



Concours du second degré

Rapport de jury

Concours : Capes externe exceptionnel

Section : Italien

Session 2014

Rapport de jury présenté par : Mr Jean-Luc NARDONE

Président du jury

COMPOSITION DU JURY

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

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

Perle ABBRUGIATI, Professeur des Universités, Aix Marseille Université, Vice-Présidente

AUBERT Xavier, Professeur Agrégé, Collège E. Lefebvre, Corbie

BAREIL Jean-Philippe, Professeur des Universités, Université de Lille 3

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

BERNEJO Valérie, Professeur Agrégé, Lycée Jehan Ango, Dieppe

BLANDIN Patrick, Professeur Certifié, Université Bordeaux3-Michel de Montaigne

BONGIORNO Giorgia, Professeur Agrégé, Université de Lorraine, Nancy

BOSCOLO Jean-Claude, Professeur Agrégé, Lycée Pierre d'Ailly, Compiègne

BOVO Elena, Maître de Conférences, Université de Franche Comté, Besançon

CASU Antonello, Professeur Agrégé, Collège Turenne, Sedan

CHAARANI Elsa, Professeur des Universités, Université de Lorraine, Nancy

CHIONNE Iris, Maître de Conférences, Université de Nantes

CORBEL Marie-Anne, Professeur Agrégé, LGT de Mirepoix, Mirepoix

D'ORLANDO Vincent, Maître de Conférences, Université de Caen-Basse Normandie

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

DE PAULIS Maria Pia, Professeur des Universités, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

DI GIORNO Giuseppina, Professeur Agrégé, Lycée Gaston Berger, Marcq-en-Barœul

DURAND Antonella, Inspectrice d'Académie, Inspectrice Pédagogique Régionale

EL GHAOUI Lisa, Maître de Conférences, Université Stendhal- Grenoble 3

EOUZAN Fanny, Professeur Agrégé, Lycée Faidherbe, Lille

FELTEN Annabelle, Professeur Agrégé, Lycée Henri Vogt, Commercy

FRATANI Dominique, Maître de Conférences, Université Bordeaux3-Michel de Montaigne

GAGLIANO Marina, Maître de Conférences, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

GAS Danièle, Professeur Agrégé, Lycée Georges de la Tour- Place Maud'huy, Metz

GAY Véronique, Professeur Agrégé, LEG Marie Curie, Strasbourg

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

GOUCHAN Yannick, Professeur des Universités, Aix Marseille Université

GRANAT-ROBERT Sandrine, Professeur Agrégé, Lycée A. Daudet, Nîmes

GRASSET-GODANI Patricia, Professeur Agrégé, Lycée Laetitia Bonaparte, Ajaccio

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

JANON Patrick, Professeur Agrégé, Lycée Hugues Libergier, Reims

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

LAVERGNE Isabelle, Maître de Conférences, Université de Paris-Sorbonne

LEGENDRE Fabienne, Professeur Agrégé, Lycée Galilée, Franqueville St-Pierre

LESAGE Claire, Maître de Conférences, Université Rennes 2

LUCARELLI Massimo, Maître de Conférences, Université de Savoie

MALORNI Adriana, Professeur Agrégé, Lycée International des Pontonniers, Strasbourg

MARI-FABRE Patricia, Lycée International de Valbonne, Sophia Antipolis

MERIEUX Véronique, Maître de Conférences, Université de Nice

MILESCHI Christophe, Professeur des Universités, Université Paris-Ouest Nanterre La Défense

MIRABELLA Jean-Claude, Professeur Certifié, Université Paul Valéry-Montpellier III

MOTTURA Joseph, Professeur Agrégé, Lycée Gabriel Fauré, Annecy

NEVEU Marie-Agnès, Professeur Agrégé Lycée André Malraux, Gaillon

NIMIS Jean, Maître de Conférences, Université de Toulouse II

NOTA Michelle, Maître de Conférences, Université de Bourgogne

OBERT Judith, Maître de Conférences, Aix Marseille Université

OLIVIER Franck (Enseignement Privé), Professeur Agrégé, LTP Jeanne d'Arc, Rennes

PAGLIARI Odile, Inspectrice d'Académie, Inspectrice Pédagogique Régionale

PROTO PISANI Anna, Professeur Agrégé, Lycée Thiers, Marseille

ROUX Carole, Professeur Agrégé, Lycée militaire d'Aix en Provence, Aix en Provence

