de traduction, non seulement elle ne nous a pas paru satisfaire aux exigences rhétoriques souhaitables mais elle complique considérablement l'exactitude attendue du barème des traductions. Nous l'avons donc écartée.

Le rapport concernant les traductions, en conséquence, se trouve parfaitement adapté aux prochaines épreuves.

Il en va de même pour le rapport sur le commentaire en langue étrangère puisque, conformément aux dispositions prévues par les modalités du concours, cette épreuve ne sera en aucun cas une synthèse de documents mais portera sur un seul texte, comme cela était le cas. La note publiée sur le site SIAC du Ministère (rubrique « Se préparer » thème « Exemples de sujets ») précise clairement la nature de cette épreuve. Nous y renvoyons les futurs candidats.

Quant aux parties de ce rapport qui concernent les épreuves orales, qui sont celles qui seront le plus profondément remaniées, les candidats des prochaines sessions retiendront toutes les recommandations générales qui relèvent tant des exigences attendues propres à tout exercice oral que des remarques toujours très constructives soulignées par les rapporteurs en matière de réflexion intellectuelle, de langue, de pragmatique, de connaissance des textes officiels, etc. Dans la perspective d'une juste connaissance des erreurs commises par les candidats admissibles qui n'ont pas été promus cette année, il leur sera désormais possible, sur simple demande adressée au président, d'être individuellement informés sur les motivations d'attribution de leurs notes orales.

Données statistiques

Nombre de postes : 60 (4 pour le CAFEP)

Nombre de candidats inscrits : 727 (46 pour le CAFEP)

Nombre de candidats non éliminés : 398 (soit 54,75% des inscrits)

Nombre de candidats admissibles : 149 (soit 37,44% des non éliminés)

Moyenne des candidats non éliminés : 06,03/20

Moyenne des candidats admissibles : 9,10/20

Barre d'admissibilité : 07/20 (06,33/20 pour le CAFEP)

Moyenne premier admis : 17,67/20

Moyenne dernier admis : 08,31/20

Épreuve du commentaire en langue étrangère :

Moyenne des présents : 05,93/20

Moyenne des admissibles : 09,26/20

Composition en français :

Moyenne des présents : 04,91/20

Moyenne des admissibles : 08,07/20

Traduction :

Moyenne des présents : 06,25/20

Moyenne des admissibles : 09,60/20

Épreuve orale en langue étrangère :

Moyenne des présents : 09,42/20

Épreuve pré-professionnelle :

Moyenne des présents : 05,80/20

Répartition par académies (présents, admissibles, admis) :

Aix-Marseille : 54 ; 22 ; 10

Amiens : 3 ; 0 ; 0

Besançon : 10 ; 4 ; 3

Bordeaux : 12 ; 5 ; 1

Caen : 14 ; 3 ; 1

Clermont-Ferrand : 2 ; 1 ; 0

Corse : 8 ; 3 ; 0

Dijon : 5 ; 3 ; 0

Grenoble : 46 ; 19 ; 7

Lille : 18 ; 4 ; 3

Limoges : 1 ; 0 ; 0

Lyon : 36 ; 20 ; 10

Montpellier : 13 ; 3 ; 1

Nancy-Metz : 19 ; 6 ; 3

Nantes : 2 ; 1 ; 0

Nice : 26 ; 7 ; 3

Orléans-Tours : 7 ; 1 ; 0

Paris-Versailles-Créteil : 78 ; 30 ; 13

Poitiers : 8 ; 3 ; 1

Reims : 3 ; 1 ; 0

Rennes : 20 ; 9 ; 4

Rouen : 2 ; 0 ; 0

Strasbourg : 7 ; 0 ; 0

Toulouse : 16 ; 4 ; 0

Composition en langue française

Durée : 5 heures

Dans la mesure où l'épreuve de la dissertation en français disparaît des épreuves du Capes pour la session 2010-2011 — et les membres du jury déplorent vivement cette suppression hautement nuisible à la qualité du concours — le rapport consacré à l'épreuve sur Pascoli s'efforcera essentiellement d'aider les candidats de la session 2009-2010 à comprendre la note obtenue.

RAPPEL DU SUJET

Éclairez et discutez ce jugement de Ch. Boulay [in *Précis de littérature italienne*, Paris, PUF, 1982] sur la poésie de Pascoli :

« Par des décalages sémantiques, des analogies inattendues, une musicalité constante, Pascoli cherche à donner au langage un pouvoir magique de suggestion [...]. Ce spontanisme peut séduire, mais aussi agacer, car il est trop souvent élaboré et artificiel. »

REMARQUES PRELIMINAIRES SUR LA MAITRISE DE LA LANGUE FRANÇAISE

Sans dresser la liste des fautes de syntaxe et d'orthographe relevées dans les copies, on rappellera qu'il est impératif, pour un tel exercice, de bien maîtriser la langue française : quelques étourderies et écarts de plume sont naturellement compréhensibles, mais la dissertation doit être écrite dans une langue correcte. Certains copies, qui révélaient une bonne connaissance des œuvres au programme, ont obtenu des notes très basses, destinées à sanctionner un niveau de langue gravement insuffisant. Ce problème est loin d'être l'apanage des copies rédigées par des italophones : de nombreux candidats, à l'évidence francophones, commettent des erreurs absolument inadmissibles. Ainsi déplore-t-on le pourcentage non négligeable de copies dans lesquelles l'interrogative indirecte est mal construite (on lit avec stupeur des énoncés comme « La question est donc de réussir à comprendre comment Giovanni Pascoli réussit-il à apporter cette "touche magique" à sa poétique. ») On trouve d'autres aberrations à peine moins graves : des participes passés systématiquement transformés en infinitifs (« Nous avons montrer ») et à l'inverse des infinitifs devenus participes, des relatives mal construites (« le spontanisme dont fait référence Ch. Boulay »), de longues phrases sans proposition principale, des confusions sur les prépositions (« rapprocher à »), des accords erronés (« une conception des choses différentes », « L'usage des

métaphores et des comparaisons contribuent à... ») etc. La conjugaison des verbes « créer » et « rappeler » est presque systématiquement écorchée et la confusion entre « emprunt » et « empreint » est malheureusement courante. Trop de candidats, à l'évidence peu à l'aise avec la langue écrite, se lancent dans des phrases complexes extrêmement longues qui finissent par produire de graves anacoluthes. On ne saurait trop conseiller à ces candidats d'adopter la stratégie opposée : des phrases simples et courtes, mais bien construites et reliées entre elles par des transitions logiques claires (cependant, toutefois, ainsi, de même, par ailleurs, or...).

CONSEILS METHODOLOGIQUES ET FORMELS PROPRES A L'EXERCICE DE LA DISSERTATION

• Les principes de l'exercice

Trop de candidats – italiens ou non – paraissent ignorer les principes mêmes de la dissertation, qui n'est ni une question de cours ni un « exercice d'écriture ». Les copies sans introduction, sans plan, sans conclusion ne peuvent pas être notées au-dessus de la moyenne, quel que soit l'intérêt des observations qu'elles contiennent. La dissertation est une *démonstration* argumentée, nourrie d'exemples et structurée selon une progression intellectuelle rigoureuse. Comme on le dit souvent à juste titre, la dissertation est un exercice de *dispositio* plus encore que d'*inventio* et d'*elocutio*. Elle tient à la fois du discours persuasif à l'antique et de la dialectique (débat contradictoire).

• La présentation matérielle de la copie

La présentation formelle doit faire apparaître cette progression : la structure du devoir fini doit, aux yeux du correcteur, se dégager très clairement. Sauts de lignes et alinéas doivent permettre de visualiser immédiatement les différentes parties de la dissertation : la composition graphique correspond à une architecture logique. En d'autres termes, le devoir se présente de la manière suivante :

- une introduction qui commence par un alinéa et se présente comme un paragraphe, évidemment assez long, puisque l'introduction est le « temps fort » de la dissertation.
- une première partie, séparée de l'introduction par un saut de plusieurs lignes et commençant par un alinéa. Au sein de cette première partie, les différentes sous-parties seront matérialisées par un alinéa. La première partie s'achève par une rapide transition, qui fait le bilan de ce qui vient d'être démontré et introduit la partie suivante.
- une deuxième partie, séparée de la première par un saut de plusieurs lignes. Cette deuxième partie suit les mêmes principes de présentation (sous-parties, transition...) que la première.
- si possible, une troisième partie, qui ne doit pas être démesurément plus courte que les deux précédentes. Il est tout à fait naturel d'éprouver des difficultés à rédiger la dernière partie, soit parce qu'on manque de temps à la fin de l'épreuve, soit parce que le plan n'a pas été assez bien construit et qu'on se rend compte, au fil de l'écriture, qu'on a déjà tout dit... Peut-être vaut-il mieux renoncer, en cas de difficulté insurmontable, à concevoir une troisième partie plutôt que de proposer un développement qui tourne court et ne fait que répéter maladroitement des idées déjà abordées.
- une conclusion, séparée de la dernière partie du devoir par un saut de plusieurs lignes, et matérialisée par un alinéa. Même si la légèreté du devoir doit en souffrir, une expression clairement conclusive peut aider le lecteur à bien comprendre qu'il est arrivé au terme de l'argumentation : En conclusion, Pour conclure, etc.

• L'introduction

L'introduction est le moment le plus contraignant, mais aussi le plus important, de tout le devoir. Elle se compose de cinq temps :

- 1) L'amorce. Le sujet est amené par une considération générale sur l'auteur, son œuvre, sa réception critique (ce point de départ doit certes être général... mais pas trop tout de même ! Les banalités biographiques sont notamment à bannir).
- 2) La reprise du sujet. Même si les correcteurs font preuve de tolérance sur ce point, il est d'usage de *reprendre* la citation dans son intégralité, surtout lorsqu'elle est courte (quand elle est longue, on peut se contenter de citer les expressions les plus importantes, toujours entre guillemets). La dissertation doit idéalement pouvoir être lue et comprise même par quelqu'un qui ne connaît pas le sujet. Il est très maladroit d'écrire de but en blanc « Cette citation... », « La citation de Charles Boulay... ».
- 3) L'analyse du sujet. C'est à ce stade de l'introduction que prend place le travail de réflexion et de définition sur les différentes notions convoquées par l'auteur de la citation.
- 4) La problématique. De l'analyse du sujet découle « naturellement » la formulation de la problématique, c'est-à-dire du problème propre à l'œuvre que la citation permet de mettre au jour. Formuler la problématique ne consiste jamais à dire que l'on va « voir si Ch. Boulay a raison ou tort », comme on le lit trop souvent dans les copies. Il faut mettre en mots un enjeu interprétatif et critique, autour duquel sera construite la démonstration. Bien que cette présentation soit quelque peu scolaire, la problématique peut prendre la forme d'une question directe. Une interrogation indirecte est plus élégante ; d'autres formulations peuvent également convenir (« Le jugement de Charles Boulay invite à s'interroger sur... »). Il est vivement déconseillé de formuler une cascade d'interrogatives directes, lourdes et maladroitement (le candidat doit dégager *une* problématique, et non quatre ou cinq questions plus ou moins reliées entre elles).
- 5) L'annonce du plan. Bien que cette étape puisse paraître scolaire et artificielle, il est conseillé de ne pas l'éliminer, mais les candidats plus sûrs d'eux-mêmes peuvent se permettre, loin de toute rhétorique scolaire, d'indiquer les grandes lignes de leur réflexion sans véritablement « annoncer le plan ». Les autres candidats ont tout intérêt à annoncer les deux ou trois grandes parties de la démonstration, sans pour autant « griller leurs cartouches » : l'art de la formulation est essentiel pour ne pas donner l'impression que le problème est d'emblée résolu. Des expressions comme « Dans une première partie [ou, un peu moins lourd, « Dans un premier temps »], nous chercherons à analyser... ; puis, dans un deuxième temps, nous montrerons que... ; et enfin, dans un troisième temps, nous mettrons en lumière... » ne sont pas d'une élégance absolue, mais elles ont le mérite de la clarté. Elles permettent au correcteur (qui peut avoir des moments de fatigue...) de repérer aisément les grandes étapes du raisonnement. Dans de nombreuses copies, on ne comprend pas bien ce qui relève encore de la problématique et ce qui constitue l'annonce du plan. Les candidats qui maîtrisent bien à la fois la langue française et la méthode de la dissertation peuvent se permettre des expressions plus légères et plus discrètes, comme : « L'analyse de... permettra de..., afin de montrer ensuite que... ; enfin, l'étude de... autorisera à... » ou encore : « Si l'étude de... montre que..., il est cependant vrai que..., de sorte que... ». Il est habile de ne pas dévoiler d'emblée la conclusion vers laquelle s'achemine la démonstration.

Sauf si l'introduction est très longue (ce qui n'est pas conseillé), ces différents « moments intellectuels » de l'introduction n'ont pas à être matérialisés par des paragraphes distincts, qui risquent de fragmenter la présentation du devoir.

• La construction du plan

Trop de candidats croient que le plan doit impérativement être « dialectique », ce qui les amène souvent à se contredire purement et simplement. Certaines copies formulent le plan thèse-antithèse-synthèse de manière caricaturale : « Dans une première partie, nous montrerons en quoi Ch. Boulay a raison, puis dans une deuxième partie, nous verrons en quoi ses affirmations sont fausses et dans une troisième partie, nous montrerons que la poésie de Pascoli est à la fois spontanée et artificielle ». Rappelons donc encore une fois que le plan dialectique ne convient pas à tous les sujets et que, lorsqu'on décide de l'adopter, il faut impérativement le nuancer pour éviter de dire blanc puis noir ! D'autres plans sont possibles, selon les sujets : plan par triple point de vue (changement d'éclairage sur un même problème), plan par approfondissement progressif, plan thématique (à condition d'éviter le catalogue), etc.

• La conclusion

Elle n'a pas à être très longue. Elle doit résumer les différentes étapes de la démonstration, sans se borner à répéter ce qui a été déjà dit. Un effort de reformulation est absolument nécessaire pour éviter les redites pures et simples. La conclusion peut se terminer par une « ouverture » qui invite à élargir la réflexion à d'autres problèmes, d'autres aspects de l'œuvre. Elle peut aussi s'achever sur une formule élégante (citation d'écrivain, de critique ou invention du candidat) qui constituera une sorte de « prime esthétique » en fin de copie !

• Les exigences stylistiques propres à l'exercice

Le devoir doit être rédigé dans une langue correcte et claire (voir plus haut les observations préliminaires), d'un registre constamment soutenu. Trop de candidats ne maîtrisent pas les différences de registres et se laissent aller à des familiarités inacceptables (un candidat affirme ainsi que Pascoli est « carrément gonflant » !).

Dans la mesure où la dissertation doit présenter un raisonnement, une démonstration et non une opinion personnelle, il est vivement conseillé de bannir la première personne du singulier. Les correcteurs font preuve d'une certaine souplesse sur ce point, mais il est évident qu'un devoir intégralement rédigé à la première personne (« comme je l'ai dit », « je vais montrer »...) a quelque chose de maladroit et d'incongru. Un « nous » – ou un « on » indéfini – est plus habile ; de manière générale, les formules abstraites et neutres doivent être privilégiées. Si les correcteurs apprécient le courage intellectuel et l'originalité, on ne peut guère tolérer l'expression de jugements personnels présentés dans toute leur subjectivité (« je pense que... », « je trouve que... », « mon opinion », « à mon avis » sont autant de formules à exclure).

• La connaissance des concepts propres aux études littéraires

Les épreuves du Capes requièrent une bonne connaissance des principaux concepts propres aux études littéraires. Il ne s'agit pas de « jargonner » mais simplement d'utiliser un vocabulaire approprié et précis. Trop de candidats utilisent indifféremment « poésie » et « poétique » comme s'il s'agissait de synonymes : une telle confusion n'est pas acceptable. D'autres candidats parlent de « rimes hypermétropes » (!), d'« antromorphysique » (?), de « pointillisme » pour désigner la précision lexicale de

Pascoli, de « procédés recourants » (au lieu de « récurrents »), de « convention » là où il aurait fallu parler de tradition, de « io-poète », etc.

En dehors de ces impropriétés fâcheuses, il aurait fallu éviter les raisonnements trop mécaniques sur la fonction de la poésie chez Pascoli : de nombreux candidats réduisent la poésie à une « thérapie » destinée à alléger le poids des traumatismes psychologiques. Certes, on pouvait rappeler quelques éléments biographiques mais la plus grande prudence était de rigueur pour ne pas établir de manière simpliste des relations de cause à effet. De même, certaines copies versent dans la conversation mondaine, s'autorisant des considérations superficielles sur les vertus de la vie aux champs...

Signalons un autre problème, à mi-chemin entre maladresse d'expression et carence conceptuelle : la plupart des copies utilisent un langage beaucoup trop imprécis et parfois même franchement creux (« dire vraiment la vérité des choses », « un symbolisme fort au message personnel », « sa mémoire littéraire est très importante », « Pascoli effectua un énorme travail sur le langage », « le poète a eu une très grande production », « le poète joue avec les mots et leur sens », « être trop précis enlève un peu de poésie au texte poétique », « les problèmes existentiels comme ceux sur la vérité », etc).

Bien que la dissertation ne soit pas un exercice d'histoire littéraire, on regrette également les raccourcis cavaliers, les digressions vagues ou inutiles et les simplifications abusives : de nombreuses copies commencent par rappeler que Pascoli « a vécu à cheval entre deux siècles » (ce qui, indépendamment du manque d'élégance de la formulation, n'a en soi aucun intérêt) et trop de candidats affirment avec aplomb que jusqu'à Pascoli, la poésie italienne était pétrarquaisante... Manzoni et Leopardi ne sont pas les seuls à se retourner dans leur tombe ! Certes, Pascoli lui-même identifie, dans *Il Sabato*, la dette possible de certaines expressions de Leopardi à l'égard de figures topiques, héritées de la plus lointaine tradition poétique (et le célèbre « mazzolin di rose e di viole » rappelle en effet la chanson CCVII du *Canzoniere* où on lit « Così rose et viole / à primavera, e 'l verno à neve et ghiaccio »), mais une connaissance même superficielle de l'histoire de la poésie italienne aurait dû inviter les candidats à ne pas affirmer que rien de nouveau ne s'est écrit entre Pétrarque et Pascoli ! En dehors de ces excès (heureusement rares), le principal problème tient souvent à l'expression : il suffirait, pour rendre certains énoncés acceptables, de préciser que telle ou telle affirmation sur la poésie de la fin du XIX^e siècle ou sur le symbolisme est, précisément, une simplification ou une généralisation utile à la contextualisation de l'œuvre de Pascoli. C'est surtout le ton péremptoire et sans nuance qui heurte le correcteur, parce qu'il révèle un regard souvent naïf et parfois même arrogant sur l'infinie complexité des phénomènes littéraires. Une certaine prudence était également de mise lorsqu'on choisissait d'évoquer la postérité de Pascoli : si certains candidats reconstituent avec finesse la réception pasolinienne de Pascoli, d'autres affirment sans autre forme de procès que l'auteur de *Myricae* est un « précurseur » du futurisme. Marinetti a certes salué les expérimentations de Pascoli sur les sonorités et les onomatopées, mais il ne s'est pas privé de formuler des jugements caustiques, dénonçant le « sentimentalisme balbutiant et potager » du poète romagnol. Il ne faut pas imaginer une filiation directe entre *chiù chiù chiù* et *zang tumb tumb*, pas plus qu'il ne faut céder à une vision téléologique de l'histoire littéraire dans laquelle chaque écrivain ne vaudrait que pour ce qu'il est censé « annoncer » (au prix, bien souvent, de graves distorsions dans la lecture des textes).

REMARQUES GENERALES SUR LE SUJET

La citation proposée à la réflexion des candidats était tirée d'un manuel français de littérature italienne ; l'auteur, Charles Boulay (1921-1986), professeur des universités, auteur d'une thèse publiée sur Benedetto Croce, n'est pas un spécialiste de Pascoli. Il fallait donc bien prendre la citation pour ce qu'elle était : un propos général prenant place dans un ouvrage scolaire destiné à un large public, une synthèse de lectures différentes et peut-être même divergentes de l'œuvre de Pascoli. C'est ce qui faisait à la fois la difficulté et l'intérêt du sujet : les candidats étaient invités à retrouver les présupposés de l'opinion exprimée, sans s'interdire de « critiquer » la citation, c'est-à-dire de la nuancer, d'en montrer les limites et –

ce que certains ont d'ailleurs fort bien fait – d'en analyser les éventuelles contradictions internes, à condition naturellement de rester dans les limites rhétoriques d'un exercice intellectuel.

Par ailleurs, on comprend que le sujet, qui soulevait de nombreux problèmes et méritait une analyse approfondie, ait pu embarrasser les candidats dans le cadre d'un exercice en temps limité. Les copies des candidats qui ont pris la peine de bien « décortiquer » le sujet et de proposer un plan structuré ont été valorisées, même lorsque le travail présentait quelques maladresses ou lacunes. Enfin, le sujet exigeait une très bonne connaissance de l'œuvre de Pascoli : il fallait être capable de *citer précisément les poésies* pour illustrer certaines analyses. C'était l'autre grande difficulté de cette épreuve, pour laquelle les candidats ne pouvaient pas se contenter d'allusions vagues, d'expressions approximatives et de « résumés » de poésies. Quand une épreuve, quelle qu'elle soit, porte sur un auteur en particulier, l'un des principaux soucis des correcteurs est de s'assurer que les candidats ont acquis, grâce à un commerce régulier avec le texte, une connaissance intime de l'œuvre : en d'autres termes, il ne faut pas hésiter à apprendre par cœur certains vers, voire certaines poésies, en sachant alterner citations très connues (et donc attendues) et textes mineurs, qui montrent que le candidat peut s'éloigner des sentiers battus parce qu'il s'est « approprié » l'œuvre de manière personnelle. Une copie, même brillante, ne peut obtenir la moyenne en l'absence de citations précises.

ANALYSE DU SUJET ET CONSEILS METHODOLOGIQUES

Il n'était pas possible d'affronter ce sujet sans une analyse approfondie de tous les termes de la citation : ce travail sur le sens des mots (mais aussi, éventuellement, sur leur disposition et leur fonction rhétorique) est absolument nécessaire. Malheureusement, trop de candidats semblent s'engager « tête baissée » dans la rédaction de leur copie, au point qu'ils traitent souvent le sujet dont ils rêvaient et non celui qui est proposé à leur réflexion.

• « décalages sémantiques », « analogies inattendues », « musicalité constante »

La citation commençait par une série ternaire d'expressions doubles (« analogies inattendues », « musicalité constante ») dont il fallait impérativement proposer une définition, dans l'introduction de la dissertation ou dans le corps du devoir (si possible dans la première partie plutôt que dans la dernière !). Ces expressions ne faisant pas toujours référence à des concepts critiques parfaitement identifiables, les correcteurs ont naturellement admis plusieurs définitions, à condition que le candidat s'y tienne dans ses développements et produise des citations de Pascoli cohérentes avec le sens attribué aux différents termes.

Par « décalages sémantiques », on pouvait entendre l'ensemble des tropes (surtout les métaphores, mais aussi les antonomases, les métonymies, les synecdoques, les hypallages...) par lesquels un mot ou une expression sont détournés de leur sens propre : de tels « détournements », par le jeu des images qu'ils créent, peuvent permettre des rapprochements inédits entre des éléments, matériels ou abstraits, en apparence distants. Dans la pratique, il n'était pas toujours facile de distinguer les « décalages sémantiques » des « analogies inattendues » : disons pour simplifier que la première expression renvoie sans doute à un déplacement qui resémantise un mot ou une expression dont l'usage se trouve détourné, tandis que la seconde regroupe les associations d'idées et d'images. Voici une série d'exemples pouvant illustrer les « décalages sémantiques » (ces exemples n'étant d'ailleurs pas tous signifiants) : « *molti pii bisbigli* » (hypallage dans *I gigli (Myrica)*), « *le prime gemme* » (métonymie pour désigner le printemps dans *Dialogo (Myrica)*) ; « *scheletri di faggi* » (métaphore *in praesentia* dans *Nella nebbia (Primi poemetti)*) ; « *squassavano le cavallette / finissimi sistri d'argento* » (métaphore *in absentia* dans *L'assiuolo (Myrica)*) ; « *liscia come un foglio, e grande // come la luna* » (comparaison dans *La piada (Nuovi poemetti)*), etc.