SALVIATI Sophie, Professeur Agrégé, Lycée du Parc Impérial, Nice

SCOTTO D'ARDINO Laurent, Maître de Conférences, Université Stendhal-Grenoble 3

SPAMPINATO Francesco, Professeur Agrégé, Lycée Polyvalent Jean Perrin, Marseille

TROUSSELARD Sylvain, Maître de Conférences, Université Jean Monnet de Saint-Etienne

VIALLOIN Marie, Professeur des Universités, Université Louis Lumière Lyon 2

VIOLANTE Isabel, Maître de Conférences, Université Paris I Panthéon Sorbonne

ZIDARIC Walter, Professeur des Universités, Université de Nantes

ZUDINI Claudia, Maître de Conférences, Université Rennes 2 - Haute Bretagne, Rennes

Introduction générale

Le rapport de la session dite « exceptionnelle » clôt une mouture du Capes externe et du CAFEP qui avait trouvé son équilibre après plusieurs ajustements, notamment entre langue française et langue italienne. Le présent rapport, s'il n'est forcément pas en prise directe avec la nouvelle mouture du Capes modifié qui s'est tenu aussi en 2014, n'en demeure sans doute néanmoins pas inutile : non seulement pour éclairer les candidats qui s'y sont présentés, mais, de manière générale, parce qu'il est avéré que certaines remarques et préconisations sont immuables.

Rappelons que ce Capes était notamment exceptionnel parce que les admissibles au concours pour la première fois (et très heureusement la dernière) ont passé leurs épreuves orales un an après leurs écrits. Les doubles corrections des écrits, dans un temps très court, ont nécessité la mobilisation du jury du Capes externe d'italien plus nombreux que jamais, fort de 60 membres, qui a strictement respecté une tradition chère à notre concours, celui de l'équilibre entre enseignants du Secondaire et IA-IPR d'une part, et titulaires des Universités de l'autre. Je remercie ici publiquement ces collègues qui ont accepté toujours très chaleureusement et très vite cette mission difficile. En raison de l'éloignement inhabituel entre les épreuves d'admissibilité et les épreuves d'admission, le Ministère avait justement décidé d'appeler 75 admissibles pour 70 postes (3 pour les 2 du CAFEP). S'agissant du coup des 75 meilleurs candidats à l'issue des épreuves écrites, le jury de l'oral n'a guère été étonné du niveau médian des candidats, bien supérieur aux années précédentes. Il n'a néanmoins pas jugé opportun de pourvoir systématiquement tous les postes (contrairement aux années précédentes) dans les rares cas où le niveau attendu n'était pas atteint. Cela dit, en comparaison avec d'autres disciplines qui n'ont pas pourvu un grand nombre de postes offerts, le jury a donc pourvu 94% des siens.

Comme les années précédentes, il faut se réjouir de l'excellent niveau de la préparation des candidats partout puisque les admissions se répartissent entre 16 académies. Il nous paraît capital ici de rappeler que le concours n'est absolument réservé aux seuls étudiants inscrits en Master MEEF et les statistiques confirment que, par exemple, le Master Recherche offre une excellente formation intellectuelle. Depuis toujours, le Capes est un concours professionnel qui vise au recrutement de futurs enseignants du Secondaire. Et s'il est indéniable que toute profession se

modifie, évolue, s'adapte aux conditions socioprofessionnelles qui lui sont propres, il n'en est pas moins indéniables que le « métier » d'enseignant doit rester profondément et solidement ancré sur des connaissances intellectuelles et, osons le mot, érudites, sans lesquelles il pourrait tendre vers celui d'animateur social. Par bonheur, et par conviction, le Capes d'italien s'est engagé sur l'excellente voie de la publication d'une bibliographie littéraire de haut niveau qui accompagne le programme des notions et thématiques scolaires. De sorte que s'il me fallait donner un ultime conseil aux futurs candidats, je les inviterais à se cultiver, dès la première année universitaire, dans tous les champs de la culture, certes, mais aussi dans les domaines de la politique, de l'économie, de l'histoire, de la géographie, et même des sciences. Quelles que soient ses compétences « professionnalisantes », un enseignant doit rester curieux du monde et s'interroger sur le sens de son engagement.