Les « analogies inattendues » pouvaient être comprises comme les expressions et images qui suggèrent des rapprochements inédits, des correspondances ou des alliances de sensations, notamment des synesthésies. Rappelons que la synesthésie peut se définir comme l'expression ramassée, synthétique, d'une coopération sensorielle qui permet une saisie globale du réel. On peut penser à l'association, très fréquente chez Pascoli, des couleurs et des notations auditives, notamment dans *Sera festiva (Myrica)* (« Si parlano i bianchi villaggi / cantando in un lume di rosa : / dell'ombra de' monti selvaggi / si sente una romba festosa »), ou des volumes architecturaux et des perceptions olfactives dans *Il santuario (Myrica)* (« Come un'arca d'aromi oltremarini, / il santuario »). Peut-être faut-il réserver le terme de « synesthésie » aux cas les plus remarquables d'associations de sensations : nombreux sont les candidats qui ont illustré la synesthésie par un vers célèbre de *Il gelsomino notturno (Canti di Castelvecchio)* : « l'odore di fragole rosse ». Certes, l'expression est souvent citée dans les manuels de rhétorique pour illustrer la synesthésie (et l'analyse génétique de la poésie confirme l'origine synesthésique de l'expression), mais l'exemple reste discutable : si l'adjectif de couleur permet sans doute d'intensifier la perception olfactive, le syntagme ne suggère pas véritablement un bouleversement sensoriel. D'autres expressions associent de manière plus surprenante des perceptions différentes (« un odore d'ombra » dans *La calandra (Primi poemetti)*, par exemple : l'ombre se perçoit visuellement et n'a pas d'odeur *a priori*). Pensons encore au cas sans équivoque de « bianco odore / della tela » dans *La bollitura (Primi poemetti)*. Indépendamment du problème somme toute marginal de la synesthésie, répétons qu'il était parfois délicat de distinguer très clairement les « décalages sémantiques » des « analogies inattendues » : du reste, il ne s'agissait pas de rigidifier ces deux catégories de procédés, mais de les définir brièvement pour les illustrer, ensemble ou séparément, et surtout en discuter la fonction.

La troisième expression de la citation, « musicalité constante », était sans doute la moins difficile : on pouvait considérer qu'elle regroupait tous les procédés relevant des jeux sur les *sonorités* (allitérations, assonances, homéotéleutes, paronomases, onomatopées...), mais aussi du travail sur le *rythme*. Les correcteurs n'attendaient pas des développements très techniques sur la versification mais quelques analyses métriques pouvaient être bienvenues pour illustrer ce point. Évidemment, le traitement de ces différents aspects pouvait amener les candidats à revenir sur la question du « phonosymbolisme » de Pascoli et sur les différents niveaux linguistiques identifiés par Contini – cependant, les candidats doivent être conscients que le schéma en trois niveaux proposés par le critique (niveau grammatical, niveau pré-grammatical, niveau post-grammatical) est très connu... de sorte que presque toutes les copies le citent ! La lassitude guette le correcteur, qui apprécie d'être surpris par des références critiques un peu moins galvaudées. Certes, il ne s'agit pas de chercher à être original à tout prix, mais il faut faire un effort pour introduire les grands noms de la critique avec élégance et pertinence.

La principale difficulté, dans l'analyse de ces différentes expressions, tient au fait que les deux premières relèvent davantage d'un travail sur le sens et les images, tandis que la dernière évoque clairement un travail sur le signifiant...

• « un pouvoir magique de suggestion »

La suite de la citation rattache les différents procédés identifiés à une intention de l'auteur (« cherche à donner... »), qui consisterait à conférer au langage un « pouvoir magique de suggestion ». L'expression tout entière renvoie à la problématique du symbolisme et aux forces incantatoires que les poètes de la fin du XIX^e siècle reconnaissent au langage et cherchaient à révéler dans leurs œuvres. En l'occurrence, il fallait se demander ce que la poésie pascolienne cherche à « suggérer » à travers le travail sur la forme mis en lumière par la première partie de la citation : en partant de cette expression (« pouvoir magique de suggestion »), on pouvait aborder des questions non plus formelles, mais thématiques, touchant à l'« univers » de Pascoli, à la quête de sens qu'il propose et notamment aux correspondances qu'il établit entre la nature et la vie psychique, entre le monde des vivants et le monde des morts, à travers un travail constant de concordance entre signifié et signifiant.

- « Ce spontanéisme peut séduire, mais aussi agacer, car il est trop souvent élaboré et artificiel. »

À très juste titre, de nombreux candidats ont pointé la double contradiction qui se manifeste dans la seconde phrase de la citation : d'une part, l'auteur parle de « spontanéisme » après avoir nommé une série de procédés formels extrêmement complexes qui paraissent exclure toute spontanéité dans l'écriture ; d'autre part, tout en parlant de « spontanéisme », il dénonce un artifice condamnable. D'une certaine manière, c'est le mot « spontanéisme » lui-même qui explique la coexistence d'éléments antithétiques dans ce jugement : le suffixe *-isme* (qui dans de nombreux cas sert à indiquer une tendance, souvent excessive, à rechercher ou à pratiquer quelque chose) introduit déjà une connotation dépréciative par rapport au substantif « spontanéité » : le substantif « spontanéisme » est formé sur le modèle de « sentimentalisme », « carriérisme », « intellectualisme », etc. Il ne fallait évidemment pas comprendre « spontanéisme » dans le sens politique que donne le dictionnaire (Le petit Robert : « Doctrine ou attitude qui repose sur la confiance dans la spontanéité révolutionnaire des masses, la spontanéité créatrice de l'individu ») – d'ailleurs, aucun candidat n'a commis ce contresens, tant il paraît évident que Charles Boulay entend créer une sorte de néologisme, forgé sur l'adjectif « spontané » et connoté péjorativement. En d'autres termes, l'auteur de la citation suggère que Pascoli cherche vainement à créer l'illusion d'un langage « spontané ». Par ailleurs, la nature de cette spontanéité reste indéterminée : s'agit-il d'un langage retrouvant la naïveté des réactions de l'enfant ? d'un langage capable de reproduire mimétiquement l'harmonie de la nature ? Bien qu'il n'y ait aucune allusion explicite, dans la citation, à la poétique du *Fanciullino*, la première hypothèse n'était pas moins valable que la seconde. Enfin, sans nier que le poète a ses admirateurs, Charles Boulay affirme que le jugement négatif l'emporte. Comme plusieurs candidats l'ont très justement souligné, le registre psychologique et affectif de la fin de la citation (évident dans l'usage du verbe « agacer ») ne laisse guère de prise à une discussion critique, dans la mesure où une impression de lecture éminemment subjective – l'agacement –, présentée en tant que telle, relève de l'incommunicable... Sans entrer dans le détail, il convenait de souligner, dès l'introduction, les tensions contradictoires de la citation et de bien identifier la formulation d'un jugement globalement négatif sur Pascoli, qui n'est pas loin de reprendre à son compte le lieu commun d'un poète pour enfants, savant et habile, attentif aux choses de la nature et à leurs mystères, mais incapable de susciter une émotion authentique.

• Quelques remarques complémentaires

Le travail d'analyse que nous avons proposé est nécessaire, mais les différentes étapes n'ont pas à figurer telles quelles dans la copie. Pour résumer, la réflexion préparatoire doit permettre d'aboutir à 1) une série de définitions synthétiques permettant de clarifier les principaux termes autour desquels se construira le devoir (« décalages sémantiques », « analogies inattendues », « musicalité constante », « pouvoir magique de suggestion », « spontanéisme ») 2) l'identification d'un problème central, qui prend ici la forme d'un jugement de valeur tendu entre la reconnaissance du talent formel de Pascoli et le rejet d'une poésie considérée comme artificielle. C'est autour d'une telle tension que peut se construire la problématique de la dissertation. Par ailleurs, de nombreux candidats ont très bien perçu que le jugement de Charles Boulay s'appuyait sur un corpus réduit de poèmes : tout le versant « diégétique » de l'œuvre, avec les accents épiques, héroïques et patriotiques des *Conviviali* et surtout de *Odi e Inni*, se trouve écarté d'une telle approche critique. Les candidats qui ont été sensibles à cette occultation d'un pan entier de l'œuvre ont souvent formulé des observations très justes, valorisées par les correcteurs. Certains candidats ont constaté avec finesse que, d'une certaine manière, le jugement de Charles Boulay renversait la célèbre formule de Debenedetti, qui parlait de « rivoluzione inconsapevole » : pour Boulay, non seulement la poésie de Pascoli n'a rien de révolutionnaire, mais elle souffre également d'un excès de conscience, d'un excès de maîtrise formelle.

• Quelques détails formels

Les titres des recueils doivent être *soulignés sans guillemets*. Pour les titres des poésies, les correcteurs ont accepté les deux présentations (titres entre guillemets ou titres soulignés), mais non le mélange des deux ! Les titres ne doivent pas être abrégés : trop de candidats écrivent *MY*, *NP*, *CC*... Il s'agit certes d'une épreuve en temps limité, mais ces abréviations sont extrêmement cavalières.

PROPOSITION D'INTRODUCTION ET DE PLAN DÉTAILLÉ

[NB : Les titres des parties sont suivis de quelques éclaircissements et de suggestions d'exemples à traiter. Le plan adopté (proche de celui proposé par plusieurs candidats) suit la progression suivante : première partie définissant les principaux termes de la citation afin d'illustrer le travail formel de Pascoli ; deuxième partie exposant les conséquences d'une telle expérimentation sur le rapport avec la langue et la tradition poétique ; troisième partie s'efforçant de montrer que le caractère indéniablement « élaboré » de la poésie de Pascoli découle d'une vision du monde et d'une conception de la poésie qui excluent l'hypothèse d'une parole « spontanée ». En d'autres termes, pour schématiser : illustration des faits, étude des conséquences, recherche des causes profondes.]

Un parcours accidenté, qui commence avec les jugements sévères de Croce et des écrivains réunis autour de la revue *La Ronda*, caractérise la réception de Pascoli, souvent réduit au rang de poète pour écoliers, dont on ne retient que certains fragments champêtres et quelques onomatopées plaisantes. Charles Boulay, dans une page du *Précis de littérature italienne* paru en 1982, met en lumière d'autres traits saillants de la poésie pascolienne qui peuvent expliquer des appréciations critiques divergentes : « Par des décalages sémantiques, des analogies inattendues, une musicalité constante, Pascoli cherche à donner au langage un pouvoir magique de suggestion [...]. Ce spontanéisme peut séduire, mais aussi agacer, car il est trop souvent élaboré et artificiel. » Un tel jugement valorise le travail formel de Pascoli, qui reposerait à la fois sur des tropes (« décalages sémantiques »), des images (« analogies inattendues ») et des jeux sur les sons et les rythmes (« musicalité constante »), destinés à donner une force incantatoire au langage. Une telle élaboration participe aussi bien du caractère expérimental de la poésie pascolienne, souvent souligné par la critique, que de l'esthétique symboliste à laquelle on peut rattacher l'œuvre pour des raisons qui ne sont pas exclusivement chronologiques. Or, aux yeux du critique français, cette audace formelle manquerait ses effets : la recherche excessive de naturel – que Boulay désigne par le terme péjoratif de « spontanéisme » – finirait par indisposer le lecteur. Il est difficile de se prononcer sur l'agacement que peut susciter la poésie de Pascoli, dans la mesure où de telles catégories renvoient à la sensibilité de chaque lecteur dans ce qu'elle a de plus subjectif. En revanche, le jugement pour le moins réservé que formule Boulay invite à s'interroger sur la dialectique de la virtuosité formelle et de la recherche d'immédiateté qui paraît caractériser la poésie de Pascoli, du moins dans ses recueils les plus célèbres (le versant épique et mythique de son œuvre, dessiné essentiellement par les *Poemi Conviviali* et *Odi e Inni*, échappe largement à de telles lectures). Il s'agit de comprendre comment s'articulent des aspirations en apparence contradictoires pour révéler une conception nouvelle à la fois du monde et de la langue poétique. Une analyse détaillée de la tendance pascolienne à l'expérimentation (I) permettra de montrer comment la « révolution dans la tradition », pour reprendre l'expression de Contini, instaure un rapport littéralement critique avec le monde et le langage (II), dont l'origine peut être cherchée dans le statut radicalement nouveau du sujet poétique (III).

I. Les expérimentations de Pascoli

1) Déplacements et rapprochements (« décalages » et « analogies »)

[Aux antipodes d'une représentation réaliste, positiviste ou folklorique du monde, Pascoli impose un réseau d'images inédites, grâce aux « décalages sémantiques » et aux « analogies inattendues » dont parle Boulay : métaphores et synesthésies créent un univers poreux, où se mêlent les sensations et où se rencontrent l'infiniment grand et l'infiniment petit. Certains candidats ont bien analysé, outre les tropes et les images récurrentes, quelques stylèmes remarquables, comme la tendance à essentialiser une qualité en apparence accessoire qui devient l'objet principal de l'image : ainsi la substantivation de l'adjectif « nero », dans l'expression « un nero di nubi » (*L'assiuolo (Myrica)*), provoque-t-elle un déplacement de l'attention sensible, de la chose (les nuages) vers sa qualité principale (la couleur).]

2) Onomatopées et phonosymbolisme

[La nouveauté du langage pascolien relève également d'un travail sur le signifiant. Boulay parle de « musicalité constante », mais peut-être serait-il plus juste de considérer que Pascoli cherche à recréer la *rumeur* du monde : allitérations, assonances, paronomases et onomatopées visent moins à produire une mélodie qu'à faire entendre des sons et des rythmes, au plus près d'une observation empathique de la nature. *Dialogo (Myrica)* et *L'uccellino del freddo (Canti di Castelvecchio)* offraient des exemples certes très connus, mais efficaces. Dans le cas de *L'uccellino del freddo*, on pouvait montrer que le mimétisme phonétique de ne se limite pas à la présence d'onomatopées dans le vers final qui clôt chaque strophe (« *trr trr trr terit tirit* ») : les allitérations (« *Viene il verno. Nella tua voce* », « *Tu frulli dal vetro alla fratta* », « *Fuori in terra frusciano foglie* », etc) semblent répandre, à travers toute la composition, le principe même du refrain onomatopéique.]

3) Le travail sur le rythme

[Pour montrer que la « musicalité constante » s'élabore non seulement à l'échelle du syntagme mais aussi sur le plan de la construction métrique, un ou deux exemples bien traités valaient mieux que de longs développements approximatifs. On pouvait ainsi remarquer que la simplicité répétitive du schéma métrique de *Patria* (deux couples de strophes d'heptasyllabes, chaque couple étant précédé d'un heptasyllabe isolé) est complexifiée par une trame phonétique raffinée, reposant notamment sur une assonance des rimes de la première strophe (-ate / -are / -ale), qui forment également une assonance avec la première rime de la dernière strophe (-ane), de sorte que toute la composition semble obéir à un principe souterrain de répétition et de variation des mêmes sonorités. Par ailleurs, Pascoli introduit fréquemment des jeux sur les accents et le rythme qui donnent valeur de refrain musical à certains vers : ainsi dans *Addio ! (Canti di Castelvecchio)* les décasyllabes suivent-ils un rythme trochaïque (accents sur la 1^e, la 3^e, la 5^e, la 7^e et la 9^e : « *Dunque andate, dunque ci lasciate* ») dans les quatre premiers vers de chaque strophe, tandis que le décasyllabe final, oxyton, adopte un rythme anapestique (accents sur la 3^e, la 6^e et la 9^e : « *una lingua che più non si sa* ») qui l'apparente au refrain également anapestique « *Dunque rondini rondini, addio !* » précédant chaque strophe].

II. La « révolution dans la tradition »

1) Subversion du langage articulé

[La nouveauté de la poésie pascolienne tient moins à l'usage d'un langage post-grammatical (raffinement et précision lexicale sont des traits communs à toute la culture symboliste européenne) ou à l'introduction d'un langage onomatopéique qu'à la présence simultanée, non hiérarchisée, de ces différents niveaux linguistiques. C'est bien cette rencontre qui produit une crise de la langue poétique traditionnelle : dans *Il*

Fringuello cieco (*Canti di Castelvecchio*), au gré d'une équivoque phonétique, tantôt c'est l'onomatopée, transformée en conjonction, qui se trouve sémantisée (« Finch... finché non vedo, non credo »), tantôt c'est le langage articulé qui se délite en onomatopée (« Anch'io anch'io chio chio chio... »), se trouvant ainsi désémantisé. Pascoli pratique davantage la contamination que le plurilinguisme au sens strict : transcription du chant du rossignol en grec dans *Nozze* (*Myricae*) ou des différentes influences de l'anglais, de l'italien et du dialecte de Lucca dans *Italy* (*Primi poemetti*) (texte d'ailleurs souvent bien commenté par les candidats).]

2) Subversion de la métrique traditionnelle

[La même tendance à l'hybridation se retrouve sur le plan métrique, dans la mesure où Pascoli mêle vers traditionnels et vers « barbares ». Là où Carducci s'efforçait de reproduire l'hexamètre quantitatif, Pascoli joue essentiellement sur le timbre et le rythme, accueillant des vers et des formes poétiques traditionnels et parfaitement reconnaissables, pour mieux les briser à travers des césures, des enjambements pouvant affecter non pas un syntagme mais un mot (« tranquilla-/mente » dans *La via ferrata* (*Myricae*)), un usage audacieux de la ponctuation et des parenthèses (« Cercavo quelli occhi (... un cipresso ?) » dans *Placido* (*Myricae*)), le recours à des vers hypermétriques ou hypométriques (dans *La bicicletta* (*Canti di Castelvecchio*), le vers 4 « cupo del fiume » est hypométrique – c'est un pentasyllabe –, mais la régularité est rétablie grâce à l'épisyallabe qui permet de compter au début du vers la dernière syllabe du vers précédent « Un attimo... Intesi lo strepere »), des rimes brisées (« tordi » / « fior di » dans *Digitale purpurea* (*Primi poemetti*)), des jeux de dissémination phonétique. Ainsi dans *Arano* (*Myricae*), madrigal de forme traditionnelle, les mots-rimes du premier tercet sont fortement allitérants (« filare », « fratte », « fumare »), tandis que le dernier mot du premier tercet est phonétiquement entrelacé au premier mot du deuxième tercet (« sembra la nebbia mattinal fumare, // arano »), de sorte que le mot-titre (« arano ») se trouve mis en valeur, d'autant plus qu'il est suivi d'une ponctuation semi-forte, les deux points qui paraissent l'isoler du reste de la composition. On pouvait aussi analyser la structure du madrigal *Lavandare* (*Myricae*), qui présente dans le quatrain une rime imparfaite (« frasca » / « fratta ») révélant l'origine populaire du poème : une telle opération de contamination permet à la fois de ramener la forme traditionnelle aux racines populaires de toute poésie et d'offrir une légitimité nouvelle au refrain campagnard, accueilli dans une structure poétique régulière.]

3) Précision et « suggestion »

[L'un des traits caractéristiques majeurs de la poésie de Pascoli tient à la dialectique entre effort de précision et ambiguïté du symbolisme. Pour nuancer le jugement de Boulay sur le « pouvoir magique de suggestion » et le « spontanéisme », de nombreux candidats ont fort justement pris appui sur le commentaire que Pascoli propose de la poésie de Leopardi dans la conférence intitulée *Il Sabato* (1897) : l'auteur de *Myricae* dénonce l'« errore dell'indeterminatezza » qui a poussé Leopardi à évoquer, dans *Il sabato del villaggio*, un « mazzolin di rose e di viole », au mépris de toute exactitude botanique (roses et violettes ne fleurissant pas à la même saison). L'obsession de « vedere e udire » exprimée dans cette même conférence suppose une recherche d'exactitude et de fidélité à la chose vue ou entendue, qui se traduit notamment sur le plan lexical. Or cet effort d'adhésion, et même d'adhérence au réel, se trouve en permanence biaisé par un symbolisme complexe dont il est parfois difficile de dire ce qu'il « suggère », produisant ainsi un monde aux contours troublés. Prenant appui sur l'analyse de *Patria*, où patrie réelle de la région et patrie utopique de la nostalgie paraissent se superposer et se confondre, Luigi Baldacci a montré que la parole devient chez Pascoli non pas symbole d'une vérité supérieure, mais « de ses propres significations possibles », de sorte que le trouble du lecteur surgit non pas d'une absence de réponse, mais de la multiplicité des réponses possibles.]

III. Une crise du sujet

1) Inquiétude existentielle et enquête irrationnelle : « Nascondi le cose lontane »

[Cette sous-partie, amorcée par les considérations sur la polysémie du symbolisme pascolien à la fin de la deuxième partie, s'efforce de mettre en lumière l'inquiétude profonde qui sous-tend la poésie pascolienne et explique la diversité de ses choix formels, sous-tendus par une vision du monde. Neige (*Notte di neve* (*Myrica*), *L'alloro* (*Primi poemetti*)...), nuit (*Mezzanotte* (*Myrica*), *Paese notturno* (*Myrica*), *Notte di vento* (*Myrica*)...) et brouillard (*Arano* (*Myrica*), *Nella nebbia* (*Primi poemetti*), *Nebbia* (*Canti di Castelvecchio*)...) traduisent sur le plan des images la conscience d'un « arrière-pays » qui se dérobe. L'intuition que le monde sensible recèle une vérité cachée suscite une profonde inquiétude qui appelle le recours à des moyens d'enquête non rationnels. *L'assiuolo* (*Myrica*) pouvait fournir un bon exemple de ce rapport troublé au monde, sans lequel le travail formel de Pascoli pourrait paraître vain et purement ornemental : le « pouvoir magique de suggestion » dont parle Boulay se présente comme la recherche d'un instrument cognitif adapté au sentiment d'angoisse que suscite le monde. Si magie il y a chez Pascoli, c'est souvent une magie noire qui permet au monde des vivants de communiquer furtivement avec le monde des morts (« un grido che fu », « quel pianto di morte »).]

2) Une poétique de l'effacement du sujet

[Si le travail formel de Pascoli procède d'une profonde angoisse existentielle, l'accusation de « spontanéisme » formulée par Boulay paraît difficilement recevable : s'en tenir au jeu trop célèbre des onomatopées, réduire l'œuvre de Pascoli à un « fru fru tra le fratte », c'est sans doute méconnaître la nouveauté d'une poésie qui, comme le dit Bàrberi Squarotti, est « sortie du sujet ». Si Pascoli recherche une quelconque spontanéité, ce n'est pas celle d'une émotion subjective, mais bien plutôt la spontanéité des choses elles-mêmes, puisque le poète affirme, dans *Il Sabato*, que « la poesia è nelle cose », dont « le parvenze velate e le essenze celate » sont éclairées par la parole poétique libérée de toute exigence rationnelle. L'idée que le poète est un voyant qui a accès à une réalité imperceptible aux autres hommes trouve ici une formulation particulièrement originale en vertu du caractère impersonnel, objectal plus encore qu'objectif, du « vedere » et de l'« udire » pascoliens. Le poète est un medium au sens le plus matériel du terme : il est un objet (« un'arpa », « una lastra ») qui enregistre et retransmet, qui rend visible l'invisible au prix de ce que Mallarmé appelle la « disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots ».]

3) Régression et élaboration : retour au travail poétique

[Le caractère « élaboré et artificiel » de la poésie pascolienne n'a de sens qu'au sein d'une poétique qui suppose paradoxalement une régression : régression du sujet vers l'innocence primordiale du « petit enfant » (le texte du *Fanciullino* était bien connu de tous les candidats), mais aussi et surtout régression vers l'objet même d'où surgit la poésie. Cette double régression ne peut évidemment s'opérer qu'au prix d'un travail formel d'essentialisation de la parole, polie et non enflée : dans *Contrasto* (*Myrica*), Pascoli propose une allégorie de deux conceptions opposées de la poésie. Le souffleur de verre se vante (« Ammira : io son l'artista ») d'avoir transformé en « ciel » un peu de sable grâce à la puissance de son souffle, tandis que le tailleur de pierre procède par sélection du réel (« guardando e riguardando », « prendo un sasso, tra mille ») ; à cette opération s'ajoute nécessairement un labeur patient et humble (« lo netto, arrotto, taglio, lustro, affino ») qui seul peut métamorphoser la pierre en joyau. La comparaison du souffleur de verre et du tailleur de pierre (bien commentée par plusieurs candidats) suffit à montrer la conscience très claire que Pascoli développe de l'activité créatrice : le « vedere » et l'« udire » qui constituent le fondement de l'art poétique doivent, pour se traduire en poésie, se soumettre à un minutieux travail de mise en forme, loin de toute illusion de spontanéité.]

Commentaire dirigé en langue étrangère

Durée : 5 heures

SUJET :

Io facevo la guerra fin dall'inizio. Far la guerra, per anni, significa acquistare abitudini e mentalità di guerra. Questa caccia grossa fra uomini non era molto dissimile dall'altra caccia grossa. Io non vedevo un uomo. Vedevo solamente il nemico. Dopo tante attese, tante pattuglie, tanto sonno perduto, egli passava al varco. La caccia era ben riuscita. Macchinalmente, senza un pensiero, senza una volontà precisa, ma così, solo per istinto, afferrai il fucile del caporale. Egli me lo abbandonò ed io me ne impadronii. Se fossimo stati per terra, come altre notti, stesi dietro il cespuglio, è probabile che avrei tirato immediatamente, senza perdere un secondo di tempo. Ma ero in ginocchio, nel fosso scavato, ed il cespuglio mi stava di fronte come una difesa di tiro a segno. Ero come in un poligono e mi potevo prendere tutte le comodità per puntare. Poggiai bene i gomiti a terra, e cominciai a puntare.

L'ufficiale austriaco accese una sigaretta. Ora egli fumava. Quella sigaretta creò un rapporto improvviso fra lui e me. Appena vidi il fumo, anch'io sentii il bisogno di fumare. Questo mio desiderio mi fece pensare che anch'io avevo delle sigarette. Fu un attimo. Il mio atto del puntare, ch'era automatico, divenne ragionato. Dovetti pensare che puntavo, e che puntavo contro qualcuno. L'indice che toccava il grilletto allentò la pressione. Pensavo. Ero obbligato a pensare.

Certo, facevo coscientemente la guerra e la giustificavo moralmente e politicamente. La mia coscienza di uomo e di cittadino non erano in conflitto con i miei doveri militari. La guerra era, per me, una dura necessità, terribile certo, ma alla quale ubbidivo, come ad una delle tante necessità, ingrate ma inevitabili, della vita. Pertanto facevo la guerra e avevo il comando di soldati. La facevo dunque, moralmente, due volte. Avevo già preso parte a tanti combattimenti. Che io tirassi contro un ufficiale nemico era quindi un fatto logico. Anzi, esigevo che i miei soldati fossero attenti nel loro servizio di vedetta e tirassero bene, se il nemico si scopriva. Perché non avrei, ora, tirato io su quell'ufficiale? Avevo il dovere di tirare. Sentivo che ne avevo il dovere. Se non avessi sentito che quello era un dovere, sarebbe stato mostruoso che io continuassi a fare la guerra e a farla fare agli altri. No, non v'era dubbio, io avevo il dovere di tirare.

E intanto, non tiravo. Il mio pensiero si sviluppava con calma. Non ero affatto nervoso. La sera precedente, prima di uscire dalla trincea, avevo dormito quattro o cinque ore: mi sentivo benissimo: dietro il cespuglio, nel fosso, non ero minacciato da pericolo alcuno. Non avrei potuto essere più calmo, in una camera di casa mia, nella mia città.

Forse, era quella calma completa che allontanava il mio spirito di guerra. Avevo di fronte un ufficiale, giovane, inconscio del pericolo che gli sovrastava. Non lo potevo sbagliare. Avrei potuto sparare mille colpi a quella distanza, senza sbagliarne uno. Bastava che premessi il grilletto: egli sarebbe stramazza al suolo. Questa certezza che la sua vita dipendesse dalla mia volontà, mi rese esitante. Avevo di fronte un uomo. Un uomo!

Un uomo!

Ne distinguevo gli occhi e i tratti del viso. La luce dell'alba si faceva più chiara ed il sole si annunciava dietro la cima dei monti. Tirare così, a pochi passi, su un uomo... come su un cinghiale!

Cominciai a pensare che, forse, non avrei tirato. Pensavo. Condurre all'assalto cento uomini, o mille, contro cento altri o altri mille è una cosa. Prendere un uomo, staccarlo dal resto degli uomini e poi dire: « Ecco, sta' fermo, io ti sparo, io t'uccido » è un'altra. È assolutamente un'altra cosa. Fare la guerra è una cosa, uccidere un uomo è un'altra cosa. Uccidere un uomo così, è assassinare un uomo.

Non so fino a che punto il mio pensiero procedesse logico. Certo è che avevo abbassato il fucile e non sparavo. In me s'erano formato due coscienze, due individualità, un'ostile all'altra. Dicevo a me stesso: « Eh! non sarai tu che ucciderai un uomo, così! »

Io stesso che ho vissuto quegli istanti, non sarei ora in grado di rifare l'esame di quel processo psicologico. V'è un salto che io, oggi, non vedo più chiaramente. E mi chiedo ancora come, arrivato a quella conclusione, io pensassi di far eseguire da un altro quello che io stesso non mi sentivo la coscienza di compiere. Avevo il fucile poggiato, per terra, infilato nel cespuglio. Il caporale si stringeva al mio fianco. Gli porsi il calcio del fucile e gli dissi, a fior di labbra:

« Sai... così... un uomo solo... io non sparo. Tu, vuoi? »

Il caporale prese il calcio del fucile e mi rispose:

« Neppure io. »

Rientrammo, carponi, in trincea. Il caffè era già distribuito e lo prendemmo anche noi.

La sera, dopo l'imbrunire, il battaglione di rincalzo dette il cambio.

Questions

1. Situer le brano nel suo contesto immediato e nell'insieme dell'opera.
2. Studiare i mezzi stilistici e narrativi ai quali ricorre l'autore per descrivere l'evoluzione dello stato psicologico del protagonista.
3. Quale definizione il testo dà, in filigrana, del buon soldato ?
4. Riferendovi anche alle altre opere in programma, direte se la scena vi sembra insolita o se vi pare invece un *topos* della letteratura di guerra. Darete altri esempi di incontro con il nemico e studierete la loro funzione nella letteratura di guerra.

*

REMARQUES GENERALES

Le commentaire dirigé ne peut être réussi que s'il met en œuvre deux capacités : capacité d'analyser le texte proposé ; capacité d'analyser le questionnaire qui l'accompagne. L'analyse du texte ne peut être satisfaisante qu'avec une bonne connaissance de l'œuvre au programme. L'analyse du questionnaire ne se limite pas à l'analyse de chacune des questions, mais comprend également celle de la logique qui les lie. Le « profil » du questionnaire doit être bien perçu, et il est donc important d'y consacrer le temps nécessaire avant de se lancer dans les réponses. En effet, c'est la condition d'une rédaction fluide, progressive et cohérente, sans redite et non dispersive.

La réponse à chaque question doit construire une analyse du texte par étapes. L'ensemble du devoir doit ainsi constituer une lecture interprétative du texte proposé. Celle-ci doit allier une analyse textuelle et une connaissance du contexte, surtout pour une question dite « de civilisation ». Chaque question est donc importante, et doit donner lieu à un développement suffisamment fourni, l'ensemble devant être équilibré. C'est une très mauvaise stratégie que de développer une réponse de cinq pages pour une question et de deux paragraphes pour une autre.

La qualité du commentaire dépend entre autres de la qualité de la langue employée et plus généralement de l'expression. Il s'agit bien sûr de la correction de l'italien – celle-ci intervient évidemment dans la note attribuée au devoir ; mais il s'agit aussi de la précision terminologique, dans deux domaines : le lexique de l'explication littéraire (procédés rhétoriques, catégories grammaticales, notions de narratologie quand le texte est comme ici un récit) et celui qui est inhérent à l'objet du texte (ici, la guerre, le monde militaire, la période concernée). Il s'agit enfin de la limpidité et de la logique animant le discours. Trop de copies sont sans fil conducteur et montrent manifestement que leur auteur répond à la petite volée sans savoir où il veut en venir, dans un propos saccadé, voire disloqué, donc fragmentaire et nécessairement confus.

Les mauvais devoirs se sont caractérisés par une mauvaise connaissance de la Première guerre mondiale (quelques copies, on ose à peine le dire, la confondent même avec la Deuxième !), une maîtrise insuffisante du livre de Lussu dont le texte était tiré, un caractère évasif des références (ou leur invention pure et simple), une étude incomplète du texte (réponses expéditives à une ou plusieurs questions, ou analyse approfondie d'une partie du texte seulement), une négligence totale des transitions entre une question et l'autre, une tendance à la juxtaposition des remarques sans lien entre elles, une paresse à développer et à circonstancier les réponses, une absence d'illustration par le texte. Le commentaire dirigé n'est pas un questionnaire auquel il faut répondre laconiquement, mais une occasion de rédiger une série d'analyses précises, permettant de mettre en valeur des connaissances approfondies et maîtrisées.

Les bons devoirs ont en revanche fait preuve d'une bonne connaissance factuelle de la Grande guerre ; d'une capacité à situer l'épisode retenu et à le mettre en relation avec d'autres passages de l'ouvrage et des autres ouvrages au programme ; d'une étude systématique du passage ; d'une capacité à articuler les réponses et à structurer chacune d'entre elles de façon progressive, argumentée et illustrée par des passages précis du texte. Les meilleurs d'entre eux ont saisi l'occasion de montrer que le texte était exemplaire de l'objectif que se fixent les témoignages sur la Première guerre mondiale dans un contexte idéologique particulier.

Le texte, l'un des plus connus de ce livre, qui est lui-même l'un des plus connus des témoignages sur la Grande guerre en Italie, ne pouvait être déroutant pour un candidat bien préparé. Il offrait matière, tout au long des quatre questions 1/ à bien situer, du point de vue « civilisationnel », l'événement décrit dans le cours d'une guerre où les perceptions du conflit ont beaucoup évolué ; 2/ à faire une analyse psychologique du dilemme entre le devoir et le sentiment humanitaire et de ses manifestations littéraires ; 3/ à poser un problème éthique, celui du comportement militaire ; 4/ à examiner une question de genre (celle du récit de guerre) et de fonction du texte en relation à un engagement personnel, politique et philosophique. Le questionnaire offrait donc un parcours allant de l'histoire à l'engagement en passant par la perception des enjeux individuels (aspect littéraire et psychologique) et collectifs (aspect éthique et générique).

OBSERVATIONS SUR CHACUNE DES QUESTIONS

1/ La première question demandait de « situer le passage dans son contexte immédiat et dans l'ensemble de l'œuvre ». [notée sur 4 points]

Il est important de bien comprendre ce que signifie « situer » un texte. Il s'agit de donner tous les éléments permettant de comprendre quel est son environnement et quel est son enjeu. Ainsi, il s'agit bien de savoir « où » est le texte proposé – mais dans toutes les acceptions possibles : *où* se déroule l'action (dans l'espace, dans le temps, dans quelles circonstances générales) ; *où* se place ce texte dans le déroulement du livre (que s'est-il passé avant, et en particulier juste avant ? que se passera-t-il après, et en particulier juste après ? comment le texte sert-il précisément ce passage entre l'avant et l'après ?) ; *où* se place ce livre dans l'horizon littéraire (quel est son auteur, comment le caractériser ? quand a-t-il été écrit ? quand a-t-il été publié ? son histoire éditoriale est-elle intéressante ? significative ? à quel genre appartient-il ?). On comprend que si « situer » signifie tout cela, on ne saurait répondre en quelques lignes à cette première question. Il ne s'agit nullement d'en faire le prétexte à un ex-cursus historique, biographique, ou d'histoire littéraire, à la récitation indifférenciée d'une « question de cours ». Mais il faut prendre le temps de donner les éléments préalables à la bonne compréhension du passage proposé.

- *Le livre, son auteur, son genre, sa date, sa publication, les faits historiques auxquels il renvoie*

Il était important de dire que le livre de Lussu, *Un anno sull'altipiano*, est un témoignage d'autant plus essentiel sur la Première guerre mondiale qu'il émane d'un homme politique important de l'Italie du XX^e siècle, celui qui allait devenir fondateur du mouvement *Giustizia e Libertà* et s'illustrerait dans la Résistance. Le genre auquel il appartient est celui des mémoires, de la « *memorialistica* », mais il est indubitablement marqué par un aspect narratif qui le rapproche du roman. Le protagoniste, dans lequel, par définition dans ce genre, on reconnaît l'auteur lui-même, est au moment des faits un homme fort jeune, un officier de 25 ans, qui a milité pour l'interventionnisme démocratique avant l'entrée en guerre de l'Italie en 1915 (caractériser l'auteur donnait ainsi l'occasion de définir ce courant d'opinion, et nécessairement donc le débat sur l'entrée en guerre de l'Italie, sur lequel il ne convenait pas de s'attarder plus longuement que nécessaire). L'épisode est cependant propre à montrer que l'opinion interventionniste de Lussu entre en crise au contact de la guerre réelle. Ce moment de crise est raconté à plus de vingt ans de distance (et non

trente ans comme le prétendent certaines copies), puisque la rédaction du livre est de 1936-1937 (lors d'une période de convalescence, sur incitation de son ami Gaetano Salvemini) alors que son action est située en 1916-1917. Il est donc écrit « à froid » et fait nécessairement l'objet d'une réélaboration de la mémoire, qui dans ce cas n'est pas seulement inconsciente mais sans doute intentionnelle, dans le cadre d'un engagement de l'auteur. Le livre, publié en France en 1938 (Lussu, antifasciste, y est exilé), ne le sera en Italie qu'après la seconde guerre mondiale, en 1945. Ces vicissitudes éditoriales sont propres à montrer que le livre a une portée idéologique ; il était donc à la fois indispensable pour Lussu de le publier en pleine période fasciste, et en même temps impensable de le faire en Italie. Une portée idéologique que le texte proposé met pleinement en lumière.

• *Le texte proposé, situation dans le livre, nature du passage et enjeu narratif*

L'épisode se situe à la fin du chapitre XIX de *Un anno sull'altipiano* (il faut donner une indication précise : le candidat est censé reconnaître n'importe quel passage parce qu'il doit avoir travaillé l'œuvre au programme en profondeur ; il ne suffit pas de dire que le texte est « vers le milieu » de l'œuvre, encore moins de tenter un « presque au début » ou « vers le dénouement » quand on ne reconnaît pas du tout la place du passage). Lussu, qui décrit dans ce livre l'année allant de juin 1916 à l'été 1917, est alors, avec la Brigade Sassari qu'il commande, sur le haut-plateau d'Asiago. La brigade s'est en effet déplacée du Carso à l'Isonzo. Lussu décrit une guerre de position où l'attente dans les tranchées alterne avec les assauts meurtriers, de la bataille de Monte Fior visant à arrêter l'avancée de la Strafexpedition, jusqu'à quelques mois avant Caporetto.

Peu avant le début du texte, l'officier Lussu, commandant de la 10^e compagnie, est sorti de la tranchée en reconnaissance, en compagnie d'un caporal, afin de faciliter le travail de la relève qui doit venir se substituer le lendemain à son bataillon. Il se trouve donc dans le *no man's land* et il y a trouvé un poste d'observation privilégié d'où l'on peut contempler en toute sécurité ce qui se passe à l'intérieur de la tranchée ennemie. Après avoir ordonné aux sapeurs de creuser un accès jusqu'à ce point, il y a passé toute la nuit et peut ainsi assister à l'aube au lever des ennemis. Après avoir vu les soldats autrichiens prendre leur café, comme le font à la même heure les soldats italiens, un mouvement général laisse seul sous les yeux du protagoniste un jeune officier autrichien que Lussu aura donc à portée de fusil sans qu'il s'en doute.

Le texte est une description alternée des gestes et de l'état d'esprit de Lussu pendant qu'il vise l'officier. Il semble se caractériser par une suspension du temps, une pause où est détaillé le dilemme du protagoniste : tirer ou ne pas tirer ? Trois personnages sont présents dans la scène évoquée : Lussu en train de viser et surtout de penser, l'officier autrichien en train de fumer, et le caporal, témoin muet de la scène qui n'intervient qu'à la fin mais n'en est pas moins une présence essentielle dans le texte, d'autant plus qu'il est, hiérarchiquement parlant, un subordonné de Lussu.

Le texte est assez singulier dans *Un anno sull'altipiano*, car pour une fois Lussu n'est pas seulement présent en tant que témoin de faits de guerre, mais il y est impliqué de façon subjective : le moi est mis en avant, et en effet la dimension individuelle est le propre du passage. C'est ainsi que le texte peut être le compte rendu d'une crise de conscience.

• *Un enjeu idéologique*

La crise de conscience individuelle qui se présente ici comme un monologue intérieur prépare la crise de conscience collective qui émergera au chapitre XXV, devenant alors dialogue entre les différents officiers sur le sens de la guerre, en relation avec les vellétés de mutinerie des soldats. Le texte présente donc la première fissure manifeste dans la conscience politique et morale de Lussu, qui peu à peu remet en question fortement son interventionnisme. L'ensemble du livre semble être la progression de ce doute qui met en cause le déroulement absurde de cette guerre. De ce fait, il met à mal le mythe de la Grande guerre

qui avait été le socle de la montée du fascisme et justifiait la nature martiale du régime. On ne s'étonnera donc pas que la crise individuelle du protagoniste soit l'occasion de réfléchir à ce qu'est un bon soldat.

2/ La deuxième question invitait à « étudier les moyens stylistiques et narratifs auxquels recourt l'auteur pour décrire l'évolution de l'état psychologique du protagoniste ». [notée sur 5 points]

La réponse demandait donc une analyse textuelle de détail selon *deux* directions : description *psychologique* et procédés *littéraires* (l'énoncé établissant une distinction entre moyens *stylistiques* et procédés *narratifs*), le tout à l'enseigne de *l'évolution* du protagoniste, ce qui demandait une insistance sur les charnières de cette évolution.

- *Premier défaut majeur* : s'agissant d'une évolution, on ne pouvait manquer de donner d'emblée les phases de cette progression, autrement dit de faire apparaître clairement le *plan* du texte – très peu de copies l'ont fait explicitement. De toute évidence, la première étape du texte oppose une « mentalité de guerre » et un événement insignifiant qui la remet en question : la cigarette allumée sert de déclencheur pour la réflexion et suspend l'action du protagoniste prêt à tirer (du début à « Pensavo. Ero obbligato a pensare »). Dans une deuxième partie du texte, on assiste aux hésitations du personnage, pris dans la contradiction entre le devoir et la morale, jusqu'à ce que la lueur se fasse dans son esprit, au moment même où la lueur du jour apparaît (de « certo » à « come un cinghiale »). Dans une troisième partie, l'humanisme reprend le dessus sur l'animalité mécanique du soldat, et cette attitude obtient l'approbation du caporal (de « Cominciai a pensare che, forse, non avrei tirato. » à la fin).

- *Deuxième défaut majeur* : la plupart des copies se sont limitées à l'examen de l'évolution psychologique du protagoniste, s'abstenant de toute étude stylistique et narratologique. Elles tombaient alors dans une paraphrase qui dans le meilleur des cas illustre les moments-clés de ce passage et dans le pire tombait dans un pathétique inutile. Il s'agissait bien de dire *comment* Lussu écrivait cette évolution et en quoi cela était efficace – du point de vue du style (phrases brèves, utilisation de la parataxe traduisant des gestes automatiques, répétitions lexicales, en particulier le polyptote du verbe « pensare », propositions exclamatives, abondance de phrases négatives, comparaison guerre/chasse, champ sémantique de l'automatisation, aposiopèses dont le texte est émaillé, c'est-à-dire points de suspension laissant le discours inachevé) et des choix narratifs (utilisation de la forme du monologue intérieur, du flux de conscience, puis, seulement à la fin, du dialogue ; description d'un officier autrichien très jeune, une sorte de « Dormeur du val » à peine éveillé ; moment-déclencheur de la cigarette qui détermine une identification ; présence du caporal qui oblige l'officier Lussu à justifier sa conduite, à ses propres yeux comme à ceux de son subordonné à qui il devrait montrer l'exemple ; épilogue du retour au camp italien et du café bu dans la tranchée, qui confirme la spécularité des deux camps ; intervention de la voix du Lussu-narrateur, qui désavoue son double jeune, etc). Chacun de ces phénomènes devait être illustré par des citations précises du texte, servant de confirmation, de « preuves » aux affirmations alléguées.

- *Troisième défaut majeur* : dans cette étude de la transformation psychologique, la plupart des copies se sont fixées sur le moment d'introspection où l'officier Lussu hésite sur la conduite à suivre. Une impasse est ainsi faite sur la valeur du dialogue entre Lussu et le caporal, et sur l'état d'esprit du retour à la tranchée, qui participent pleinement de la métamorphose conflictuelle du personnage et de son issue. L'échange avec le caporal, tout particulièrement, présentait un intérêt flagrant, peut-être même le sommet du déchirement intérieur du protagoniste. En effet, l'officier Lussu décide finalement de ne pas tirer, au nom d'un principe humaniste voulant que tuer un individu sans défense diffère d'un combat loyal lors d'un assaut. Mais il s'en remet finalement à son subordonné : sans lui donner l'ordre de tirer, il lui tend le fusil comme s'il se déchargeait sur lui de la responsabilité de tirer – attitude ambiguë que le Lussu de 1936 désapprouve, puisqu'il se demande comment il a pu attendre d'un autre ce qu'il ne voulait pas exécuter lui-même. Du reste, il ne donne pas d'ordre clair, ce qui permet au caporal de refuser de tirer, d'une façon beaucoup plus spontanée que son supérieur, ou peut-être justement s'y sentant autorisé parce que son supérieur ne l'a pas fait. En tout état de cause, la présence du caporal double la réflexion de Lussu sur le cas de conscience du soldat d'une deuxième réflexion, plus implicite, sur le cas de conscience de l'officier –

qui doit non seulement agir (ou non) mais commander (ou non) – une problématique très présente dans *Un anno sull'altipiano* qui ne cesse de poser le problème de l'attitude de la hiérarchie.

- *Quatrième défaut majeur* : les analyses textuelles se limitent souvent à une juxtaposition d'observations plus ou moins pertinentes ; il y manque un fil rouge, qui donne une direction de lecture. Ici, on pouvait en trouver un dans la mise en scène de l'individu. L'individu autrichien – Lussu voit pour la première fois l'ennemi comme un individu auquel il peut s'identifier (il en perçoit le visage, en devine et en partage le désir). Mais aussi l'individu Lussu. Le narrateur de *Un anno sull'altipiano* ne montre plus en témoin mais se met en scène comme conscience. Le texte commence du reste par « Io » et les marques de la première personne abondent, et plus généralement d'une personne singulative (« Non sarai tu che... », « io non sparo », « Neppure io »).

- *Quelques éléments à ne pas rater* dans cette partie du commentaire et qu'il fallait développer en les illustrant de façon précise :

- Le champ lexical de l'animalité et de l'automatisme ;

- l'effort d'autojustification, par lequel Lussu tente vainement de croire que son devoir est de tirer (il remonte jusqu'aux motivations de l'entrée en guerre) ;

- la contradiction à laquelle il n'échappe pas ; il convenait de relever les indices d'une scission intérieure ; la structure du texte la trahit aussi : Lussu affirme avec force des certitudes pour ensuite les démentir par ses actes (ou plutôt son absence d'actes) ;

- le symbolisme de la position – un homme à genoux, c'est-à-dire à demi-dressé (pas tout à fait debout, mais plus allongé, écrasé) ;

- le symbolisme de la lueur (la cigarette allumée, l'aube qui pointe) correspondant au fait, nouveau, de *penser* ;

- le temps dilaté : la scène est suspendue, restituée comme au ralenti, et on peut considérer que quelques secondes ou minutes font l'objet de toute cette page : la cigarette est aussi une unité de mesure du temps ;

- la description de l'officier autrichien : un tout jeune homme propre à inspirer la *pietas*, dont Lussu découvre les *traits* (pour la première fois, l'ennemi a un visage, et ce visage est inoffensif, pour ne pas dire angélique) ; c'est par ailleurs un officier, dans lequel Lussu peut reconnaître un *alter ego* ; il fallait souligner les procédés d'identification (« come noi », la situation spéculaire du café pris dans la tranchée italienne, comme dans celle autrichienne) ;

- le profond bouleversement qui accompagne la découverte tautologique que cet homme autrichien est un homme (voir l'exclamation répétée « un uomo ! », et la *dispositio* du texte, qui mettent en valeur cette épiphanie) ;

- le dédoublement entre le personnage-Lussu et le narrateur-Lussu dont la voix peut être perçue à la fin du passage, et qui s'exprime vingt ans après les faits, sans pour autant avoir perdu toute perplexité ;

- l'aspect aporétique de la fin. Les deux hommes, Lussu et le caporal, sont d'accord pour ne pas tirer, mais ne résolvent pas le dilemme du bon soldat. Poser le problème de l'humanité et du devoir militaire, c'est se confronter à une aporie : une forme d'indicible – sauf à rejeter l'idée même de guerre, ce qui pour Lussu n'est pas dicible.