Données statistiques

Nombre de postes : 70 (2 pour le CAFEP)

Nombre de postes pourvus : 67 (2 pour le CAFEP)

Nombre de candidats inscrits : 1096(76 pour le CAFEP)

Nombre de candidats présents : 370(19 pour le CAFEP)

Nombre de candidats admissibles : 75(3 pour le CAFEP)

Barre d'admissibilité : 09,35/20 (07,50)

Épreuve orale dite « Leçon » :

Moyenne des présents (et des admis) : Partie 1 : 03,39/10 (03,57)

Partie 2 : 02,73/10 (02,9)

Épreuve orale dite « sur Dossier » :

Moyenne des présents (et des admis) : Partie 1 : 06,84/14 (07,12)

Partie 2 : 03,11/6 (03,25)

Résultats des admis par académie (CAPES)

AIX-MARSEILLE :	6
AMIENS :	1
BESANÇON :	2
BORDEAUX :	(CAFEP : 1)
CAEN :	2
CLERMONT-FERRAND :	1
CORSE :	0
DIJON :	2
GRENOBLE :	4(CAFEP : 1)
GUADELOUPE :	0
GUYANE :	0
LILLE :	3
LIMOGES :	0
LYON :	9
MONTPELLIER :	0
NANCY-METZ :	4
NANTES :	0
NICE :	5
ORLEANS-TOURS :	0
PARIS – VERS. – CRET. :	19
POITIERS :	0
REIMS :	0
RENNES :	3
RÉUNION :	0
ROUEN :	0
STRASBOURG :	3
TOULOUSE :	3

COMMENTAIRE DIRIGÉ EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Durée : 5 heures

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

Epreuve de Commentaire dirigé Texte de De Roberto

5 [...] « Concittadini, la quistione sociale, bisogna riconoscerlo francamente, preme in questo momento più che tutte le altre. È essa nuova ? No, certo. Facciamone un poco la storia... »

« Ci siamo ! Adesso stiamo freschi !... » mormorarono qua e là gli avversari, gli studenti ; ma voci crucciate ingiunsero « Silenzio ! » mentre
10 l'oratore, prese le mosse da Adamo ed Eva e da Caino ed Abele, galoppava per la Babilonia, l'Egitto, la Grecia e Roma, saltava a pie' pari il Medioevo, piombava nell'Ottantanove, si arrestava al principe di Bismarck ed al socialismo della cattedra. L'attenzione del pubblico cominciava a diminuire ; tuttavia molti si sforzavano di seguirlo in quella
15 corsa pazza. « Lo Stato dovrà dunque essere l'incarnazione della divina Provvidenza ? (*Ilarità*) » No, dove lo Stato non può arrivare, deve supplire l'iniziativa individuale ; quindi *Trade-unions*, probiviri, cooperative, libertà di sciopero. Era così sciolta la quistione sociale ? « No, ci vuol altro ! »

20 Qualche signora sbadigliava dietro il ventaglio, la gente che desinava all'una se la svignava. Ma, finalmente, dichiarato che i problemi sociali « sono nodi gordiani che nessuna spada deve tagliare, ma che l'amoroso studio e l'industrie pazienza possono sciogliere », l'oratore passava alla politica estera. « L'assetto dell'Europa, sarebbe vano celarlo, risente
25 ancora delle preoccupazioni della Santa Alleanza. » L'unità germanica doveva soddisfare gl'Italiani, ma forse il panslavismo era un fenomeno non scevro di pericoli. « Io credo che s'apponesse il principe di Metternich quando diceva... Non sfuggì tuttavia all'acuto sguardo del conte di Cavour... È certo che il concetto del celebre Pitt... » Sfilavano
30 tutti gli uomini di Stato passati e presenti, entravano in ballo Machiavelli, Gladstone, Campanella, Macaulay, Bacone da Verulamio ; l'oratore chiedeva sé stesso : « Qual è la missione storica dell'Inghilterra ?... Però