Aussi, c'est aux procédés narratifs qu'est déléguée cette expression de la « crise de la guerre ». La réponse correcte à cette question devait mettre en valeur cette fonction des choix narratifs : dire par la forme de la narration ce que la narration elle-même est en mal de dire.

3/ La troisième question demandait au candidat quelle est la définition du bon soldat que le texte donne en filigrane. [notée sur 5 points]

Le préalable à la réponse était une distinction indispensable : *le bon soldat pour qui ?* Il fallait bien distinguer 1/ le bon soldat aux yeux de la hiérarchie, celui que définit le général Cadorna, celui, peut-être, que Lussu était avant cette crise de conscience, de 2/ le bon soldat que la réflexion de Lussu fait émerger, dont l'engagement militaire ne renie pas les principes fondamentaux d'un certain humanisme.

Le premier est obéissant, conscient de son devoir, agissant de façon automatique, s'en remettant à son animalité en « chasseur » instinctif, capable d'abnégation pour sa patrie et en dernière analyse perdant son identité. Il a une culture de la guerre mais surtout une mentalité de guerre. Il apparaît comme un être conditionné, et conditionné surtout par un matraquage mental sur la nature de l'ennemi. Il ressemble fort à l'idéal d'homme fasciste et il est en fait représentatif d'une aliénation.

Le second au contraire s'humanise, laisse parler sa raison (« pensare »), sa morale (« un uomo ! »), sa subjectivité (« io »), son indignation (« sarebbe stato mostruoso »), son discernement (« Fare la guerra è una cosa, uccidere un uomo è un'altra cosa »), son expérience (montrant que le soldat réel est loin d'être un « ardito » conforme à une certaine iconographie mais qu'il subit la guerre plus qu'il ne la fait). Il distingue le devoir de l'aveuglement. Bref, en reconnaissant dans l'ennemi « un homme », il redevient homme lui-même et, d'automate qu'il était, il subit une métamorphose ontologique. Au risque que ce « bon soldat » finisse par remettre en cause le fait même d'être soldat.

La plupart des copies ont été sensibles à une seule de ces définitions possibles du bon soldat : elles ont décrit soit le « bon soldat » au sens du soldat servile, soit le « bon soldat » que devient Lussu en s'humanisant (pas vraiment un « soldat bon » mais presque). Elles n'ont donc pas pu insister sur la contradiction que vit Lussu-personnage lorsqu'il essaie de concilier ces deux définitions antithétiques. Il y a un effort pour superposer deux logiques inconciliables, ou même pour trouver une logique là où il n'y en a pas : cette crise de conscience fait aborder à l'absurde, et effleurer la folie. On comprend par quel processus de nombreux personnages du livre, à vouloir devenir un « bon soldat », deviennent fous (on pouvait les citer). Soit il est monstrueux de tuer sans en comprendre la portée, soit il est monstrueux de faire la guerre en sachant ce que cela a de monstrueux. Le cognac devient nécessaire non seulement pour se donner le courage d'aller à l'assaut mais pour avoir le courage de supporter cette contradiction.

Lussu n'en est pas pour autant un antimilitariste : tout au long du livre, il reste un officier compassionnel et sensé, qui jamais ne songe à la désertion ; et au moment où il écrit, il est à nouveau engagé dans un combat qui le mènera à une autre guerre dans la Résistance. Certaines copies, se laissant emporter par l'enthousiasme, ont fait de Lussu un pacifiste naïf et anachronique. « Peace and love » n'est pas le message du texte. Les professions de foi que Lussu réitère montrent qu'il n'y a pas ici de véritable palinodie, mais au contraire un inconfort de nature philosophique. Il faudra tout le recul d'un Lussu mûr pour jeter un autre regard sur l'interventionnisme.

Il pose cependant un problème éthique qui ne trouve de solution qu'en distinguant la sphère individuelle et la sphère collective : faire la guerre oui, assassiner non. Il ne résout ce problème qu'avec la confirmation du caporal au choix qu'il souhaite faire – car on ne peut poser de principes éthiques que dans une démarche appartenant à une *communauté* humaine. Les deux hommes retournent alors « dans leur camp », c'est-à-dire dans leur communauté. Ils y boiront leur café, eux et leurs camarades, *ensemble*. C'est cela, peut-être, être un bon soldat : défendre des valeurs *communes*, pas forcément en tirant.

Cette façon de « prendre conseil » auprès d'un homme moins gradé, cette sorte d'inversion hiérarchique, est le signe d'une « crise du commandement ». En filigrane, se pose aussi la question « Qu'est-ce qu'un bon officier ? ». Celui qui s'offre en modèle à son inférieur ? Celui qui en écoute les raisons ? Celui qui perçoit les limites du haut commandement ? Lussu ne cesse dans son livre de mettre en cause une hiérarchie insensée, lointaine des réalités de la guerre comme des vertus éthiques (pensons aux

personnages odieux des chefs Leone et Melchiorri, au discours que tient l'officier Ottolenghi). Son malaise est donc aussi celui de l'homme qui doit commander sans plus y croire.

4/ La quatrième question, qui traditionnellement permet d'élargir la réflexion au-delà du seul texte analysé, demandait de qualifier l'épisode à la lumière des autres œuvres au programme, en insistant sur la *rencontre avec l'ennemi*. Est-ce une scène insolite ou un *topos* de la littérature de guerre ? Quelle est sa fonction ? [notée sur 6]

Sans doute convenait-il de distinguer l'aspect narratif de l'aspect réflexif de cette scène. Dans sa dimension narrative, la scène est assez insolite car les rencontres individuelles entre ennemis sont assez rares dans les œuvres au programme. Assez rares pour être toutes citées et caractérisées. En revanche, la réflexion sur l'ennemi et la prise de conscience qui l'accompagne constituent bel et bien un *topos* de la littérature de guerre.

Certes pas celle des auteurs qui « construisent l'ennemi », tels que Marinetti, D'Annunzio, Soffici, Prezzolini, ou de ceux qui appartiennent à la « *memorialistica* » fasciste. Mais, à des degrés divers, la crise de la perception de la Grande guerre caractérise les quatre œuvres de Lussu, Prezzolini, Stuparich et Gadda, et, au-delà d'eux, de Renato Serra par exemple en Italie, et de Romain Rolland ou Louis-Ferdinand Céline en France (une culture générale pouvait fort bien s'inscrire dans la réponse à cette question – sur ce plan, les copies n'ont guère été brillantes). On trouve encore l'écho de ce *topos* dans la culture populaire, par exemple dans une chanson de Fabrizio De André, *La guerra di Piero*, qu'une copie a pensé à citer. Pensons aussi au cinéma – le film de Renoir, *La Grande illusion*, étant exemplaire à cet égard, ainsi que le film de Monicelli, *La Grande guerra*.

On pouvait commencer par expliquer pourquoi la présence de l'ennemi est si réduite dans la littérature sur la Première guerre mondiale, ce qui peut représenter un paradoxe. En effet, à l'inverse de toute représentation épique (un des grands modèles de la littérature occidentale), les quatre œuvres donnent plutôt à voir la vie des tranchées ou des lignes arrières (à ce propos, le sens du mot *retrovie* n'a pas toujours été maîtrisé), autrement dit les Italiens entre eux, pour qui l'ennemi est surtout fantasmé, objet de représentations artificielles et *in absentia*. Cela s'explique du point de vue historique par la nature de la guerre : la Première guerre mondiale, première guerre technologique de masse, n'a pas été le cadre d'un corps à corps permanent, mais au contraire, hormis des séquences d'assaut meurtrières, le lieu d'une attente et d'attaques à distance menées par l'artillerie. Logiquement, elle est aussi le moment de dissolution des valeurs aristocratiques liées à la guerre, notions d'honneur et de respect de l'ennemi, un ennemi que les nations européennes se sont au contraire ingénieuses à diaboliser et à déréaliser, dans un but politique : souder l'esprit national, obtenir un résultat social du conflit. C'est toute l'ambiguïté de cette guerre moderne : une guerre anti-épique où la notion d'ennemi est omniprésente mais où l'ennemi est rarement au contact : c'est un ennemi abstrait.

Il y a cependant quelques cas de présence ennemie, et il était nécessaire non seulement de les répertorier, mais d'en faire une typologie, en remarquant bien sûr que deux des quatre auteurs n'avaient pas participé au combat. Ainsi pouvait-on distinguer l'assaut, la mise à mort (surtout dans Stuparich), la détention (surtout dans Gadda), la désertion (dans Lussu), la situation de guet, de regard réciproque mais lointain (Lussu ou Stuparich), la représentation à distance (Palazzeschi). Les épisodes pouvaient alors être rapidement caractérisés et plus d'un permettait de relever l'ambiguïté plus haut définie. Ainsi, chez Lussu, le malentendu sur le « bosniaque » fait prisonnier en croyant qu'il appartenait au camp ennemi, alors qu'il s'agit du déserteur Marrasi ; les Autrichiens baissant les armes durant un assaut parce que la boucherie était excessive ; la confusion des corps faisant que les morts se ressemblent quel que soit leur camp (Stuparich) ; la fascination pour l'Allemand de la part de Gadda ; le refus de Palazzeschi de la notion même d'ennemi, passant par la ressemblance entre tous les soldats.

Plus largement, il convenait donc de poser le problème de la réflexion sur ce qu'est l'ennemi. On constate alors que, selon les auteurs, celui-ci est leur raison de vivre parce qu'il est motif de combat

(Gadda, même s'il ne parvient pas à combattre), ou leur *alter ego* (comme dans la scène étudiée de Lussu), ou encore que la notion d'ennemi se décale sur un ennemi intérieur (qu'il soit un concitoyen forcé, voire un membre de la famille dans les terres irrédentes pour Stuparich, un gradé insensé comme chez Lussu, une part de soi-même comme pour Gadda, ou les fauteurs de guerre sans distinction chez le pacifiste Palazzeschi).

On peut en tout cas constater que, chaque fois que la question de l'ennemi est posée, elle s'accompagne d'une mise en crise des convictions interventionnistes et du sens même de la guerre (ce qui était à démontrer au moyen de passages l'illustrant bien). Ce type de textes contribue à faire de la Grande guerre une « *guerra sconscacrata* » (Isnenghi).

On pouvait alors conclure que toute rencontre de l'ennemi de la part d'un auteur-soldat, qu'elle soit rencontre réelle ou mentale, et tout questionnement consécutif sur ce qu'est vraiment l'ennemi, ont pour fonction de repenser le sens de la guerre et de remettre en question les prises de position idéologiques, en réhumanisant un individu que la guerre avait mécanisé. À ce titre, le passage étudié de Lussu était à la fois une illustration de la rencontre réelle et individuelle d'un ennemi au singulier, et une allégorie de ce que peut avoir signifié la pensée de l'ennemi comme catégorie, pour un intellectuel qui est revenu sur le sens de la guerre.

Traduction

Remarques générales

La correction de l'épreuve de traduction est toujours révélatrice, année après année, des qualités et des lacunes de la préparation des candidats. L'exposé qui suit a pour objectif de permettre aux futurs préparateurs de mettre leur travail en perspective et de comprendre à la fois les attentes du jury et celles de l'institution dans laquelle ils désirent entrer.

Il nous paraît important en effet de lier ces deux aspects et d'attirer l'attention des étudiants sur le caractère particulier que revêt cette épreuve dans le cadre d'un concours de recrutement comme le CAPES. A partir de la rentrée 2010, les candidats admis travailleront avec leurs élèves dans les semaines qui suivront les épreuves : le degré de maîtrise des deux langues représente donc un enjeu majeur. Nous commencerons donc par rappeler quelques-unes des compétences requises pour intégrer le système éducatif français, publiées dans le B.O. du 22 juillet 2010, mais introduites dans la formation des professeurs depuis janvier 2007 et dont tout candidat au concours doit avoir pris connaissance.

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

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

- dans le cadre de la classe, par exemple, lorsqu'il élucide un point de grammaire ; lorsqu'il communique une information destinée aux parents ; lorsqu'il donne le travail à faire à la maison, etc.
- dans l'établissement, par exemple, lorsqu'il prend la parole lors des conseils de classes ; lorsqu'il remplit les bulletins ; lorsqu'il conduit un entretien avec des parents d'élèves ; lorsqu'il communique avec l'ensemble des personnels de l'établissement ; lorsqu'il présente un projet à l'ensemble de l'équipe éducative, etc.
- dans le système, par exemple, lorsqu'il échange dans un groupe de travail avec des collègues d'autres établissements ou d'autres disciplines ; lorsqu'il écrit des courriers officiels, etc.

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

« Maîtriser les disciplines et avoir une bonne culture générale » (BO du 22 juillet 2010) : « *[...] La maîtrise scientifique et disciplinaire du professeur le conduit à une attitude de rigueur scientifique ; à participer à la construction d'une culture commune des élèves.* »

La langue cible doit donc être maîtrisée dans toutes ses dimensions : lexicale, grammaticale, sociolinguistique... En ce qui concerne ce dernier aspect, la connaissance des registres de langue fait partie intégrante de la culture du professeur d'italien ; elle évitera aux candidats quelques erreurs d'interprétation et de traduction réhébilitaires.

« Agir en fonctionnaire de l'Etat et de façon éthique et responsable » (BO du 22 juillet 2010) : « [...] *Le professeur connaît : les valeurs de la République et les textes qui les fondent : liberté, égalité, fraternité ; laïcité ; refus de toutes les discriminations ; mixité ; égalité entre les hommes et les femmes [...]* ». Par exemple, le jury a été très étonné de relever dans trois copies *mucchio di terroni* pour « tas de gueux ». Nous rappellerons ici que le professeur d'italien est l'adulte de référence dans sa classe : il connaît le sens des mots qu'il emploie et possède une culture humaniste qu'il transmet à ses élèves.

Les candidats ont donc tout intérêt, à la lumière de ce qui précède, à consacrer le temps nécessaire à la préparation de l'épreuve de traduction. Les conseils pratiques qui suivent ne font que reprendre les remarques que l'on trouve dans tous les rapports de jury. Ces dernières montrent que la traduction, dans le cadre du concours, a des exigences incontournables, lesquelles ne sont pas toujours bien cernées par les préparateurs.

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

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

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

Méthodologie

➤ Avant la traduction

Il convient de lire attentivement le texte pour le situer (auteur, époque, courant littéraire, contexte, etc...) ; des lectures successives et attentives aideront le candidat à repérer les informations, les éléments factuels ou descriptifs, les champs lexicaux, les réseaux sémantiques qui permettent de cerner la cohérence du texte. La date de création de l'œuvre doit être prise en compte afin de ne pas commettre, comme nous le verrons plus loin, des anachronismes ou des erreurs de choix de registre lors du passage d'une langue à l'autre.

À la fin de cette première étape, le candidat doit avoir situé et compris le texte ; il en a saisi la nature et l'articulation ; il possède les repères qui vont l'aider à passer d'une langue à l'autre.

➤ Pendant la traduction

Il faut conserver la présentation du texte original (typographie, composition, paragraphes...) On traduit une phrase après l'autre en respectant les registres de langue et les figures de style qui donnent toute leur force à l'expression, comme les répétitions, les gradations... On ne traduit pas les passages écrits dans une autre langue que le français ou l'italien (une citation latine, par exemple). Le titre du texte, s'il y en a un, est traduit, tandis que le titre de l'œuvre dont est tiré le passage, ne l'est pas. Les noms propres des personnages de fiction ne sont pas traduits. L'omission, volontaire ou non, est durement sanctionnée : tout doit être traduit. Lorsqu'un terme n'est pas compris, on a recours à l'étymologie ou bien à l'inférence du sens à partir du contexte. Lorsque le candidat ne sait pas traduire un mot, il s'efforcera de trouver un synonyme ou un mot voisin, mais il ne doit surtout pas laisser de « blanc » dans sa copie.

La traduction obtenue doit, en respectant le sens du texte d'origine, être compréhensible.

➤ Après la traduction

La phase des relectures est incontournable ; il appartient au candidat d'organiser le temps de l'épreuve de façon à ne pas rendre une copie rédigée à la hâte. Il faut tout d'abord veiller à être lisible ; un doute du correcteur, par exemple, sur une terminaison, un signe diacritique, voire l'orthographe d'une syllabe ou d'un mot, pénalisera le candidat.

Une première lecture doit permettre au candidat de se concentrer sur la cohérence linguistique et sémantique de l'ensemble de sa traduction : il veillera à ne relire attentivement que sa copie. Une autre relecture doit être faite, le texte sous les yeux, phrase par phrase, afin d'être sûr de n'avoir rien oublié.

La copie ne doit comporter que la traduction, car une note justificative ou explicative, par exemple, sera considérée comme une levée d'anonymat. La copie ne doit pas non plus contenir pour tel ou tel autre passage difficile, plusieurs choix de traduction, il appartient donc au candidat de prendre des décisions et proposer ce qui lui semble correct.

Les traductions

➤ La version

Come prevedeva l'accordo in base al quale era stata assunta, Maria passava con i ragazzi tutto il tempo in cui non si trovavano a scuola, seguendoli nei giochi e nei compiti a prescindere dal fatto che i genitori fossero in casa o meno. Le assegnarono la stanza gialla, un piccolo ambiente collocato tra quelli più ampi riservati ai ragazzi, e il fatto che comunicasse con entrambe le loro camere le fece intuire che probabilmente era stata pensata come una sorta di ampia cabina armadio dove in futuro, quando non ci sarebbe più stata la necessità di una bambinaia, i due fratelli avrebbero potuto condividere i vestiti.

La prima cosa con cui Maria dovette fare i conti fu che quei ragazzini non uscivano mai di casa per giocare con altri bambini. Era vero che l'appartamento dei Gentili non aveva un cortile, ma la strada in cui vivevano era molto vicina al grande parco del Valentino e ai viali alberati lungo il Po, un luogo avventuroso dove la quantità di tentazioni potenzialmente mortali era tale da far impazzire di gioia qualunque bambino. Marta Gentili però su questo fu tassativa: i ragazzi uscivano solo con lei e con il padre. Andare a giocare fuori senza i genitori non era nemmeno da prendere in considerazione, e Maria si rese conto molto presto che parte del suo compito consisteva proprio nel garantire che questo non si verificasse mai. In realtà non era un ordine difficile da rispettare, perché Piergiorgio non manifestava il desiderio di uscire, e Anna Gloria, benché più irrequieta, sembrava per il momento appagata dai molti e bei giochi di cui entrambi disponevano. Maria invece, nelle poche ore libere che le rimanevano, usciva sola per le strade ogni volta che poteva, cauta ma curiosa della grande città. La signora Gentili le aveva raccontato la strana storia delle vie squadrate di Torino, che pareva fossero state disegnate in anticipo rispetto ai luoghi in cui avrebbero dovuto condurre; l'idea che i torinesi avessero prima di tutto deciso il viaggio, e solo in un secondo momento si fossero dati da fare per costruire come meta le case, le piazze e i palazzi, le sembrava talmente illogica che nelle prime lettere alle sorelle Maria continuava a raccontarla come se fosse una divertente novità.

Michela MURGIA, *Accabadora*, Torino, Einaudi, 2009.

Michela Murgia est un jeune écrivain sarde, née à Cabras en 1972. Il s'agit de sa troisième publication après *Il mondo deve sapere* (Isbn 2006) dont s'est inspiré Paolo Virzi pour son film, *Tutta la vita davanti* et *Viaggio in Sardegna. Undici percorsi nell'isola che non si vede* (Einaudi 2008). Le titre du livre (*Accabadora*) vient de l'espagnol, *acabar* qui signifie « finir ». En sarde, l'*accabadora* est celle qui « aide les mourants à partir ». Le récit se situe en Sardaigne dans les années 50. Maria est le 4^{ème} enfant d'une veuve qui en « fait cadeau » à Bonaria Urrai (l'*accabadora*) pour qu'elle l'élève et en fasse son héritière. On lui apprend à coudre et elle travaille bien à l'école ; lorsqu'elle découvre le secret de sa mère adoptive, elle quitte l'île pour Turin.

Il s'agit d'un passage tiré d'un roman contemporain récent, qui ne posait pas de problème de compréhension. La difficulté résidait dans la transcription d'un texte aux phrases souvent elliptiques, mais grammaticalement complexes. Les incises et les expansions ont souvent posé des problèmes de construction en français.

➤ Traduction proposée par le jury :

Comme le prévoyait l'accord au terme duquel on l'avait engagée, Maria passait avec les enfants tout le temps où ils n'étaient pas à l'école, en les surveillant pendant leurs jeux et leurs devoirs, que les parents fussent ou non à la maison. On lui donna la chambre jaune, un petit local situé entre deux pièces plus spacieuses réservées aux enfants, et le fait qu'elle communiquât avec leurs deux chambres lui fit comprendre qu'elle avait été probablement conçue comme une sorte de grande armoire cabine où, dans le futur, quand il n'y aurait plus besoin d'une bonne d'enfant, le frère et la sœur pourraient ranger leurs vêtements.

La première chose avec laquelle Maria dut composer fut que ces enfants ne sortaient jamais de chez eux pour jouer avec d'autres. Certes, l'appartement des Gentili n'avait pas de cour, mais la rue où ils vivaient était toute proche du grand parc du Valentino et des allées bordées d'arbres qui longeaient le Pô, un lieu aventureux où le nombre des tentations potentiellement mortelles était tel qu'il aurait rendu fou de joie n'importe quel enfant. Marta Gentili fut toutefois catégorique sur ce point : les enfants ne pouvaient sortir qu'avec elle et leur père. Aller jouer dehors sans leurs parents n'était pas même envisageable, et Maria se rendit compte très vite qu'une partie de son travail consistait précisément à s'assurer que cela ne se produise jamais. En réalité cette consigne n'était pas difficile à respecter, car Piergiorgio ne manifestait pas le désir de sortir, et Anna Gloria, quoique plus turbulente, semblait pour le moment comblée par la multitude de beaux jouets dont tous deux disposaient. Maria en revanche, dans les rares heures de liberté qui lui restaient, sortait seule, parcourant les rues chaque fois qu'elle le pouvait, prudente mais curieuse de la grande ville. Madame Gentili lui avait raconté l'étrange histoire des rues de Turin tracées à l'équerre qui semblaient avoir été dessinées avant les lieux où elles devaient conduire ; l'idée que les Turinois eussent avant toute chose déterminé un itinéraire, et qu'ils se fussent, dans un second temps seulement, employés à construire comme destination, les maisons, les places, les immeubles, lui paraissait tellement illogique, que dans ses premières lettres, Maria persistait à en parler à ses sœurs comme s'il s'agissait d'une amusante nouveauté.

➤ Remarques à propos de la version

Lexique

Les noms propres : les grands repères géographiques du texte ont leur équivalent en français (*Torino*, Turin ; *il Po*, le Pô) ; toutefois *il Valentino*, moins courant, reste tel quel. *I torinesi* se traduit par « les Turinois ». Les noms des personnages ne devant pas être traduits, il fallait conserver *Maria*, *Gentili*, *Marta*, *Piergiorgio* et *Anna Gloria*.

Come prevedeva l'accordo assunta : il s'agit bien ici d'un accord oral et non d'un contrat. La suite du texte en explicite les termes. Le choix du participe passé « embauchée » ne convenait donc pas à la situation.

i ragazzi... i due fratelli... quei ragazzini : une lecture attentive du texte permettait de comprendre que le collectif se référait à *Piergiorgio* et *Anna Gloria* ; il s'agit de deux « enfants », « le frère et la sœur ». Quant au choix du registre, rien dans ce passage n'autorisait l'emploi d'un mot familier comme « gamins ».

non si trovano a scuola : *trovarsi* est d'un usage courant en italien, il est souvent traduit par l'auxiliaire « être » (*mi trovo a Milano*). En français, « se trouver à » introduit une localisation spatiale précise et force ici le sens du texte.

seguendoli : l'emploi du verbe « suivre » aurait créé une syllepse (*nei giochi e nei compiti*). Le jury a accepté tout verbe autorisant l'emploi des deux compléments circonstanciels.

a prescindere da : *lasciar da parte, non considerare, fare astrazione*. Cette expression très courante a souvent été traduite de façon erronée.

fossero in casa o meno : *meno* ici n'a pas un sens restrictif, il s'agit bien d'une négation absolue. Cette tournure est très utilisée également dans la langue parlée.

la stanza gialla... un piccolo ambiente... entrambe le loro camere : la difficulté résidait dans le respect de la distinction lexicale faite par l'auteur, il s'agissait pour les candidats d'éviter la succession des mêmes mots et de choisir les adjectifs qui les qualifiaient.

ampia cabina armadio : on comprend qu'il s'agit d'un dressing. Le choix de la traduction par un mot français a mis en évidence la culture des candidats.

una bambinaia : le jury a été très étonné de lire dans quelques copies, les mots « nounou », « tatie », « tata », etc. Ce vocabulaire, qui témoigne de l'affection que les enfants peuvent porter à ceux qui en ont la charge, fait appel à un registre de langue très particulier et il ne traduit pas le nom commun du texte d'origine.

condividere (i vestiti): *dividere con altri, avere in comune*. S'agissant ici d'un garçon et d'une fille, les enfants ne partagent pas leurs vêtements, mais l'espace où ceux-ci sont rangés. Encore une fois, la construction elliptique de la phrase a donné lieu à des traductions erronées ; cette difficulté a été surmontée par les candidats qui ont attentivement lu le texte.

fare i conti con... : il s'agit encore une fois d'une expression très employée et dont le sens n'a pas été compris. La traduction littérale ne convenait pas ; il fallait revenir au sens de la métaphore (*considerare*).

i viali alberati: la scène se déroulant dans un parc, il était difficile d'accepter les mots « avenues » ou « boulevards ». L'adjectif *alberato* fait partie de la longue liste des chausse-trapes auxquelles les étudiants italianisants sont régulièrement confrontés en traduction ; le jury a accepté plusieurs solutions. Certaines erreurs sont dues à l'ignorance du sens des mots français qui ont été proposés (« arboré », « planté », etc.)

tassativa: che stabilisce qualcosa in modo perentorio. La suite du texte illustre le sens de l'adjectif qui est, rappelons-le, lui aussi d'un usage commun. Le sens pouvait donc facilement être déduit grâce à la lecture de l'ensemble du passage.

irrequieta: vivace, che non sta mai ferma. Si le sens du mot a été bien compris, le choix de la traduction, dans bien des cas était très contestable. En effet, la petite fille dont il est question ne souffre pas d'une pathologie particulière et elle n'est ni « énervée », ni « excitée ». L'éclairage qu'apportait le contexte permettait de rester mesuré dans le choix du qualificatif.

appagata: a le sens de « satisfaite », le manque de culture linguistique de certains candidats est sans doute à l'origine du choix erroné du mot « alpaguée ». Ce dernier appartient à la langue argotique et provient du champ lexical des vêtements ; il avait le sens de « colleter », « arrêter » (cf. A. SIMONIN, *Le Petit Simonin illustré*, 1957, p. 116).

cauta: che procede con prudenza, in modo da non causare danno a sé o ad altri, che rivela circospezione. Maria vit dans une grande ville qu'elle ne connaît pas ; certains candidats ont forcé le sens du texte.

[*le*] *vie squadrate di Torino*: dans le domaine de l'architecture urbaine, on parle de « plan en damier » pour certaines villes nées au XX^{ème} siècle comme New-York ou des villes entièrement reconstruites comme Reggio Calabria. S'agissant de Turin, l'expansion urbaine rapide, et structurellement repérable, a conduit à tracer les rues des nouveaux quartiers « à l'équerre ». Les expressions « en carré » ou « à angle droit » sont ici impropres.

in anticipo rispetto ai luoghi... : cette tournure italienne ne pouvait être transposée en français de façon littérale. « Avant » est un adverbe et ne peut être traduit comme une locution adverbiale, à l'aide d'une préposition.

deciso il viaggio: cette expression a donné lieu à de nombreuses erreurs de traduction. Tout d'abord, le verbe « décider », lorsqu'il est transitif direct, a le sens de « prendre un parti, déterminer une issue, emporter l'adhésion de quelqu'un... » ; ici, ce verbe signifie « déterminer », il est transitif indirect et s'emploie, si on le conserve, avec la préposition. Quant à *viaggio*, il a dans cette phrase, et ce contexte précis, le sens « d'itinéraire » ; il ne peut donc être traduit par « voyage ».

si fossero dati da fare: le jury a relevé quelques erreurs grossières qui montrent que des tournures idiomatiques courantes comme *darsi da fare* sont ignorées des candidats.

come meta: la confusion, dans de (trop) nombreuses copies entre *metà* et *meta* est incompréhensible. Il s'agit du vocabulaire de base que tout étudiant en italien doit connaître.

Grammaire

Come prevedeva l'accordo : l'omission du pronom COD « le », lors de la traduction a été fréquente ; ce pronom est obligatoire en français, « comme le prévoyait l'accord ».

in base al quale era stata assunta... tutto il tempo in cui non si trovavano a scuola: ces deux constructions, et d'autres au fil du texte, exigeaient une bonne connaissance des formes et des fonctions du pronom relatif, ainsi que la maîtrise de la phrase relative. Certes, ces structures sont de plus en plus mal utilisées dans la langue orale, mais une lecture régulière de textes littéraires aide à les maîtriser.

che i genitori fossero in casa o meno... il fatto che comunicasse: si le subjonctif s'imposait dans ces deux phrases, le choix du temps était quant à lui, à la discrétion du candidat. En effet, la concordance des temps en italien exige l'emploi du subjonctif imparfait, mais en français, on peut employer aussi bien le présent que l'imparfait de ce mode.

Le assegnarono la stanza gialla : les tournures passives peuvent être traduites à l'aide de différents pronoms, mais l'emploi de la troisième personne du pluriel, « ils », ne pouvait être admise dans la mesure où le sujet n'avait pas été exprimé dans les phrases précédentes.

tra quelli più ampi: de nombreuses erreurs ont été commises lors de la traduction du pronom démonstratif, car l'accord en genre et en nombre dépendait du choix qui avait été fait pour *ambiente*.

con entrambe le loro camere: *entrambe* est un pronom féminin qui se substitue à *tutte e due*. L'omission de l'insistance a été pénalisée par le jury. Plus bas, on retrouvait ce même pronom : *entrambi disponevano...*

le fece intuire... Maria dovette fare i conti... Maria si rese conto...: de nombreuses fautes de conjugaison dans la traduction de ces verbes ont montré que les candidats ne maîtrisaient pas toujours le passé simple et qu'ils le confondaient parfois avec le subjonctif.

quando non ci sarebbe più stata... i due fratelli avrebbero potuto: là encore la concordance des temps en italien exige l'emploi du conditionnel passé, alors qu'en français, c'est le conditionnel présent qui traduit le "futur dans le passé".

era tale da far...: cette structure a pour équivalent une subordonnée conjonctive en français.

che pareva fossero state designate: en italien, après certains verbes comme *parere*, *sembrare* ou *pensare*, la subordonnée n'est pas forcément introduite par la conjonction *che* qui sera simplement « sous-entendue ». Ainsi, il fallait comprendre *che pareva che fossero state...* Plusieurs candidats n'ont pas repéré cette structure syntaxique.

[i] *luoghi in cui avrebbero dovuto condurre*: de nombreuses confusions de mode, de temps et de type de phrase ont été faites. Voir remarques plus haut.

l'idea che i torinesi avessero ... si fossero dati da fare: « avoir l'idée que » est une expression familière, elle signifie « penser », « imaginer que » et elle est suivie du subjonctif.

Maria continuava a raccontarla: en italien, le pronom *la* a pour antécédent *l'idea* dont l'éloignement dans la phrase a provoqué des erreurs d'interprétation. La traduction devait tenir compte du genre du substantif choisi plus haut.

➤ **Le thème**

Réponse à un acte d'accusation

Donc, c'est moi qui suis l'ogre et le bouc émissaire.
 Dans ce chaos du siècle où votre cœur se serre,
 J'ai foulé le bon goût et l'ancien vers françois
 Sous mes pieds, et, hideux, j'ai dit à l'ombre : « Sois ! »
 Et l'ombre fut. — Voilà votre réquisitoire.
 Langue, tragédie, art, dogmes, conservatoire,
 Toute cette clarté s'est éteinte, et je suis
 Le responsable, et j'ai vidé l'urne des nuits.
 [...]
 Causons. Quand je sortis du collège, du thème,
 Des vers latins, farouche, espèce d'enfant blême
 Et grave, au front penchant, aux membres appauvris ;
 Quand, tâchant de comprendre et de juger, j'ouvris
 Les yeux sur la nature et sur l'art, l'idiome,
 Peuple et noblesse, était l'image du royaume ;
 La poésie était la monarchie ; un mot
 Était un duc et pair, ou n'était qu'un grimaud ;
 Les syllabes pas plus que Paris et que Londres
 Ne se mêlaient ; ainsi marchent sans se confondre
 Piétons et cavaliers traversant le pont Neuf ;
 La langue était l'État avant quatre-vingt-neuf ;
 Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes ;
 Les uns, nobles, hantant les Phèdres, les Jocastes,
 Les Méropes, ayant le décorum pour loi,
 Et montant à Versailles aux carrosses du roi ;
 Les autres, tas de gueux, drôles patibulaires,
 Habitant les patois ; quelques-uns aux galères
 Dans l'argot ; dévoués à tous les genres bas ;

Déchirés en haillons dans les halles ; sans bas,
 Sans perruque ; créés pour la prose et la farce ;
 Populace du style au fond de l'ombre éparse [...].

Victor HUGO, *Les Contemplations*, 1834.

Recueil de 158 poèmes rassemblés en 6 livres, *Les Contemplations* ont été publiées en 1856. La plupart de ces poèmes ont été écrits entre 1846 et 1855. Mais les plus anciens de ce recueil datent de 1834.

Ce passage d'une œuvre du XIX^e siècle favorisait particulièrement le réinvestissement du vocabulaire et des structures « classiques » qui font partie de l'univers familier des étudiants italianisants. Une lecture attentive du texte permettait de le situer historiquement et d'en comprendre le sens général. L'auteur file une métaphore que le candidat devait garder présente à l'esprit pour préserver la cohérence de sa traduction : les mots sont personnifiés et ils représentent les différentes catégories sociales qui les utilisent.

➤ Traduction proposée par le jury

Risposta ad un atto d'accusa

*Quindi, sono io l'orco e il capro espiatorio.
 In questo caos del secolo in cui vi si stringe il cuore
 Ho calpestato il buon gusto e l'antico verso francese
 Sotto i piedi, e, orrendo, ho detto all'ombra: "Sii!"
 E l'ombra fu. – Ecco la vostra requisitoria.
 Lingua, tragedia, arte, dogmi, conservatorio,
 Tutta questa (quella) luce si è spenta, e (io) sono
 Il responsabile, e ho svuotato l'urna delle notti.
 Parliamo. Quando uscii dal collegio, dalla versione,
 Dai versi latini, scontroso, una specie di bambino livido
 E serio, dalla fronte china, dalle membra indebolite,*

*Quando, cercando di capire e di giudicare, aprii
Gli occhi sulla natura e sull'arte, l'idioma,
Popolo e nobiltà, era l'immagine del regno;
La poesia era la monarchia; una parola
Era un duca e pari del regno, o era solo un ignorante;
Le sillabe, non più di Parigi e Londra
Si mischiavano; così vanno senza confondersi
Pedoni e cavalieri quando attraversano il Pont Neuf;
La lingua era lo Stato prima dell'ottantanove;
Le parole, ben o mal nate, vivevano costrette in caste;
Le une, nobili, frequentavano le Fedre, le Giocaste,
Le Meropi, avevano il decoro per legge,
E salivano a Versailles(s) sulle carrozze del re;
Le altre, massa (mucchio) di pezzenti, canaglie patibolari,
Abitavano nei vernacoli; alcune in galera,
Nel gergo; votate a tutti i generi bassi;
Lacere e cenciose, nei mercati; senza calze,
Senza parrucca; create per la prosa e la farsa;
Plebaglia dello stile in fondo all'ombra sparsa [...]*

Victor HUGO, *Les Contemplations*, 1834

➤ Remarques à propos du thème

Lexique

« L’ogre et le bouc émissaire »

Ces deux mots ont donné lieu à des propositions pour le moins surprenantes. « L’ogre » peut être masculin, on ne voit pas l’intérêt de l’emploi du féminin *orca*. Quant au « bouc émissaire », le sens de cette locution figurée a visiblement échappé à bon nombre de candidats, il s’agit bien de la personne sur laquelle on fait retomber les fautes des autres. Cette expression a pour origine un rite décrit dans la Bible (*Lévitique*, XVI) : chaque année le peuple d’Israël faisait disparaître toutes les impuretés en les transférant symboliquement sur un bouc, ensuite lâché dans le désert, d’où l’épithète émissaire, du latin *mittere* « envoyer ».

« J’ai foulé... sous mes pieds »

L’expression « fouler aux pieds/du pied/ sous les pieds » signifie marcher avec violence sur quelque chose ou quelqu’un ; écraser sous ses pieds ; piétiner. *Calpestare* peut être employé au sens figuré.

« L’ancien vers français »

la forme de l’adjectif est empruntée, avec ironie de la part de l’auteur, à la langue ancienne (1300-1500) et a le sens de « français ». En italien, la forme *francesco* existe, elle dérive du provençal *frances*. Son emploi n’apportait pas la même nuance, le jury a préféré conserver *francese*.

« hideux »

Des réflexes curieux on poussé certains candidats à traduire cet adjectif par *nascosto*, sans doute en référence à l’anglais *hidden*... Au sens propre, cet adjectif signifie « qui est d’une laideur repoussante » ; au figuré, « qui est particulièrement ignoble; qui suscite une violente répulsion ». En italien, *orrendo* : *che desta orrore*.

« toute cette clarté s’est éteinte »

« Clarté » a ici le sens de « lumière », mais le jury a accepté les solutions qui tenaient compte du verbe qui suivait.

« L’urne des nuits »

La traduction littérale convenait et permettait de conserver les acceptions du mot français.

« Causons »

Le verbe a simplement le sens de « parler ». *Dialogare* et ses synonymes n’ont donc pas été retenus.

« collègue »

C'était le lieu autrefois où l'on enseignait les lettres et les sciences. L'usage du terme administratif *scuola media* est un anachronisme.

« thème »

Souvent traduit par *tema*, qui équivaut à l'exercice de rédaction en français. Il s'agit bien ici d'une traduction, du français en latin.

« farouche »

Le sens de cet adjectif a souvent été extrapolé et traduit par *selvatico*. Lorsqu'il qualifie un trait de caractère, cet adjectif dénote la fermeté, l'intransigeance, la rudesse ou la brutalité. *Scontroso: di modi aspri e duri*.

« au front penchant »

Nous avons relevé quelques confusions entre *la fronte* et *il fronte* qui ont fait perdre aux candidats des points précieux. « Penchant » est employé aussi bien pour des objets que des personnes. L'italien *chino, chinato* signifie *rivolto verso il basso* et avait toute sa place ici.

« aux membres appauvris »

Là encore, des erreurs pouvaient être évitées : *membra* est le pluriel du mot *membro* au sens propre, tandis que *membri* est son pluriel lorsque le sens est figuré. « Appauvris » bien évidemment ne se référerait pas à l'état « économique » des membres, mais à leur état de santé ; des traductions comme *debilitato* ou *deperito* ont également été acceptées.

« un duc et pair »

Les deux mots se réfèrent à des titres de noblesse. « Pair » est un titre surtout honorifique ; le pair du royaume avait accès au conseil du roi ; ce privilège était accordé autrefois aux douze principaux seigneurs du royaume, six ecclésiastiques et six laïcs. On pouvait donc être « duc et pair ». La traduction ne comportait aucune difficulté.

« grimaud »

Ce mot peut avoir plusieurs sens : un grimaud est soit un élève des petites classes, soit une personne pédante, soit un mauvais écrivain. Le contexte permettait de déduire l'acception qui convenait et, comme cela a été souvent le cas, d'approcher le sens. Certains candidats ont préféré tenter le barbarisme ; il vaut mieux traduire par un mot voisin que l'on connaît, plutôt que de courir des risques inutiles.

« Paris... Londres ... le pont Neuf »

La toponymie pose quelques problèmes. Les capitales ont un équivalent en italien (*Parigi, Londra*) ; le pont Neuf est un des lieux les plus connus de la capitale, il est donc repris tel quel.

« avant quatre-vingt-neuf »

Il s'agit bien entendu de la date de la Révolution française.

« parqués en castes »

La définition de *casta* permettait l'emploi de ce mot dans ce texte : *categoria sociale o professionale che si mantiene chiusa e compatta nella difesa dei propri interessi e privilegi*. L'adjectif « parqué » a donné lieu à des traductions intéressantes comme *stipato, stretto, chiuso...* Le jury n'a bien entendu pas accepté *parcheggiato*.

« Hantant »

Le verbe « hanter » a ici le sens de fréquenter assidûment et n'évoque aucune présence surnaturelle. Il s'agit d'un emploi littéraire du mot et il est étonnant que de nombreux candidats aient ignoré ce sens.

« les Phèdres / les Jocastes / Les Méropes »

La cohérence de cette énumération, en l'occurrence trois personnages de la mythologie, poussait à traduire « Phèdre » par *Fedra* et non *Fedro* qui est le nom d'un fabuliste latin, mais aussi le titre des dialogues de Platon. De même, Jocaste, *Giocasta* est une héroïne du cycle thébain ; quant à Mérope, *Merope, Meropi* au pluriel, elle fut la seule Pléiade à épouser un mortel, Sisyphe.

« le décorum »

Ce mot désigne aussi bien les règles de bienséance, le protocole que le luxe des apparences. L'italien *decoro* traduit l'ensemble de ces nuances.

« tas de gueux, drôles patibulaires »

Ces expressions ont donné lieu à toutes sortes de traductions (cf. Remarques générales) Les gueux étaient autrefois ceux qui étaient réduits à mendier pour subsister. « Drôle » était ici un substantif, dont le sens remonte au XVII^e siècle : ce nom désignait un mauvais sujet, un fripon, un individu dont il fallait se méfier. Quant à l'adjectif « patibulaire », l'italien *patibolo* aurait dû aider les candidats ; en effet ce mot dérive du latin *patibulum* qui désignait la fourche sur laquelle on étendait les esclaves pour les battre. On qualifie de patibulaire, tout individu qui semble digne de la potence. Le jury a accepté d'autres traductions, mais il a été étonné par le raisonnement qui avait conduit un candidat à proposer *Gambadilegno*.

« les patois ... Pargot »

Le manque de maîtrise du français a amené quelques candidats à traduire « patois » par *paesini*, le mot ayant sans doute été confondu avec « patelin ». L'auteur, filant sa métaphore, distingue deux registres de langue, donc deux « groupes » sociaux qu'il associe aux lieux géographiques où ces types de langue sont parlés.

« aux galères »

Le fait de conserver la proposition « à » relève d'un usage impropre du mot italien *galera* qui s'emploie avec la préposition *in*. Le registre de langue de quelques candidats a conduit ces derniers à comprendre « galères » comme « difficultés » et à traduire ce substantif par *in crisi*.

« dans les halles »

Le jury a trouvé pour ce mot *atrio, ingresso* et parfois des anachronismes étonnants comme *centri commerciali*. Il s'agissait ici bien sûr des anciens marchés couverts et non pas de « halls ».

« sans bas »

Le mot désigne la pièce de vêtement qui couvre le pied et la jambe.

« la farce »

Il s'agit ici du genre théâtral.

Grammaire

« un acte »

Un atto ; nous rappelons que l'apostrophe marque l'élision de l'article devant un nom féminin commençant par une voyelle. Il ne faut donc pas d'apostrophe à l'article indéfini devant un nom masculin commençant par une voyelle.

« Donc, c'est moi qui suis »

Cette figure d'insistance ne pouvait être traduite littéralement. En italien, l'ajout du pronom sujet *io* et l'inversion suffisaient à rendre l'effet recherché par l'auteur.

« où votre cœur se serre »

Il fallait ici conserver le vouvoiement à la deuxième personne du pluriel, en usage au XIX^e siècle.

« j'ai dit à l'ombre : « Sois ! »

L'impératif dans le texte est celui de la deuxième personne : l'auteur s'adresse à l'ombre. Le jury a accepté toutefois la formule biblique *Sia l'ombra!*

« Quand je sortis du collègue »

Le manque de maîtrise des conjugaisons italiennes a là aussi pénalisé certains candidats qui n'ont pas su traduire le passé simple pourtant régulier du verbe *uscire*.

« du collègue ... Des vers latins »

L'emploi de la préposition *da* marque ici l'éloignement et il doit être réitéré dans les deux expressions qui dépendent directement du verbe *uscire*.

« au front penchant, aux membres appauvris »

La préposition *da* traduit ici la spécificité et elle s'impose également dans les deux expressions.

« Quand, tâchant de comprendre et de juger, j'ouvris les yeux »

Le participe présent a valeur de gérondif et indique bien la simultanéité de plusieurs actions.

« ainsi marchent... Piétons et cavaliers traversant le pont Neuf »

Le participe présent précise l'action de « marcher » et il peut être traduit par une relative ou une subordonnée temporelle.

« avant quatre-vingt-neuf »

Devant les dates, on emploie l'article défini. Par ailleurs, la préposition *di* après *prima* est obligatoire.

« Les uns, nobles, ... Les autres, tas de gueux... quelques-uns aux galères »

En français, les pronoms indéfinis avaient pour antécédent « les mots », substantif masculin pluriel. Lors du passage à l'italien, l'emploi de *le parole* exigeait un accord au féminin, dans les trois parties du même raisonnement, éloignées l'une de l'autre. Cet oubli a donné lieu à des anacoluthes qui ont coûté des points.

« hantant les Phèdres... ayant le décorum... Et montant à Versailles... Habitant les patois »

Les participes présents introduisent des expansions du même sujet, « les mots ». On ne pouvait les traduire qu'en reprenant le temps de la première proposition : l'imparfait de l'indicatif.

« dévoués... Déchirés... créés »

Les participes passés se référaient tous dans le texte français aux « mots ». Là encore, lors de la traduction, les candidats n'ont pas toujours veillé à la cohérence de leur texte et n'ont pas fait les trois accords au féminin pluriel qui s'imposait avec *le parole*.

« Populace du style au fond de l'ombre épars »

L'adjectif « épars » qualifie le substantif « populace » et non le mot « ombre ». Les candidats qui ont opté pour un substantif masculin en italien, comme *popolino*, ont souvent oublié d'accorder l'adjectif au masculin.

Comme le démontrent les remarques pour ces deux traductions, de nombreuses erreurs sont dues à une lecture trop superficielle des textes, à la précipitation ou simplement à

l'étourderie des candidats. Seule une préparation sérieuse et solide donne toutes leurs chances à ceux qui passent cette épreuve.

La culture du candidat l'aide avantageusement dans ses choix de traduction ; il est bon que les étudiants maîtrisent de la façon la plus correcte possible, les deux langues.

Les conseils de ce rapport permettront aux futurs préparateurs de mieux orienter leur travail.

Épreuve préprofessionnelle en langue française

Remarques générales

2006

Moyenne des présents **8,10/20**

Moyenne des admis **10,51/20**

2007

Moyenne des présents: **6,77/20**

Moyenne des admis: **9,91/20**

2008

Moyenne des présents: **6,66/20**

Moyenne des admis: **9,66/20**

2009

2010

Cette session se caractérise comme on le verra ci-après par un bon niveau global des admis dont le jury a pu apprécier la réflexion de qualité plus que satisfaisante, contrastant avec celui nettement insuffisant, d'un nombre élevé de candidats.