la Spagna, se udisse la voce del sangue?... » Tutto questo, pel
tradimento di Tunisi! « No, non è stata la Francia di Magenta e
35 Solferino ; è stata la Francia di Brenno e di Carlo VIII !... » L'uditorio si
scosse un poco ; gli stenografi annotarono : *Grandi applausi*. Ma gli
antagonismi di razza si sarebbero un giorno composti ; allora, sarebbero
sorti gli Stati Uniti d'Europa. « Però, come ottimamente disse Camillo
Benso », la pace andava cercata nelle file alleate e nei forti battaglioni
40 (*Benissimo*). « Ferve la lotta tra i sostenitori delle grandi navi e delle
piccole ; io credo che le une e le altre siano necessarie all'odierna guerra
marittima. Caio Duilio distrusse la flotta cartaginese mutando la battaglia
navale in terrestre. (*Bravo ! applausi.*) » Così, « un giorno non lontano,
rivendicati i nostri naturali confini (*Applausi vivissimi*), riunita in un sol
45 fascio la gente che parla la lingua di Dante (*Scoppio di applausi*), stabilite le
nostre colonie in Africa e forse anche in Oceania (*Benissimo !*) noi
ricostituiremo l'Impero romano ! (*Ovazione.*) »

Subito dopo passò alla quistione delle finanze.

« Quivi sospiri, pianti ed alti guai... » (*Ilarità*). Ma i guai non erano
senza riparo. « Non facciamo per carità di patria confronti con gli Stati
50 Uniti d'America... » Prima di tutto occorreva riformare il sistema
tributario. « Paul Leroy Beaulieu dice... Secondo l'opinione dell'illustre
Smith... » Citazioni e cifre si accavallavano. Pochi lo seguivano ormai in
quelle elucubrazioni, altra gente andava via, le signore sbadigliavano
55 francamente. « Passiamo adesso ai trattati di commercio... Consideriamo
l'ufficio dei comizi agrari... » Ad ogni annunzio di nuovo argomento,
piccoli gruppi di spettatori seccati se ne andavano : « Bellissimo discorso,
ma dura troppo... » Gli uscenti costringevano la folla a tirarsi da canto, i
fedeli ingiungevano : « Silenzio ! » e Baldassarre non si dava pace,
60 vedendo l'ineducazione del pubblico. « Amministrazione della giustizia...
giustizia nell'amministrazione... Discentrare accentrando, accentrare
discentrando... » Quanto alla marina mercantile, il sistema dei premi non
era scevro d'inconvenienti. Poi, « riforma postale e telegrafica,
legislazione dei telefoni ; non bisogna neppure dimenticare l'idra della
65 burocrazia... »

Adesso si vedevano larghi vuoti nell'arena e nei portici, specialmente
nelle terrazze dove il sole arrostita i cranii. « Ma questo non è un
programma elettorale, è un discorso ministro !... » sogghignavano
alcuni ; l'uditorio era schiacciato dal peso di quell'erudizione, di quelle
70 nomenclature monotone ; la luce troppo chiara, il silenzio del monastero
ipnotizzava la gente ; il presidente del comizio abbassava lentamente la
testa, vinto dal sonno ; ma, ad uno scoppio di voce del candidato, la

rialzava rapidamente, guardando attonito attorno, i musicanti sbadigliavano, morendo di fame. Baldassarre dava di tanto in tanto il
75 segnale degli applausi, incorava i fedeli anch'essi accasciati e vinti ; si
disperava vedendo passare inosservate le bellissime cose dette
dall'oratore. Questi parlava da un'ora e mezza, era tutto in sudore, la sua
voce s'arrochiva, il braccio destro infranto dal continuo gestire si
80 rifiutava oramai al suo ufficio. Egli continuava tuttavia, deciso ad andare
sino in fondo, nonostante la stanchezza propria e del pubblico, perché si
dicesse che egli aveva parlato due ore difilato. A un tratto alcune seggiole
rovesciate dalla gente che scappava fecero un gran fracasso. Tutti si
voltarono, temendo un incidente spiacevole, una rissa ; l'oratore fu
costretto a tacere un momento. Riprendendo a parlare, la voce gli uscì
85 rauca e fioca dalla strozza ; non ne poteva più, ma era alla perorazione.