Notes attribuées : de 0,5 à 19

L'ÉPREUVE

La feuille d'accompagnement du sujet, que chaque candidat a reçue au début de ses deux heures de préparation, rappelait les modalités de l'épreuve :

Extrait du Bulletin officiel de l'Éducation Nationale

Arrêté du 18-5-1999, JO du 27-5-1999

Epreuve préprofessionnelle sur dossier.

Cette épreuve, en langue française, comporte un exposé suivi d'un entretien avec les membres du jury. Elle prend appui sur des documents d'intérêt didactique et pédagogique proposés par le jury. Ces documents peuvent être, si le jury le souhaite, de nature audiovisuelle.

L'épreuve permet au candidat de démontrer :

- qu'il connaît les contenus d'enseignement et les programmes de la discipline au collège et au lycée;
- qu'il a réfléchi aux finalités et à l'évolution de la discipline ainsi que sur les relations de celle-ci aux autres disciplines ;
- qu'il a réfléchi à la dimension civique de tout enseignement et plus particulièrement de celui de la discipline dans laquelle il souhaite exercer ;
- qu'il a des aptitudes à l'expression orale, à l'analyse, à la synthèse et à la communication ;
- qu'il peut faire état de connaissances élémentaires sur l'organisation d'un établissement scolaire du second degré.

Durée de la préparation : deux heures ; durée de l'épreuve : une heure maximum (exposé : trente minutes maximum ; entretien : trente minutes maximum) ; coefficient 3.

Les qualités d'expression en langue française entrent pour un tiers dans la notation.

La typologie des sujets proposés dont on trouvera la liste exhaustive en annexe, demeure identique à celle des précédentes sessions à savoir trois grandes catégories :

- des séquences cinématographiques extraites de films relativement récents,
- des sujets entièrement didactisés prenant appui sur des extraits de manuels.
- des sujets partiellement didactisés prenant appui sur une page de manuel mais accompagnés d'un ou plusieurs documents complémentaires,
- des sujets non didactisés, conçus à partir de textes et/ou de documents iconographiques issus de sources très diversifiées (articles de presse, extraits de quotidiens ou d'hebdomadaires, photographies, vignettes humoristiques, publicités, documents téléchargés sur Internet...)

La session 2010 constitue un tournant à un double titre. D'abord bien sûr, parce qu'il s'agit de la dernière édition de l'actuelle épreuve préprofessionnelle, mais également parce qu'une étape qualitative a été franchie cette année : les prestations des candidats admis ont été globalement satisfaisantes, voire excellentes pour un quart d'entre elles (notes de 15 à 19). En revanche, le jury a constaté un net clivage entre les prestations de qualité, en augmentation, et celles tout à fait insuffisantes, particulièrement nombreuses cette année. Bien que toute l'échelle de notation ait été utilisée (notes allant de 0,5 à 19), la courbe des notes marque une double

polarisation, vers le haut et vers le bas ; en effet, si le jury a pu attribuer un nombre conséquent de notes allant de 13 à 19, très nombreuses ont été inversement les prestations sanctionnées par des notes inférieures à 5.

Ces dernières correspondent à des exposés conjuguant dans des proportions et à des degrés divers,

- une analyse inconsistante ou erronée du dossier proposé,
- une mise en perspective pédagogique incohérente, en raison notamment d'erreurs de compréhension, d'ignorances, de confusion de notions,
- un français relâché,
- une grande difficulté, voire une incapacité à entrer dans un dialogue constructif lors de l'entretien qui a suivi.

Ces carences ne sont pas nouvelles, quoique observées cette année dans des proportions inédites. La nouveauté réside dans le manque fréquent de recul critique, se manifestant notamment par la tendance prononcée à interpréter le discours au premier degré - le discours publicitaire en particulier - et l'inflation du « politiquement correct », de la propension à édulcorer, de peur de choquer ou de déplaire : « Je ne voudrais pas dire ridiculiser, c'est quand même trop fort », « Je n'aimerais pas prononcer le mot cliché »... Mais surtout, le jury a été frappé par des propos traduisant un manque de repères manifeste dans le domaine éthique : la mafia a été par exemple identifiée à plusieurs reprises comme un contre-pouvoir. Il a été proposé d'organiser un débat entre tenants du parti fasciste et opposants ou encore de faire débattre les candidats sur l'opportunité de combattre l'injustice. Le jury a été on ne peut plus surpris et inquiet d'entendre affirmer que le meurtre d'un commerçant ayant refusé de payer le *pizzzo* est plus injuste que celui d'un juge qui lui, sait à quoi s'en tenir en choisissant cette profession...

Si la qualité de la réflexion des admis a donc progressé, il apparaît en revanche qu'un nombre important de candidats ne dispose pas des repères fondamentaux nécessaires à un futur professeur pour penser son enseignement.

Nous rappellerons ci-après les éléments de fond, conditions d'une prestation réussie. Ils peuvent se résumer dans la formule des 5 C : compréhension, conceptualisation, cohérence, connaissances, communication.

Compréhension

La démarche didactique ne fonctionne pas à vide : elle est au service de l'acquisition de contenus que les élèves vont s'approprier ainsi que de capacités qu'ils vont développer, à partir d'un cheminement construit par le professeur. Pour cela, ce dernier s'appuie sur des documents - en l'occurrence pour l'épreuve qui nous intéresse, le ou les documents constitutifs du dossier proposé - dont il doit savoir prendre la mesure afin de les utiliser efficacement. Cela passe d'abord par une analyse rigoureuse, permettant d'accéder sûrement au sens et de mettre en évidence la façon dont il est produit. Dans tous les cas, il convient bien sûr de prendre en compte la spécificité du ou des documents ainsi que les codes correspondants. C'est sur la base des éléments livrés par cette analyse que le professeur construira ensuite le parcours d'apprentissage destiné aux élèves.

Or l'étape de l'analyse a été cette année encore négligée, nombre de candidats se contentant de « survoler » le ou les documents, omettant même pour certains d'en traiter une partie – négligeant par exemple la musique voire les dialogues d'une séquence filmique, l'appareil didactique accompagnant un texte extrait d'un manuel, omettant même de lire une partie du

document - ou le plus souvent, procédant à une lecture hâtive, aboutissant ainsi à des erreurs d'interprétation de nature à compromettre ensuite la mise en perspective didactique .

Rappelons qu'une analyse efficace a pour préalable une exploration attentive et minutieuse des documents proposés, conduite en

→ prenant le temps de la lecture, de l'observation et/ou de l'écoute afin de repérer l'ensemble des éléments pertinents

→ s'assurant de comprendre le sens littéral de ce qui est écrit ou dit, ou de bien identifier ce qui est montré :

ainsi une lecture attentive du début de la *filastrocca* Ferragosto de Gianni Rodari , « *Filastrocca vola e va dal bambino rimasto in città* » aurait évité à un candidat d'affirmer que « c'est l'enfant qui parle », de même qu'elle aurait aidé un autre à situer le Lingotto à Turin, nommé dans le court texte accompagnant l'image figurant sur le document *Lingotto-Business center*. L'écoute attentive des propos d'Antonietta dans *Una giornata particolare* aurait permis à tel autre de comprendre qu'elle évoquait sa rencontre avec Mussolini et non celle avec son futur mari. L'attention apportée à l'image aurait permis quant à elle de percevoir qu'il était question de café et non de thé dans ce même épisode. Croiser les indices sonores et visuels aurait évité à un autre candidat d'indiquer que la séquence extraite du film *Arrivederci amore, Ciao* se déroulait en Argentine alors qu'on voit défiler une carte de l'Italie du nord où apparaissent en toutes lettres le nom des villes Rovigo et Mantova.

Le dictionnaire unilingue mis à disposition des candidats est une aide précieuse qui gagnerait à être plus utilisée : sa consultation aurait évité un faux-sens sur *tormentone* par exemple et aurait certainement éclairé le sens de *panpepato*, de même qu'elle aurait permis de percevoir le jeu de mots sur *imbrocicare* présent dans le document *Imbrocciamola!* de Legambiente ; la lecture de la définition de « *coniglio : persona timida, paurosa* » aurait quant à elle évité aux candidats de donner des explications fantaisistes de l'énoncé *È finita l'era dei conigli*, figurant sur la pancarte brandie par un manifestant lors de *l'autunno caldo*.

→ veillant à repérer les références culturelles historiques, géographiques, économiques.

L'allusion à la guerre du Vietnam dans l'extrait de *Vogliamo tutto* de Nanni Balestrini devait par exemple aider les candidats à situer chronologiquement les faits évoqués.

L'analyse ne saurait s'arrêter à ce stade. Or beaucoup de candidats se sont contentés de livrer en l'état le résultat de cette première exploration, partielle la plupart du temps. Restant au niveau de l'inventaire - description, ils ont proposé une paraphrase des textes et pour les séquences cinématographiques, une énumération des différents plans, commentés techniquement un à un sans atteindre le seuil de la compréhension profonde.

Conceptualisation et problématisation

Une analyse efficace doit accéder au cœur du sens : nombre de candidats n'ont pas su mettre en évidence les éléments pertinents ou les organiser afin de faire émerger les réseaux de sens sous-jacents, ni été en mesure de dégager une problématique.

L'absence de recul aboutit souvent à une lecture au premier degré : ainsi du titre de la nouvelle *Cattivo scolaro* de Stefano Benni, pris au pied de la lettre : l'ironie n'a pas été perçue.

D'une façon générale, la prise en compte de la tonalité des textes ou des séquences – en particulier lorsqu'elle relève de l'humour ou du comique - continue de s'avérer difficile pour beaucoup de candidats qui ne parviennent pas à en rendre compte, voire à l'identifier. Ils ne sont manifestement pas au clair sur les notions d'humour, de comique, d'ironie, de sarcasme, de pathétique, de tragique...

Les publicités ont pour la plupart été traitées comme des documents informatifs sans que soient mis en évidence la visée commerciale du discours et les procédés mis en œuvre à cet effet.

Certaines interprétations erronées sont dues également à des clichés qui, plaqués sur le document, en faussent la lecture : ainsi du café lieu de convivialité qui a amené à définir comme un lieu chaleureux le *Caffè Greco* peint par Guttuso.

Une analyse bien menée est la condition nécessaire mais non suffisante d'une mise en perspective didactique pertinente. Après avoir dégagé les éléments significatifs du dossier, le candidat doit montrer en effet qu'il peut effectuer des choix didactiques qui lui permettront plus tard de mettre à la portée des élèves le sens des documents, tirant parti efficacement des ressources qu'ils représentent, pour programmer les apprentissages visés. A cette fin, les éléments livrés par l'analyse doivent à leur tour faire l'objet d'une analyse, didactique cette fois.

Nous rappelons ici les précisions données à ce propos dans les deux rapports précédents :

Les paramètres à prendre en compte pour cibler les documents et déterminer le choix du niveau (collège ou lycée) et la classe à laquelle destiner leur exploitation sont leurs caractéristiques (nature du support – écrit/audio/ vidéo /iconographique... - thématique, contenu culturel, caractéristiques linguistiques et discursives...) et les objectifs fixés par les programmes (activités langagières, compétence de communication, compétence culturelle...) aux différents stades de l'apprentissage. C'est en croisant l'ensemble de ces éléments que le candidat peut être en mesure de proposer un choix pertinent et réaliste. Comme pour l'analyse précédemment conduite, on ne peut se contenter d'affirmations superficielles en se limitant par exemple à citer le thème culturel envisagé. Encore faut-il préciser la ou les notion(s) particulière(s) ciblée(s) en argumentant de façon précise, en fonction des axes de sens dégagés lors du bilan de l'analyse. De même, l'ordre dans lequel on se propose d'utiliser les documents d'un dossier doit être justifié.

La mise en perspective pédagogique vise à permettre l'élaboration d'un projet pédagogique. Elaborer un tel projet revient à définir un parcours d'apprentissage dont on indique les principales étapes. Il ne s'agit pas de présenter dans le détail une séquence, en indiquant le nombre de séances voire la durées en heures – 2h30 par exemple - et en précisant par le menu leur contenu, les questions que l'on posera, ainsi que les réponses attendues des élèves, ou les formulations ou exemples utilisés pour élucider tel ou tel mot – démarche qui relève du CAPES interne - mais de mettre en évidence la logique qui préside à l'enchaînement cohérent des différentes phases.

Un parcours d'apprentissage pertinent est placé sous le signe de l'entrée par le sens : il doit permettre à l'élève une progression raisonnée vers le cœur du sens mis en évidence grâce à l'analyse initiale ; les activités proposées doivent également avoir un sens pour lui, l'idéal étant qu'il s'agisse de tâches. Il est donc bon que le projet de parcours prenne en compte la perspective actionnelle et aboutisse autant que possible à une tâche finale, cohérente avec les apprentissages développés au cours de la séquence. Il ne s'agit en aucun cas de plaquer sur le ou les documents le schéma convenu d'un cours type.

L'ordre dans lequel les différents documents sont abordés, le choix des entraînements et des tâches proposées doit découler de la mise en perspective didactique et être justifié.

Cohérence

Le maître mot d'une mise en perspective didactique efficace est donc la cohérence

→ *cohérence entre l'analyse du document et la mise en perspective pédagogique.*

Les objectifs annoncés et les pistes proposées doivent prendre en compte les éléments significatifs mis en évidence lors de l'analyse, en sorte d'amener les élèves à accéder au cœur du sens. C'est ainsi qu'en ce qui concerne la grammaire, il convient de privilégier les faits de langue liés au sens - comme par exemple dans la séquence *conta* extraite du film *I cento passi*, l'emphase mise sur les adjectifs possessifs *il mio, la mia* - et/ou ceux utiles pour la ou les tâches envisagées.

→ *cohérence entre les objectifs annoncés et les activités et/ou tâches proposées.*

On annonce par exemple un entraînement à la compréhension de l'oral - et l'on propose ensuite un questionnement de vérification ; un entraînement à la prise de parole en continu - et l'on propose de répondre à une série de questions ; un entraînement à la compréhension de l'écrit - et l'on procède à une écoute préalable ...

La tâche finale proposée doit également être cohérente avec les acquisitions linguistiques et culturelles ainsi qu'avec les entraînements programmés en amont. Elle doit permettre de réinvestir les savoirs et les capacités construites au cours du parcours d'apprentissage dont elle est l'aboutissement. Rares ont été les tâches répondant à ces critères.

→ *cohérence entre l'activité langagière sollicitée et le support retenu.*

Plusieurs candidats ont cette année encore, proposé d'entraîner les élèves à la compréhension de l'oral à partir d'un support écrit : article de journal, extrait de roman ou récit enregistré ou lu par l'enseignant. Inversement la dimension orale du texte théâtral, du conte, de la comptine et de la poésie a été méconnue.

→ *cohérence entre le stade d'apprentissage envisagé, les activités ou les tâches proposées.*

Les candidats ont globalement progressé sur ce point.

Connaissances

La qualité du parcours pédagogique proposé dépend comme on l'a vu de la pertinence de la double analyse effectuée en amont : analyse permettant d'accéder au sens, puis analyse des potentialités didactiques. Pour la mener à bien le candidat doit pouvoir s'appuyer sur des connaissances sûres, aussi bien dans les domaines linguistique, littéraire, historique, géographique, économique et artistique, que méthodologique et didactique. Or les exposés et les entretiens ont mis en évidence des ignorances et des confusions préoccupantes – portant sur des éléments fondamentaux et pour certains élémentaires - qui expliquent en partie les nombreuses contre-performances observées.

Connaissances linguistiques

Les erreurs, plus nombreuses que les années précédentes, révèlent des lacunes sur des points élémentaires de lexique et de grammaire dont certains relèvent des acquisitions visées au Palier 1 : *la volpe* a été confondue avec un loup par exemple ; les deux valeurs de *andare*, *non mi va di* (*non ho voglia*) et *le cose le vanno bene*, *Lei ha un marito...* (*va tutto bene per Lei*) ont été assimilées. Le terme *quattrini* a été qualifié d'argotique, puis de dialectal lors de l'entretien.

Le plus maltraité cependant a été le domaine grammatical. Les catégories grammaticales sont fréquemment confondues : il a été question de *superlatif relatif absolu*, l'adjectif possessif *loro* a été confondu avec le pronom COD, la voix passive avec le style indirect, *mi dispiace* a été présenté comme le contraire de *mi piace*. Un candidat a proposé de travailler le genre et le nombre en rapprochant les paires *il mobilio/la mobilia*, *il legno/la legna*, *il soffitto/la soffitta*, *l'orecchio/l'orecchia...* Il a été question du suffixe diminutif à propos de l'adjectif *piccino*. Suffixe et préfixe, préposition et conjonction, coordination et subordination ont été confondus par plusieurs candidats. Ce ne sont là que quelques exemples donnés à titre indicatif.

Connaissances littéraires et artistiques

Pour prendre l'exacte mesure de la portée et du sens des documents, les candidats doivent posséder également des connaissances littéraires générales : certains continuent de confondre fable et conte. Le jury a été étonné d'entendre parler d'hendécasyllabes à propos de la poésie *La brutta città che è la mia*, de Dario Fo. La plupart des candidats emploient avec beaucoup d'approximation les termes caractérisant la tonalité d'un texte. Il ne paraît pas déraisonnable d'attendre d'un futur professeur d'italien qu'il soit en mesure de citer le nom d'un peintre vénitien du XVIII^e siècle, d'artistes du *Quattrocento* ou du *Cinquecento* ou encore le titre de quelques portraits célèbres.

Connaissances historiques, géographiques, économiques, culturelles

Un futur professeur doit pouvoir situer chronologiquement les principaux événements de l'histoire italienne et être au fait de l'évolution économique et sociale du pays: on ne peut affirmer - comme l'a soutenu l'un d'entre eux - qu'avant les années 70, la condition ouvrière n'avait pas évolué depuis le XIX^e. Un futur professeur d'italien doit savoir ce qu'est *un fascio littorio*, *un ballila*, *un irredentista* (ignorance d'autant plus surprenante étant donné le programme de l'écrit), que *la festa dell'Unità* ne commémore pas l'unité italienne, connaître *la Gazzetta dello sport* et *il giro d'Italia*, le siège des principales institutions de l'Etat *Quirinale*, *Palazzo Madama*, *Montecitorio*, et savoir reconnaître le texte de l'hymne italien : deux candidats ont affirmé que les élèves de la nouvelle *Un cattivo scolaro* qui entonnent chaque matin le couplet « *La mia patria è una e forte/ nostro padre è il presidente/ duramente duramente/ duramente studierò/ patria bella del mio cuo-o-o-or.* » chantent l'hymne italien ! Il doit savoir également ce qu'est *un preside* (confondu avec un président), *un vigile...*

Connaissances méthodologiques

On attend du candidat qu'il puisse traiter les documents selon une démarche appropriée au support concerné, en tenant compte de la spécificité du langage utilisé.

Peu de candidats tirent parti du para-texte par exemple.

Si la description technique des plans et des procédés cinématographiques est globalement satisfaisante, on observe un certain flottement quant au traitement de l'audio (dialogues et musique), souvent négligé. Le terme extra diégétique a souvent été utilisé de façon inappropriée : les échos des discours qu'on entend dans l'extrait de *Una giornata particolare* sont intra diégétiques

et non extra diégétiques, ils appartiennent à la diégèse, les personnages peuvent les entendre ; ce n'est pas le cas de la musique qui accompagne par exemple le début de l'extrait de *Pani e tulipani*.

L'appareil pédagogique présent dans les extraits de manuels a souvent été ignoré ou accepté sans recul. Or il s'agit là d'une composante spécifique essentielle. Rappelons qu'un manuel n'est pas un texte officiel de référence, il ne fait que présenter des propositions de mise en oeuvre dont la pertinence peut être variable.

Nombreux ont été les candidats ayant confondu question et consigne ; au-delà de la forme grammaticale spécifique qui les distingue (forme interrogative/ impératif), ces deux types d'énoncés correspondent à deux démarches différentes.

Connaissances des programmes

Une confusion fâcheuse déjà signalée l'an dernier semble persister quant au statut du CECRL. Rappelons qu'il s'agit d'un outil de référence, dont les programmes ont intégré certains des apports, notamment l'échelle de niveaux et la notion de tâche, mais qu'il ne se substitue en aucun cas à eux. Ce sont les programmes, qui définissent les contenus d'enseignement et les démarches à mettre en oeuvre. Il est donc impropre d'affirmer comme on a pu l'entendre cette année encore à plusieurs reprises, que « selon le CECRL les élèves doivent atteindre le niveau A2 », ou encore de parler des « contenus culturels en conformité avec les recommandations du CECRL » ou « préconisés/indiqués/prévus par le CECRL », dont la particularité est précisément de ne pas en proposer, les contenus culturels étant par essence spécifiques. De même, le choix de l'approche inductive de la grammaire appartient aux programmes et n'est pas une préconisation du CECRL. Il est également impropre d'affirmer catégoriquement, comme continuent de le faire certains candidats que tel ou tel document « est de niveau A2 ou B1 ». Un même document peut être proposé à deux voire pour certains, trois niveaux différents ; ce sont les tâches demandées aux élèves qui varieront selon le niveau visé (A2, B1 ou B2).

Si les programmes semblent par ailleurs plutôt bien connus dans l'ensemble, quelques candidats persistent cependant à confondre Palier 1 et Palier 2. Plusieurs ont indiqué que les élèves atteignent le niveau B1 en fin de seconde LV2 : rappelons qu'il s'agit du niveau visé en fin de terminale pour ces élèves. Ce sont les élèves de seconde LV1 qui doivent avoir acquis le niveau B1 en seconde. Par ailleurs une lecture hâtive des documents d'accompagnement de seconde a conduit un candidat à affirmer que les élèves doivent découvrir 3 villes italiennes Milan, Sienne, Naples. Ce n'est là qu'une suggestion donnée à titre indicatif.

L'histoire des arts reste méconnue par certains candidats.

Un nombre non négligeable de candidats continue de confondre compétence pragmatique et compétence méthodologique : savoir décoder une image, analyser des procédés filmiques, lire un article de journal relève du domaine méthodologique et non de la compétence pragmatique, composante de la compétence de communication renvoyant à la dimension fonctionnelle et discursive de la langue.

Connaissances et notions didactiques

Nombreuses ont été dans ce domaine les approximations traduisant des confusions de notions. Les termes entraînement, interaction, tâche, notamment, continuent d'être employés mal à propos.

Entraînement

Le questionnement est apparu dans de nombreux exposés comme la démarche reine, *tuttofare*, proposée indifféremment pour travailler compréhension et expression. Cette récurrence renvoie à la fois à une confusion entre entraînement et vérification et à une méconnaissance de la nature des activités langagières, notamment de la prise de parole en continu.

Cette année encore, les candidats ont proposé en guise d'entraînement à la compréhension de l'oral, l'écoute d'un document sonore sans consigne préalable, suivie de questions qualifiées à plusieurs reprises de « questions basiques », « questions un peu basiques qui où quand comment pourquoi », « questions ordinaires » (sic). Ces formulations révèlent une approche mécanique du traitement des documents sonores, sans réflexion sur les objectifs possibles. Le questionnement ainsi mis en œuvre constitue une vérification de la compréhension, partielle la plupart du temps : la réponse aux questions permet en effet de constater ce que l'élève est capable de comprendre à un moment donné, par ses propres moyens. En l'occurrence, cette démarche ne l'aide pas à améliorer sa capacité de compréhension en lui permettant de perfectionner ses stratégies d'écoute : or l'entraînement a précisément pour but d'aider l'élève à se constituer une « banque » de repères, riche et souple à la fois. C'est par la mise en place de parcours d'écoute adaptés qu'on va l'amener à développer peu à peu des réflexes dans ce domaine : l'écoute est d'abord cadrée par des consignes simples qui visent à mettre en évidence les indices pertinents (verbaux et non-verbaux), puis de plus en plus l'élève va mobiliser de lui-même ces indices qui finissent par constituer une « grille d'écoute ». Le parcours ainsi proposé évolue donc au fur et à mesure de la progression de l'apprentissage : au terme du Palier 1, l'élève s'il a été bien entraîné, est en mesure d'identifier de lui-même, les éléments relatifs à la situation d'énonciation, il n'a alors plus besoin d'être guidé pour repérer les indices correspondants. Les consignes d'écoute proposées au niveau B1 doivent donc viser l'acquisition de nouveaux repères.