« Queste ed altre riforme io vagheggio, non credo tuttavia di dover
abusare della vostra pazienza. » Sospiri di sollievo uscirono dai petti
oppressi. « Concittadini ! Se voi mi manderete alla Camera, io dedicherò
tutto me stesso all'attuazione di questo programma (*Bene ! Bravo !*). Io
90 non presumo di essere infallibile, perché non sono né profeta né figlio di
profeta (*Si ride*) : accoglierò pertanto con lieto animo, anzi sollecito fin da
ora i miei concittadini a suggerirmi quelle idee, quelle proposte, quelle
iniziative che credono giuste e feconde (*Benissimo*). Il nostro motto sia :
Fiat lux ! (Applausi). Luce di scienza, di civiltà, di progresso costante
95 (*Scoppio di applausi*). Il pensiero della patria stia in cima ai nostri cuori
(*Approvazioni*). La patria nostra è quest'Italia che il pensiero di Dante
divinò, e che i nostri padri ci diedero a costo di sangue (*Vivissimi
applausi*). La nostra patria è anche quest'isola benedetta dal sole, dov'ebbe
culla il dolce stil novo e donde partirono le più gloriose iniziative (*Nuovi
100 applausi*). La nostra patria è finalmente questa cara e bella città dove noi
tutti formiamo come una sola famiglia (*Acclamazioni*). Dicesi che i
deputati rappresentino la Nazione e non i singoli collegi. Ma in che
consistono gl'interessi nazionali se non nella somma degli interessi
locali ? (*Benissimo, applausi*) Io, quindi, se volgerò la mente allo studio dei
105 grandi problemi della politica generale, credo di potervi promettere che
avrò a cuore come i miei propri gli affari più specialmente riguardanti la
Sicilia, questo collegio, la mia città natale e tutti i singoli miei concittadini
(*Grande acclamazione*). Grato a voi tutti dell'indulgenza con la quale
m'avete ascoltato, io finisco invitandovi a sciogliere un triplice evviva.
110 Viva l'Italia ! (*Scroscio d'applausi, grida di : Viva l'Italia !*) Viva il re ! (*Generali
e fragorosi battimani*). Viva la libertà ! (*Tutto il pubblico in piedi applaude e
acclama. Si sventolano i fazzoletti, si grida : Viva Francalanza ! Viva il nostro*

deputato! *Il presidente abbraccia l'oratore. Commozione generale, entusiasmo indescrivibile).* »

115 Consalvo non ne poteva più, sfiancato, rotto, esausto da una fatica da
istrione : parlava da due ore, da due ore faceva ridere il pubblico come
un brillante, lo commoveva come un attor tragico, si sgolava come un
ciarlatano per vendere la sua pomata. E mentre la marcia reale, intonata
per ordine di Baldassarre, spronava l'entusiasmo del pubblico, nel
120 gruppo degli studenti canzonatori domandavano :

« Adesso che ha parlato, mi sapete ripetere che ha detto ? »

Federico De Roberto, *I Viceré*, Parte terza, capitolo IX.

1. Situer le texte et définir la poste in gioco del comizio in cui intervient l'oratore.
2. Illustrer la vacuité del discorso del candidato.
3. Mettre a fuoco la teatralità del passo.
4. Considerando il ruolo dell'aristocrazia siciliana nel processo unitario, Gérard Luciani afferma : « Cette élite restreinte était alors la seule classe culturellement et économiquement préparée à jouer à fond la carte du Risorgimento ». Questo giudizio vi sembra consono al testo proposto e all'opera di De Roberto ?