La confusion entre entraînement/vérification ou évaluation se traduit également par les QCM et les vrai- faux présentés comme aide à la compréhension.

La lecture attentive du chapitre entraînement et évaluation des documents d'accompagnement des programmes d'italien du Palier 1 devrait pouvoir éclairer les candidats.

Activités langagières

La nature des composantes de l'expression orale est encore mal comprise. Répondre aux questions de compréhension ne constitue ni un entraînement à la prise de parole en continu ni à l'interaction.

La prise de parole en continu suppose d'enchaîner plusieurs énoncés et ce, de façon structurée. La réponse à une question même ouverte, ne constitue pas en soi un entraînement à l'organisation du discours, capacité qui demande à être construite méthodiquement, au moyen d'activités spécifiques. L'expression « déclencheur de parole » a souvent été employée mal à propos. Comme le mot déclencheur l'indique, la fonction d'un tel document est d'encourager une prise de parole personnelle autonome en fournissant une amorce propre à susciter l'envie de dire. Dans cette optique il est donc erroné d'exploiter un document déclencheur de parole à l'aide d'un questionnement. On peut en revanche aider l'élève à étoffer son propos au moyen de relances judicieuses. Si le document est de nature textuelle, il doit être nécessairement bref et d'accès aisé afin que la perception de son contenu soit immédiate pour l'élève et qu'il ne constitue pas un obstacle à la prise de parole ; un article long tel que celui sur *i caffè storici* est en l'occurrence inapproprié. En revanche un titre d'article parlant peut tout à fait convenir. L'image quant à elle n'est pas automatiquement un déclencheur de parole ; tout dépend de sa nature, des difficultés d'interprétation qu'elle présente, de l'envie de dire qu'elle peut susciter, des moyens langagiers dont dispose l'élève...

Tout comme la prise de parole en continu, la notion d'interaction demande encore à être précisée. L'interaction suppose un échange véritable entre deux interlocuteurs. Le questionnement qui fonctionne à sens unique ne répond pas à un réel besoin de communication puisque le professeur connaît déjà les réponses. Lire un dialogue préalablement rédigé ou le réciter ne saurait non plus être assimilé à une interaction. La véritable interaction comporte une part d'incertitude ; elle suppose la capacité à faire face à l'inattendu, à anticiper et à adapter son propos : en même temps qu'il cherche à comprendre son interlocuteur, l'élève prépare sa réponse.

Tâche

La notion de tâche semble mieux comprise. Rappelons cependant que la mise en activité, de quelque nature que ce soit, ne suffit pas à constituer une tâche : « Il y a tâche si, dans le cadre de l'activité proposée aux élèves, l'utilisation de la langue n'est pas une fin en soi mais qu'elle est mise au service d'un but à atteindre : on va écouter, lire, écrire, parler, interagir pourLe travail demandé à l'élève se trouve ainsi motivé par un objectif ou un besoin résultant de la situation proposée ; il aboutit à un résultat identifiable qui en est l'enjeu : l'obtention d'un produit final (dialogue ou saynète, lettre, fiche d'identité, invitation, affiche...) donne corps au travail accompli et sens à l'exécution de la tâche. » (cf documents d'accompagnement du Palier 1).

Au vu de l'ensemble des constats effectués, il paraît imprudent de conclure l'exposé, comme l'ont fait hardiment un certain nombre de candidats, en affirmant « J'aurai ainsi atteint mes objectifs » ou « Mes objectifs auront été atteints ». Un « J'espère avoir atteint mes objectifs », comme l'a prudemment indiqué un candidat dont la prestation s'est avérée du reste fort honorable, serait mieux venu.

Communiquer

Avoir des connaissances et être capable de concevoir un parcours d'enseignement ne suffit pas pour être un bon enseignant. Il faut également savoir communiquer efficacement.

Une communication de qualité passe d'abord par la maîtrise de la langue de l'école : le professeur d'italien, comme tous ses collègues, doit s'exprimer dans un français correct, en adoptant un registre approprié. L'importance stratégique de la maîtrise de la langue – l'une des 10 compétences figurant déjà au cahier des charges des IUFM – a été réaffirmée par le récent BO du 22 juillet 2010 :

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

Les constats effectués dans ce domaine sont préoccupants : en dehors des italianismes qui par leur nombre ont rendu certaines prestations, heureusement peu nombreuses, difficiles à suivre, on a en effet relevé un nombre accru d'impropriétés et de solécismes. On a ainsi entendu notamment « une pièce désœuvrée », « à la tête de la table », « cacheter » pour « cacher », « une écriture » pour « une inscription », « urbanisme » pour « urbanisation », « noter » pour « prendre des notes », le pronom complément « les » employé pour « leur », « dans l'ordre qu'ils sont » « les

élèves que je disais », « l'énerverment qu'il y a à l'intérieur de cet homme », « la relation de pouvoir qu'il peut y avoir à l'intérieur de lui-même »...

L'emploi d'une langue relâchée est très fréquent ; on donne ici quelques exemples à titre indicatif : « chamboulée », « ras-le-bol », « rigoler », « le prof », « il fait vraiment très élégant », « très classe », « ils sont au centre de l'image, on ne peut pas les rater », « physiquement ça part dans tous les sens », « là en LV1 on n'est pas trop mal »...

Un certain nombre de candidats utilisent systématiquement « y » au lieu de « ils », « y parlent », « y -z- en ont marre ». L'omission de la première partie de la négation est fréquente « y (ne) proposent que », « on (ne) sait plus trop à quoi ils servent »...

L'incapacité à dire ou à nommer se traduit par des énoncés du type « des choses de ce genre », « un truc pour... », ainsi que par une inflation de « voilà », « comme ça », « etc. », « ainsi de suite » : « un sentiment un peu pénible, comme ça », « il va se diriger sur sa gauche comme ça », « une caricature quelque part », « Enfin c'est... voilà ! »...

Communiquer efficacement c'est aussi savoir organiser son propos sans pour autant rédiger un exposé in extenso. On attend du candidat qu'il soit capable de restituer le fruit de sa réflexion avec clarté et précision, en s'appuyant sur ses notes, sans en être prisonnier. Or cette session a vu croître le nombre de candidats dépendants de leur notes, qu'ils tendaient à lire, sans regarder le jury. La communication passe aussi par le regard. L'aisance et la conviction du propos, la tonicité sont des qualités appréciées chez un futur enseignant qui devra servir de moteur à des classes dont les élèves ne sont pas toujours spontanément acquis à l'école. Sa capacité à écouter et à dialoguer également.

Or on a observé cette année chez un nombre conséquent de candidats un refus voire une incapacité à entrer dans l'échange et à tirer profit de l'entretien. Les questions posées ont été accueillies avec méfiance, voire hostilité par un certain nombre d'entre eux. Le jury a beau ne pas être susceptible le « C'est quoi la question ? » (sic) agressif d'un candidat l'a laissé pantois. Beaucoup confondent semble-t-il conviction et entêtement ; en témoignent les affirmations péremptoires données en guise de réponse à une demande d'éclaircissement : « On voit bien que c'est un proverbe », « Tout le monde le sait, il suffit d'allumer la télé », « Je ne vois pas d'obstacle particulier », « Je comprends ce que vous êtes en train de me dire, mais je reste sur mon analyse ». Rappelons que l'entretien a une visée constructive : il prend appui sur la prestation du candidat pour la prolonger, l'enrichir ou la réorienter le cas échéant et ce dans son intérêt. Les questions des membres du jury visent tantôt à amener les candidats à apporter quelques précisions à des remarques parfois incomplètes, à pousser plus avant leur réflexion, à corriger d'éventuelles erreurs. Le candidat doit prendre le temps de la réflexion, ne pas chercher un piège là où il n'y a qu'une demande de précision, ne pas hésiter à revenir le cas échéant sur un point... Si la conviction du propos est un atout certain lorsqu'il est pertinent, en revanche l'entêtement, une attitude défensive, voire agressive desservent le candidat.

Le métier d'enseignant est un métier de communication qui demande une capacité à entendre l'autre, au sens plein du terme.

Conclusion

Comme on le voit, cette épreuve demande au candidat de mobiliser et croiser un faisceau de compétences dans les domaines littéraires, culturels et méthodologiques, à construire dans la durée, dès la première année des études universitaires, dans la continuité des acquis du lycée. Tout au long de son parcours, il doit saisir tous les moyens (lecture, audition de chansons et

d'émissions, visionnage de films et documents vidéo...) et les occasions (expositions, conférences, voyages...) de cultiver et d'enrichir sa connaissance de la langue et de la culture italiennes afin d'en maîtriser la variété et les subtilités.

Il lui est nécessaire de se former également à l'analyse scientifique des documents et de se préparer méthodiquement au traitement didactique des différents types de documents. La nouveauté de ce dernier champ de réflexion, le cheminement nécessaire à l'appropriation d'outils d'analyse demandent du temps. Il est donc prudent de commencer la préparation dès que possible.

La lecture méthodique des programmes officiels, leur analyse, l'examen critique des différents manuels effectué à la lumière des indications données par les programmes, un entraînement régulier à l'exposé oral et à l'entretien avec le jury, la visite de classe suivie d'une discussion avec le professeur d'accueil doivent permettre aux candidats d'aborder l'épreuve dans les meilleures conditions. Ils pourront également tirer profit de la lecture des propositions de didactisation de sujets, proposées en annexe des rapports des deux sessions précédentes.

Ceux qui le souhaitent peuvent s'adresser au président de jury pour obtenir des informations sur leur prestation.

Les observations et conseils formulés constituent des axes de travail utiles également dans la perspective des années à venir, pour la future première épreuve d'admission - leçon portant sur les programmes des classes de collège et de lycée - destinée à évaluer notamment la capacité à analyser des documents supports d'enseignement et à opérer une mise en perspective pédagogique. Tout comme l'épreuve préprofessionnelle, cette épreuve demandera une préparation spécifique et méthodique, inscrite dans la durée.

Liste des sujets proposés aux candidats

Séquences cinématographiques extraites de films

- Séquence (La remise des rédactions et l'entretien de l'institutrice avec le père de Mimì) extraite du film *Un ragazzo di Calabria*, de Luigi Comencini, 1987
- Séquence (L'épisode du café et de l'album d'Antonietta) extraite du film *Una giornata particolare*, de Ettore Scola, 1977
- Séquence (L'épisode de la terrasse) extraite du film *Una giornata particolare*, de Ettore Scola, 1977

- Séquence (Départ et arrivée du détective à Venise) extraite du film *Pane e tulipani*, de Silvio Soldini, 1999
- Séquence (Passage *Conta*) extraite du film *I cento passi*, de Marco Tullio Giordana, 2000
- Séquence *Necrologio* extraite du film *I cento passi*, de Marco Tullio Giordana, 2000
- Séquence (Trajet en voiture puis scène au restaurant avec le discours du candidat au sénat) extraite du film *Arrivederci amore, ciao*, de Michele Soavi, 2006

Sujets entièrement didactisés prenant appui sur des extraits de manuels

- Leçon 10, *Casa, appartamento, Crescendo* 1° et 2° années d'italien, Jacqueline Journet et Roberta Bassetti Julien, Hachette 1991 p. 36 et 37
- + lezione trentatreesima, *La casa, Parlo italiano 1*, Victor Babou, Ed. Didier, 1967

Sujets partiellement didactisés prenant appui sur une page de manuel mais accompagnés d'un ou plusieurs documents complémentaires ou ayant été adaptés

- *L'ometto di panpepato*, conte adapté de *L'ometto di panpepato, Fiabe del viaggiamondo*
<http://www.bimboflap.it/risorse/servizi/fiabe/dinamiche/panpepato.html>
- + dessins : *la donna piccina*
<http://www.bimboflap.it/risorse/servizi/fiabe/dinamiche/piccina.html>, *la mucca, il cavallo, la volpe*
<http://www.midisegni.it/>
- + recette *Ometti di panpepato*, adaptée de
<http://www.bimboflap.it/risorse/servizi/ricette/ricette3.html>
- Leçon 26 *La partenza per la campagna*, Carlo Goldoni, *Crescendo* 1° et 2° années d'italien, Jacqueline Journet et Roberta Bassetti Julien, Hachette 1991, p. 180 181
- + reproduction de la fresque *La passeggiata* de Giandomenico Tiepolo
- + vignette *La partenza intelligente* de Altan :
http://www.ausl.pc.it/campagne/vacanze-con-i-fiocchi-2006/immagini/altan_big.jpg
- *La brutta città che è la mia*, Dario Fo, *A Zonzo per l'Italia*, 3^e année d'italien, Hachette, 1990 p.
- + extrait de l'article *Giro nella città avvelenata* (graphique + image + début de l'article jusqu'à *pedalando tra le auto, portando i bambini a scuola*), *Corriere della sera*, 28 gennaio 2010
- Publicité *Olio su carta, cartapaglia Foxy*, extraite de *Focus*, gennaio 2010
- + *A come Arcimboldo*, pp. 10-11, *A Zonzo per l'Italia*, 3^e année d'italien, 1990

+ Arcimboldo bricolo, histoires d'art en pratique, document édité à l'intention des professeurs d'arts plastiques (avril 2009).

- H come H2O, A Zonzo per l'Italia, 3^e année d'italien, 1990 p. 85-86
- + *Volantino Legambiente* pour inciter à consommer l'eau du robinet
http://www.legambiente.eu/documenti/2008/0320_imbrocchiamola/volantino_ok.jpg
- + publicité *acqua minerale Lurisia, bolle e stille, quando l'acqua è bella e buona*, *Gambero rosso*, novembre 2009
- *Tiepido sabotaggio*, extrait de Italia viva, Classes terminales, Hachette 1982
- + Couverture de la *Grammatica italiana, per le scuole italiane all'estero, Roma – 1940-XVIII*
- + pp. 56-57, *Aggettivi determinativi, aggettivi dimostrativi*

Sujets non didactisés

<http://www.bimboflap.it/risorse/servizi/fiabe/dinamiche/presentazione.html>

- Article *Touring, guida dei 25 caffè storici*,
<http://www.repubblica.it/2004/k/sezioni/cronaca/touring/touring/touring.html>
- + Tableau *Il caffè Greco*, Renato Guttuso, 1976
- + Court texte de présentation de l'artiste
- Article *Alle radici dell'effervescenza Ferrarelle, La cucina italiana-* Settembre 2009
- + Publicité *Ferrarelle Il cuoco del re e l'incanto dell'acqua, La cucina italiana-* Settembre 2009
- Publicité *Collezione estate 2009-3009, Ministero dell'ambiente e della tutela del territorio e del mare*, tirée de *Sorrisi e canzoni* – 15 agosto 2009
- + Article *La salute dell'ambiente* tirée du *Corriere della sera*, 15 agosto 2009
- *Pensa*, texte de la chanson de Fabrizio Moro, 2007
- + *Alcuni delitti di Mafia*, liste extraite du site
http://digilander.libero.it/inmemoria/delitti_della_mafia.htm
- + *Lenzuolo commemorativo : non li avete uccisi le loro idee camminano sulle nostre gambe*, Palermo 1993
<http://omero.it/rivista.php?itemid=1381> et Lecco 19 luglio 2009
<http://www.flickr.com/photos/31408681@N02/3739001764>
- *Ferragosto, Il secondo libro delle filastrocche*, Gianni Rodari, ed. Einaudi, 1985
- + *E...STATEconnoi, attività, giochi e spettacoli per i bambini a Milano*, document édité par l'Ufficio Iniziative Educative e Culturali, Milano

- Extrait de *Vogliamo tutto*, Nanni Balestrini, Ed. Feltrinelli, 1971
- + 2 photos *Torino, autunno caldo. Manifestazione di operai*, web.tiscali.it
- + Publicité *Lingotto-Business Center*, www.ipi-spa.com/services/Lingotto

- Fiche de présentation du livre *Italianità*, ed. Corraini, 2008
http://www.corraini.com/scheda_libro.php?id=362
- + L'article *Nutella* et son illustration
- + Dix illustrations de *Ale + Ale* (*Apecar, Figurine Panini, Festa dell'Unità, La Gazzetta dello sport, La Settimana enigmistica, Moka Bialetti, Cane a sei zampe dell'Agip, Sigla TG1, T di Tabacchi, Striscia rossa dei calzoni dei Carabinieri*) tirés du livre.

- Extrait de *Panorama*, 21/1/2010 : *Gastronomia o tecnologia?*
- + Publicité *Valfrutta, Sorrisi e canzoni*- 15 agosto 2009

- Article *Ma quanto mi costi ? Tariffe e telefonini una guida alla scelta mirata al pubblico dei più giovani*, Double page extraite de *Sorrisi e canzoni*, 30 gennaio 2010

- *Un cattivo scolaro*, début de la nouvelle jusqu'à *una pausa raggelante*, extraite du recueil *Ultima lacrima*, Stefano Benni, Ed. Feltrinelli, 1994
- + Publicité *Diritti a colori, Un disegno che conquista, giornata universale dei diritti dell'infanzia, Bell'Italia – Agosto 2009*

- *I fragoloni al cioccolato di Stendhal*, court texte tiré du site *Pronto tavola*, accompagné de la recette <http://prontointavola.tgcom.it/wpmu/2009/10/12/i-fragoloni-al-cioccolato-di-stendhal/#more-2327>
- + Publicité *Giovanni Rana, Nuovi tortelli freschi con cioccolato*

Bibliographie

- Missions du professeur : B.O. n° 22 du 29/5/97

- Définition des compétences à acquérir par les professeurs, documentalistes et conseillers principaux d'éducation pour l'exercice de leur métier : B.O. n° 29 du 22 juillet 2010
<http://www.education.gouv.fr/cid52614/menh1012598a.html>

- Décret d'application de la loi d'orientation relatif à l'organisation des langues vivantes : B.O. n° 31 du 1/9/2005

- Nouveaux programmes pour le collège :

➔ palier 1 : B.O. hors-série n° 6 du 25/8/2005

Documents d'accompagnement palier 1:

http://www.sceren.fr/doc_administrative/essentiel/b_Italien_palier_1couleur2.pdf

➔ palier 2 : B.O. hors-série n° 7 du 26/4/2007

Documents ressources palier 2 parus sous forme de DVD, juin 2010

- Le socle commun des connaissances et des compétences : B.O. n° 29 du 20/7/2006

- Validation du niveau A2 : B.O. n°22 du 7 juin 2007

- Diplôme du brevet : B.O. n° 31 du 27 août 2009

- Grilles horaires lycée : B.O. n° 29 du 27/7/2000

- La nouvelle seconde, B.O. spécial n°1 du 4 février 2010, voir à l'adresse

http://media.eduscol.education.fr/file/special_1/43/2/disciplines-et-horaires_136432.pdf

- Nouveaux programmes pour le lycée :

➔ seconde : B.O. spécial n°4 du 29 avril 2010, téléchargeable à l'adresse

http://media.education.gouv.fr/file/special_4/72/7/langues_vivantes_143727.pdf

Des documents ressources pour la seconde seront mis en ligne sur Eduscol dans le courant de l'année.

➔ cycle terminal : programme paru au J.O. n°0199 du 28 août 2010, téléchargeable à l'adresse

www.anglais.ac-versailles.fr/IMG/pdf/Nouveau_programme_du_cycle_terminal_en_langues.pdf

Les nouveaux programmes de seconde entrent en application à partir de la rentrée 2010.

Ceux de première s'appliquent à la rentrée 2011 et ceux de terminale à la rentrée 2012.

- Programme d'enseignement spécifique de littérature étrangère en langue étrangère au cycle terminal de la série littéraire J.O. n°0199 du 28 août 2010, téléchargeable à l'adresse

www.anglais.ac-versailles.fr/IMG/pdf/programme_d_enseignement_specifique_de_litterature_etrangere_en_langue_etrangere_au_cycle_terminal_de_la_serie_litteraire.pdf

- Définition des épreuves de langue du baccalauréat : B.O. n° 23 du 7/6/2001

Epreuves du baccalauréat de la série STG (B.O. du 1/9/2005 et du 8/6/2006)

- Sections européennes : B.O. du 3/9/92, 14/9/2000 (bac pro), 12/6/2003 et 13/11/2003 (évaluation au baccalauréat)

- Programme d'histoire des arts : B.O. n° 32 du 28 août 2008
http://media.education.gouv.fr/file/32/09/0/encart_33090.pdf

Bibliographie

- Alessandrini Claude, *Civilisation italienne*, Hachette Education, 2007
- Goullier Francis *Les outils du Conseil de l'Europe en classe de langue*, Didier, 2005
- Martinez Pierre, *La didactique des langues*, Que sais-je ? PUF, 2004.
- Pendanx M. *Les activités d'apprentissage en classe de langue*, Paris, Hachette FLE, 1998.
- Tagliante C. *L'évaluation et le cadre européen commun*, CLE International, 2005
- Trocmé-Fabre H. *J'apprends donc je suis*, ed.de l'Organisation, 1997
- Zaraté G. *Enseigner une culture étrangère*, Paris, Hachette, 1986.

Épreuve en langue étrangère sur dossier

Observations sur le déroulement de l'épreuve

Les candidats de la session 2010 ont dans l'ensemble démontré une bonne connaissance des modalités de l'épreuve orale en langue étrangère. La gestion du temps de l'exposé a été maîtrisée, mis à part quelques cas d'exposés très réduits (12 – 15 minutes) ou précipitamment écourtés qui faisaient l'impasse sur le développement d'une éventuelle troisième partie et sur la conclusion.

L'explication des faits de langue laissait parfois à désirer à cause d'un manque de précision dans l'emploi de la terminologie appropriée et dans la traduction éventuelle du fait de langue en question.

Quelques écueils et quelques conseils

Rappelons que dans la mesure où l'épreuve porte sur un dossier qui regroupe des documents de différente nature, on exige du candidat qu'il soit capable d'élaborer une problématique et un plan clairement annoncé pour structurer son exposé.

Or, on constate encore que certains candidats ne répondent pas à ces exigences de base, semblent ignorer la nécessité d'une introduction en bonne et due forme et se lancent dans un discours qui manque parfois de logique interne repérable. D'autre part, la problématique exigée doit provenir d'une lecture attentive des différents documents et d'une réflexion approfondie sur leur contenu et sur leurs différents rapports. Faute d'un tel travail, on rencontre des exposés dont la problématique est sans pertinence, ce qui amène le candidat à faire une simple analyse des documents les uns à la suite des autres, sans tenter aucune confrontation, tel ce candidat traitant le dossier *Animali guardati, animali narrati* qui s'est limité à présenter des éléments épars dans l'analyse des trois textes sans jamais les croiser ni en dégager un véritable axe de lecture.

Ce manque de pertinence de la problématique peut aussi être la cause d'un plan purement mécanique et plaqué de l'extérieur sur le sujet, plan qui ne possède aucune dynamique interne, les différentes parties paraissant artificielles et interchangeable et ne parvenant pas à montrer un véritable cheminement de la pensée, tel un des candidats traitant le dossier *Le qualità del caffè*, qui s'est contenté de détailler les qualités et les caractéristiques de ce lieu en les répartissant dans les trois moments de son exposé.

Par ailleurs, ce travail approfondi de lecture du dossier doit amener le candidat à tenir compte de la différente nature des documents du dossier pour ne pas aplatir leurs caractéristiques propres lors de l'exposé.

En particulier, il fallait se montrer attentif à relever la différence fondamentale qui existe entre documents en prose ou en poésie de façon à pouvoir exploiter au mieux les ressources propres au discours poétique. Dans cette perspective, le Jury a valorisé les candidats qui témoignaient d'une maîtrise des notions de base de la métrique et qui se montraient capables de s'en servir pour étayer leurs propres considérations lors de l'exposé.

Pour ce qui concerne l'exposé lui-même, il faut que les candidats aient conscience qu'une bonne partie de l'évaluation de leur travail porte sur leur maîtrise de l'italien. Cela implique entre autre la correction des accents toniques, un débit fluide et une élocution audible. D'autre part, est-il besoin de mentionner qu'on attend d'un professeur d'italien en France qu'il parle un français irréprochable ?

Une dernière remarque doit être faite en ce qui concerne l'entretien avec le Jury qui suit l'exposé proprement dit. En effet, cet entretien contribue grandement à l'évaluation finale du candidat. Il convient donc de manifester une bonne réactivité aux questions qui sont posées et une capacité à revenir sur une position pour la préciser, la nuancer, ou mieux l'argumenter. Il faut aussi pouvoir élargir et compléter les éléments de l'exposé par une réflexion ultérieure et surtout, faire preuve d'une bonne connaissance de la culture italienne.

Tels sont quelques-uns des éléments déterminants pour l'ensemble de la prestation.

Bien que les épreuves orales prévues pour la session 2011 aient des modalités différentes et changent de nature, on peut penser que ces quelques remarques pourront sensibiliser le futur candidat à éviter certains écueils lors de sa préparation aux nouvelles épreuves.

Les dossiers 2010

Castelli in aria : textes d' A. Manzoni, I. Nievo, I. Calvino.

Camicie rosse : textes de G. Tomasi di Lampedusa, A. Tabucchi ; iconographie du XIXème siècle sur les Chemises rouges.

Simbologia degli scacchi : textes d'A. Boito, I. Calvino ; tableau de G. De Chirico.

L'immaginario della luna : textes de G. Leopardi, L. Pirandello, I. Calvino ; tableau d'A. Benetti.

I porti che porti in te : textes d'I. Calvino, G. Ungaretti ; tableau de G. De Chirico.

È Cosa Nostra : textes de L. Sciascia, G. Falcone ; article tiré de www.addiopizzo.org ; sculpture de L. Fabro.

Migrazioni : texte de L. Sciascia ; chanson de S. Bersani ; lettre de F. Comencini tirée de *la Repubblica* ; photographie d'O. Toscani.

Made in Italy : texte de R. Saviano ; article de M. Vitale ; sculpture de L. Fabro.

Sentimento del tempo : textes de G. Leopardi, G. Ungaretti, S. Benni.

"Giovine" e vecchia Italia : texte de G. Mazzini ; interview à R. Villari ; article tiré de *la Repubblica*.

I briganti : eroi o banditi ? : texte de G. Verga ; le serment du brigand ; l'appel du général Pinelli ; un extrait du rapport de la commission d'enquête (Chambre des députés, 1863).

L'Italia divisa : dalla Monarchia alla Repubblica : résultats du referendum (2 giugno 1946) ; photographie d'une manifestation antimonarchique ; articles d'I. Silone, T. Giglio.

Animali guardati, animali narrati : textes d'E. Cecchi, I. Calvino, R. La Capria.

Il Vesuvio, "formidabil monte" : textes de G. Leopardi, M. Orsini Natale ; chanson de P. Turco et L. Denza ; article tiré de *La Stampa*.

Milano e milanesi : textes de G. Marotta, E. Vittorini ; chanson de L. Dalla ; photographies de Milan.

Razzismo all'italiana? : texte d'E. Rea ; articles tirés de *la Repubblica* et *L'espresso*.

Seduzione e desiderio : textes de G. Tomasi di Lampedusa, A. Moravia, G. Ungaretti ; photographie et titre d'un article tiré de *Oggi*.

La nazione 150 anni dopo : texte de M. Graziano ; tableaux de statistiques tirés de *la Repubblica* ; article tiré de *L'espresso*.

Lettere d'amore : textes de C. Pavese, M. Governi, V. Trevisan.

Letteratura e migrazione : texte d'A. Camilleri ; interview à E. Dones ; article sur la réaction de R. Saviano aux événements de Rosarno.

Occhi di donna : textes de G. Verga, C. Pavese ; deux lettres de S. Aleramo à D. Campana.

Aria di città : textes de C. Pavese, I. Calvino ; lettre de G. Verga à L. Capuana.

Salvare i libri : textes de L. Pirandello, U. Eco ; article tiré de *Il sole 24 ore*.

Venezia, città dei sensi : textes de C. Boito, F.T. Marinetti, P.L. Cervellati.

Le qualità del caffè : textes d'U. Saba, C. Magris ; article tiré de *la Repubblica* ; tableau de T. Garbari.

Les faits de langue

“da far meglio contenti”, “feci per sbottare”, “albeggiavano”, “a suo padre”, “Tom aveva già fatta la mossa”, “mai riuscirò”, “tante cose si fanno, a cui non si è dato mai importanza”, “salivano che non le teneva più nessuno”, “un bastimento che lo porti via”, “dal cui basto”, “sedutosi”, “verrebbe chiamato”, “mettiamo che c'è il mare grosso, mettiamo che la guardia costiera stia a vigilare...”, “della faccia che avrebbero fatta”, “i genii”, “nel cavarsi d'imbarazzo e nel corregger le situazioni”, “portafogli”, “buste paga”, “piacesse a Dio che si potesse”, “l'omone”, “un boccone”, “rosicchioni”, “quelli ultimi mesi”, “celeberrima”, “gli avevano consentito”, “nelle sue braccia”, “colle sozze labbra”, “per timore di incontrarvi Gramigna che se ne stesse sdraiato fra i solchi”, “Possa la nazione sentire questa verità”, “del protrarsi di una tale situazione finché non avremo fatto ogni sforzo”, “cotesti spettacoli tenebrosi”, “cotesta massa senza tempo”, “capì che anche lui avrebbe voluto morire”, “qui su l'arida schiena”, “che le era seduta accanto”, “si accarezzava le ginocchia”, “duemila (...) la settimana, diecimila al mese, centoventimila l'anno. Sono a centinaia di migliaia”, “Quella Italia”, “Insomma avrei continuato a tenerlo nel mio cuore”, “da lei saliva quel che ho mal chiamato un profumo”, “vendere se stessi”, “la politica estera fa l'Italia più di quanto l'Italia non faccia politica estera”, “ossa di seppia”, “sono corsa”, “Tu sicuramente avrai giornate (...)”, “mi perdoni”, “questi”, “perché l'individuazione riuscisse meglio”, “fossero stati davanti all'altare”, “Te voglio”, “sederselo”, “si trova le botti”, “Molti libri (...) ha pescato”, “uomini che avrebbero potuto dare”, “andando in barca”, “costruzioni si stanno progettando”, “chi gli sta accanto”, “si andava da soli”.

La proposition de corrigé qui suit n'a de prétention ni à l'exhaustivité ni à l'originalité mais veut fournir un cadre plus concret aux conseils dispensés dans les observations générales sur l'épreuve.

Le dossier *Sentimento del tempo* se compose de trois textes d'auteurs très différents par leur époque et par leur écriture. Il s'agissait là de trouver une problématique qui pouvait regrouper ces textes (en prose et en poésie) sans oublier leurs spécificités. Par ailleurs le titre du dossier faisant référence à un recueil de poésies d'Ungaretti (auteur présent dans le dossier) était fort susceptible de donner aux candidats des pistes pour leur exposé.

Les prestations des candidats ayant traité ce dossier ont été tout à fait honorables, en particulier celle d'une candidate qui s'est fort bien interrogée sur ce qui peut nous « affranchir » du carcan temporel, trouvant des réponses dans le recours à la méditation et à la philosophie.

Plan

I. Le temps est la condition de notre vie.

II. Le temps est porteur de souffrance, de destruction et de mort.

III. Le sentiment du temps nous libère de notre finitude.

Déroulement

I.

Le temps apparaît comme le mode d'être propre à la créature : il est le signe de sa contingence, comme l'affirmait déjà Saint Augustin. L'appréhender c'est le mesurer, d'où les efforts constants de l'homme pour définir ce « milieu indéfini où paraissent se dérouler les existences dans leur changement, les événements et les phénomènes dans leur succession » (définition du *Grand Robert de la langue française*). Dans les textes de notre dossier, différents instruments pour mesurer le temps chronologique sont présents : l'almanach dans l'*operetta* de Leopardi, la montre à gousset dans le texte de Benni, le sablier dans la poésie d'Ungaretti. Le fil de sable qui descend avec régularité de la partie supérieure à la partie inférieure du sablier représente visuellement et symboliquement le temps qui s'écoule (on peut remarquer que le verbe « trascorre » dans la poésie indique l'écoulement physique du sable mais qu'il est utilisé d'habitude pour le temps qui passe et que l'anaphore de mots clé tels que « clessidra », « sabbia », « nube » donne un rythme régulier à la poésie qui contribue à représenter de façon efficace le passage du temps).

La montre à gousset dans Benni est présentée comme un instrument merveilleux, sophistiqué, un parfait jouet de précision : dans le style foisonnant et l'univers créatif de l'auteur la montre en question inclut un carillon avec douze danseuses qui sont là pour nous rappeler la valse des heures et avec un gnome qui est là pour marteler les secondes qui passent implacables.

Benni souligne également que ce temps mesurable et mesuré est la condition de toute vie sociale ; c'est le temps du travail, mais aussi du loisir (« partite di calcio »), c'est le temps des cycles naturels (« maree ») et du mouvement des êtres (« la gazza non è ferma in volo »). Temps rectiligne orienté telle une flèche du passé vers le futur, temps rassurant créateur d'ordre et de régularité.

Enfin, l'almanach vendu au passager dans l'opérette de Leopardi scande l'arrivée prochaine d'une nouvelle tranche de vie, avec toute la réflexion sur le passage du temps qui l'accompagne. Les vingt ans de la vie du Vendeur se matérialisent dans les almanachs vendus, tout comme l'adjectif « bello » pour l'almanach à choisir définit par analogie la qualité que devrait posséder la nouvelle année à venir.

S'insérer dans le temps, c'est donc chercher à l'appréhender, à le planifier en l'occupant comme si on voulait le rapprocher de l'autre coordonnée qui nous détermine, la coordonnée spatiale.

II.

Cependant, ce mode d'être propre à la créature est aussi la marque de sa finitude qui est souvent vécue sur le mode de la souffrance. En effet, cette finitude signifie destruction, fugacité, comme le souligne Ungaretti qui utilise la métaphore du changement de la couleur d'un nuage pour indiquer la mort (« muore » accentué en hendécasyllabe a maiore) du « carnato », terme qui se relie de façon analogique au visage d'une personne portant les traces du temps qui passe.

Même chez Benni, ce temps socialisé et mesuré résonne de connotations négatives : c'est le temps qui nous presse et fait sourdre l'angoisse du retard « del far tardi a scuola », « dell'alzarsi presto », ou au contraire, le temps de l'ennui qui s'étire indéfiniment « delle ore che non passano mai » ; temps de la répétition monotone « dei calendari » et enfin, le temps dans lequel on peut prédire avec certitude la maladie et la mort « lei morirà tra sei mesi ».

Face à cette négativité, il semble que seule l'illusion permette de supporter le temps qui passe. Leopardi se livre ici à une démonstration rigoureuse : puisque personne, même pas le prince ne voudrait revivre à l'identique les années passées, il faut en conclure que chacun est bien convaincu que la somme des maux est nécessairement supérieure à la somme des biens (« Non vi ricordate di nessun anno in particolare, che vi parese felice? » « No in verità illustrissimo »).

L'éternel retour du même équivaldrait à un cauchemar insupportable. Et c'est seulement la fausse croyance que le hasard pourrait inverser cette fatale arithmétique qui nous permet de continuer à vivre : « Quella vita ch'è una cosa bella, non è la vita che si conosce ; non la vita passata, ma la futura ».

Cette opérette dialogique qui est en réalité un monologue du Passant auquel le Vendeur d'almanach sert de contrechamp se termine en fait avec le « speriamo » du Vendeur (opposé à sa

certitude du début du dialogue : « Credete che sarà felice quest'anno nuovo? » « Oh illustrissimo sì, certo »).

III.

Confrontés à cette négativité du temps, on pourrait penser qu'il ne reste que le désespoir ou l'illusion. Ce serait oublier que chacun d'entre nous peut, comme le Lupetto du récit de Benni, devenir un « saltatempo ».

Il s'agit ici d'une véritable conversion qui nous détourne du temps commun et uniforme pour nous mettre à l'écoute (« ascoltarlo ») de cette autre dimension du temps (le temps du dedans qu'on lit sur la seconde horloge, « orobilogio », selon un néologisme de l'auteur, « ingoiato da piccolo, anche se non ricordi ») seulement accessible à notre conscience la plus intime : « l'unica cosa che ormai s'oda » dans le poème d'Ungaretti. En effet « il nonnulla che trascorre » est défini par des adjectifs tels que « muto » et « silente » (champ sémantique du silence) pour indiquer que seulement l'oreille humaine qui l'entend (« essendo udita ») l'empêche de tomber dans le néant (« in buio non scompaia ») : seul le temps subjectif, le temps interne, seule la dimension de la conscience (mémoire et imagination) vainc le passage du temps et le mouvement de la main qui retourne inlassablement le sablier.

C'est donc dans ce qu'on pourrait appeler « le sentiment du temps » (comme le suggérait le titre du dossier), que réside la solution indiquée par le Dieu décalé mais bienveillant de Benni. (Qu'il faille un Dieu pour nous guider vers l'intérieur de nous-mêmes, n'est-ce pas le signe qu'on accède là à une sorte d'éternité ?). C'est le sentiment du temps qui nous rend attentif au plus personnel de notre expérience des choses (voir la description de la « maison » métaphore de l'intériorité subjective), c'est lui qui nous donne accès à un temps tissé de mémoire affective (« protologici romanzati caotici ») et de projections fantasmatiques (« ti fanno immaginare viaggi e abordaggi »), un temps qui n'est pas sans rappeler ce que Bergson nommait la durée vécue qui nous donne l'intuition de la réalité la plus authentiquement propre à chacun (« questa è la tua casa... », « è il tempo tuo, misura la tua vita che è unica », « è un tempo che non puoi misurare »). C'est ce sentiment du temps qui est à la racine de la poésie dans son effort pour ressaisir ce presque rien évanescant (« quel nonnulla »), comme on le voit chez Proust dont la *Recherche* constitue une victoire sur la mort et sur l'oubli.

CAPES EXTERNE/CAFEP D'ITALIEN SESSION 2010

EPREUVE ORALE D'ADMISSION EN LANGUE ETRANGERE

DOSSIER NUMERO 9 : Sentimento del tempo

Document 1 : Giacomo Leopardi, *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiere*, in *Operette morali*, 1834 page 1.

Document 2 : Giuseppe Ungaretti, *Variazioni su nulla*, in *La Terra Promessa*, 1950 page 2.

Document 3 : Stefano Benni, *Saltatempo*, 2001 page 3.

Faits de langue à expliquer en français :

- a) «piacesse a Dio che si potesse», page 1
- b) «l'omone», «un boccone», «rosicchioni», page 3.

Rappel de la note de commentaire

Le candidat doit :

- présenter brièvement les éléments du dossier en les confrontant, afin d'en dégager la ou les problématiques centrales ;
- proposer une lecture hiérarchisée et organisée qui s'appuie sur une analyse approfondie, croisée et finalisée des documents, en fonction de l'orientation de leur lecture ;
- dégager une conclusion synthétique et éclairante.

L'examen des documents et leur analyse doit permettre aux candidats de mettre en œuvre une culture personnelle indispensable au métier de professeur ainsi qu'une mise en pratique des compétences méthodologiques adaptée à la spécificité de chaque élément du dossier.

DIALOGO DI UN VENDITORE D'ALMANACCHI E DI UN PASSEGGERE

Venditore. Almanacchi, almanacchi nuovi; lunari nuovi. Bisognano, signore, almanacchi?

Passeggere. Almanacchi per l'anno nuovo?

Venditore. Sì signore.

Passeggere. Credete che sarà felice quest'anno nuovo?

5 **Venditore.** Oh illustrissimo sì, certo.

Passeggere. Come quest'anno passato?

Venditore. Più più assai.

Passeggere. Come quello di là?

Venditore. Più più, illustrissimo.

10 **Passeggere.** Ma come qual altro? Non vi piacerebb'egli che l'anno nuovo fosse come qualcuno di questi anni ultimi?

Venditore. Signor no, non mi piacerebbe.

Passeggere. Quanti anni nuovi sono passati da che voi vendete almanacchi?

Venditore. Saranno vent'anni, illustrissimo.

15 **Passeggere.** A quale di cotesti vent'anni vorreste che somigliasse l'anno venturo?

Venditore. Io? non saprei.

Passeggere. Non vi ricordate di nessun anno in particolare, che vi paresse felice?

Venditore. No in verità, illustrissimo.

Passeggere. E pure la vita è una cosa bella. Non è vero?

20 **Venditore.** Cotesto si sa.

Passeggere. Non tornereste voi a vivere cotesti vent'anni, e anche tutto il tempo passato, cominciando da che nasceste?

Venditore. Eh, caro signore, piacesse a Dio che si potesse.

25 **Passeggere.** Ma se aveste a rifare la vita che avete fatta né più né meno, con tutti i piaceri e i dispiaceri che avete passati?

Venditore. Cotesto non vorrei.

30 **Passeggere.** Oh che altra vita vorreste rifare? la vita ch'ho fatta io, o quella del principe, o di chi altro? O non credete che io, e che il principe, e che chiunque altro, risponderebbe come voi per l'appunto; e che avendo a rifare la stessa vita che avesse fatta, nessuno vorrebbe tornare indietro?

Venditore. Lo credo cotesto.

Passeggere. Né anche voi tornereste indietro con questo patto, non potendo in altro modo?

Venditore. Signor no davvero, non tornerei.

Passeggere. Oh che vita vorreste voi dunque?

Venditore. Vorrei una vita così, come Dio me la mandasse, senz'altri patti.

Passeggere. Una vita a caso, e non saperne altro avanti, come non si sa dell'anno nuovo?

5 **Venditore.** Appunto.

10 **Passeggere.** Così vorrei ancor io se avessi a rivivere, e così tutti. Ma questo è segno che il caso, fino a tutto quest'anno, ha trattato tutti male. E si vede chiaro che ciascuno è d'opinione che sia stato più o di più peso il male che gli è toccato, che il bene; se a patto di riavere la vita di prima, con tutto il suo bene e il suo male, nessuno vorrebbe rinascere. Quella vita ch'è una cosa bella, non è la vita che si conosce, ma quella che non si conosce; non la vita passata, ma la futura. Coll'anno nuovo, il caso incomincerà a trattar bene voi e me e tutti gli altri, e si principierà la vita felice. Non è vero?

Venditore. Speriamo.

Passeggere. Dunque mostratemi l'almanacco più bello che avete.

15 **Venditore.** Ecco, illustrissimo. Cotesto vale trenta soldi.

Passeggere. Ecco trenta soldi.

Venditore. Grazie, illustrissimo: a rivederla. Almanacchi, almanacchi nuovi; lunari nuovi.

Variazioni su nulla

Quel nonnulla di sabbia che trascorre
Dalla clessidra muto e va posandosi,
E, fugaci, le impronte sul carnato,
Sul carnato che muore, d'una nube...

5 Poi mano che rovescia la clessidra,
Il ritorno per muoversi, di sabbia,
Il farsi argentea tacito di nube
Ai primi brevi lividi dell'alba...

10 La mano in ombra la clessidra volse,
E, di sabbia, il nonnulla che trascorre
Silente, è unica cosa che ormai s'oda
E, essendo udita, in buio non scompaia.

Giuseppe Ungaretti, *La Terra Promessa*, 1950

Dall'orto vien su un uomo alto come una nuvola, con una barba immensa color letamaio, scortata da mosche, tutto vestito di strati e di stracci, con una capparella nera rappezzata di toppe lustre. Ha un bastone di pero e un cane vecchio [...] Subito l'uomo nuvola mi sorride e io capisco che solo un Dio sorride così [...]

- Bene, come ti chiami, ragazzo che non vuole andare mai a scuola?
 - Mi chiamano Lupetto.
 - Piccolo lupo del bosco - dice il Dio alzando al ciclo un dito sozzo e magnifico - goditi la libertà e un giorno avrai l'onore di uccidere l'imperatore. Hai un pezzo di paneterno? Glielo do.

- Tu non sai quanto ci mangerò con questo - dice l'omone - e cosa ti darò in cambio. Dunque Lupetto, mettiti sotto quel nocciolo umido di brina, e fai in modo di ascoltare il rumore delle stille che cadono. Fatto? Ora ti spiegherò una cosa fondamentale. Questo - dice - è un orologio per il mondo di fuori.

E tira fuori una cipolla meravigliosa, di acciaio brunito con un disegno di stelle e pesci. Lo apre e dentro c'è un carillon, dodici ballerine che girano e quando ti passano davanti si inchinano e in mezzo uno gnomo che batte i secondi su un'incudine.

- È meraviglioso - dico io.
 - Il diavolo ne ha di più belli, con le lancette incandescenti e il cucù che ti becca gli occhi. Ma anche questo non è male. Questo è l'orologio che segna il tuo giorno cosiddetto normale: quello del far tardi a scuola, dell'alzarsi presto, delle ore che non passano mai, dei calendari, del lei guarirà in dieci giorni, del lei morirà tra sei mesi, dei moti stellari, delle maree e delle partite di calcio. Ma attenzione!
 Il signor Dio ingoia l'orologio in un boccone.

- Niente paura - dice - l'ho ingoiato, è sparito, ma il tempo non si è fermato. Vedi, la gazza non è ferma in volo, le gocce cadono, e tu invecchi. Ora ascolta.

E io ascoltai il ticchettio delle gocce che cadevano dal nocciolo.

- Ecco, questo è il rumore dell'orologio dentro. Questo misura un tempo che non va dritto, ma avanti e indietro, fa curve e tornanti, si arrotola, inventa, rimette in scena. È un tempo che non puoi misurare né coi cronometri né col più sofisticato astro-macchinario. È il tempo tuo, misura la tua vita che è unica, e quindi è diverso dal mio e da quello di Gabriele, il mio emerito cane.

Il cane si inchinò e vidi che aveva un orologio alla zampa.

- Non ti spaventare, ma tu vivrai sempre con due orologi, uno fuori e uno dentro. Quello fuori ti sarà utile per non fare tardi a scuola, quando aspetti la corriera e il giorno che muori, per calcolare quanto hai vissuto. L'altro, che comprende centosettantasei tempi protologici, novanta escatologici e trentasei tempi romanzati caotici, l'hai ingoiato da piccolo, anche se non ricordi. Chiamalo pure secondo orologio, anzi orobilogio. Ogni volta che sentirai il suo ticchettio, il gocciolare dell'acqua, le crome di un grillo, qualsiasi ritmo e balbettio del mondo, potrà succedere che l'orobilogio parta, non potrai fermarlo, e tu correrai avanti o scapperai indietro e vedrai cose e altre ne rivedrai.

- E come è fatto un orobilogio?

- Non si può vedere, è fatto di tante parti insieme che mescolandosi diventano invisibili. Vuoi un esempio? La tua casa, la guardi dal di fuori e dici: questa è la mia casa. Ma la casa ha sotto la cantina, la tinaia buia con le botti, la muffa sulle pareti e quell'odore di anni e secoli ma in quel passato oscuro fermenta il vino e i formaggi maturano. Sopra c'è il granaio, con la farina, le mele, le noci e i pomodori secchi, e ci frullano i topi rosicchioni e i ghiri ladruncoli, lì ci sono le provviste per il tuo futuro. Poi c'è la casa dove abiti, col camino caldo, la cucina che fuma e il cesso che scroscia, e il letto che ti accoglie e prepara i sogni, ma anche gli incubi, e le lenzuola gelate d'inverno, e la febbre e le ore che non dormi la notte. E a volte tutto cambia: dal camino entra la notte, le faville dei fantasmi del passato, o la paura di ciò che sta dietro la

porta, nella cantina il vino e il buio ti fanno immaginare viaggi e abbordaggi, nel granaio sbattono la testa gli uccelli imprigionati, come brutti pensieri. Ecco, questa è la tua casa, non quella che vedi dal di fuori, con le finestre, il portone e l'edera sul muro.

- È complicato - dico io.

- Niente è complicato, se ci cammini dentro. Il bosco visto dall'alto è una macchia impenetrabile, ma tu puoi conoscerlo albero per albero. La testa di un uomo è incomprensibile, finché non ti fermi a ascoltarlo. La storia, be', la storia, lasciamo perdere. Tutta questa solfa per dirti che da oggi ti chiamerai Saltatempo. Adesso vai perché sento la campanella della scuola.

Stefano Benni, *Saltatempo*, 2001