Eléments d'analyse

- La Question 1 demandait de *situer le passage et de donner l'enjeu du meeting*

Il s'agissait de reconnaître le discours de Consalvo lors du meeting situé à la fin du roman. L'enjeu du meeting était à comprendre à la fois par rapport au personnage (moment déterminant de sa carrière politique) et par rapport à la narration elle-même (que se joue-t-il ici dans le projet de De Roberto ?). Le jury attendait une bonne capacité de synthèse, et la perception du caractère charnière du texte, ce qui supposait une capacité à faire une intelligente rétrospective des Vicerè et une prospective mettant en évidence la parenté entre la nature du texte et celle du roman suivant, L'imperio. Il s'agissait donc de s'attacher aux points suivants :

1. **Où en est-on** du roman ? Il s'agit de la fin des *Vicerè*. Bien situer l'épisode supposait une rétrospective synthétique prenant en compte l'ensemble de l'opération derobertienne des *Vicerè* et son débouché sous forme de discours.
2. **Le parcours du personnage**. Qui est Consalvo ? Quel est son projet ? Dire quelles sont les ambitions de Consalvo permet de définir l'enjeu de cette rencontre électorale. Pour le mesurer, il est indispensable de connaître la nature de cette élection et de la situer dans **le contexte historique** décrit par De Roberto.

3. Le discours est à la charnière des *Vicerè* et de *L'imperio*. On pouvait donc légitimement s'attendre à **une prospective sur le parcours de Consalvo dans *L'imperio***.

4. Du point de vue du contenu (le discours électoral et son inconsistance) : ce passage **annonce le roman parlementaire** que sera *L'imperio* et résume **la caricature de la démocratie post-risorgimentale** qui fait l'objet des deux romans.

• La Question 2 invitait à caractériser le vide du discours

Le jury a privilégié la compétence de l'analyse du discours sur l'érudition inutile. Le discours ronflant était en effet truffé de références historiques et culturelles. Il ne s'agissait pas de les élucider toutes et en détail mais de décrire la fonction de leur présence dans un discours creux, malgré son apparente prolixité. Les bons devoirs alliaient la connaissance des principales allusions à l'analyse rhétorique, montrant une capacité à déceler l'intention logée derrière toutes ces citations. Il s'agissait d'examiner de façon critique le contenu du discours, de percevoir ce que révèlent les réactions du public, et de mettre en relief les signes de la présence du narrateur qui désavouent le vide du discours.

1. **Le contenu du discours** : caricature de la langue de bois

Le politicien manifeste le **désir de tout embrasser** : question sociale, politique extérieure, finances, réforme fiscale, commerce, agriculture, administration... Le « plan » du discours en montre le caractère tous azimuts.

Pour sembler exhaustif il convoque **toute l'histoire universelle** (d'Adam à l'actualité) et **toute la culture politique**, tous siècles confondus (mêlant allègrement Campanella à Gladstone). Ce qui compte de la part du candidat n'est pas tant l'élucidation de toutes les allusions, que la perception du mélange qui en est fait. Le jury a attribué à ceux qui les ont élucidées un « bonus » quand ils l'ont fait à bon escient, pas de « bonus » quand c'était digressif, une sanction quand l'étalage de culture éludait le fonctionnement du discours.

L'orateur passe du coq à l'âne « a pie' pari ». Il procède par affirmations vides de sens, par poncifs. Le lexique politique est inséré dans le discours à tout bout de champ. Ces procédés devaient être illustrés.

Certaines phrases annoncent un raisonnement long et tarabiscoté : « È essa nuova ? No, certo. Facciamone un poco la storia... » ; « sono nodi gordiani che nessuna spada deve tagliare, ma che l'amoroso studio e l'industre pazienza possono sciogliere »

Le discours affiche un réformisme de parade. « Ci vuol altro ». Mais cet « altro » n'est jamais détaillé. Aucun vrai contenu ne remplit les effets de manche. Au contraire, les points de suspension illustrent à la fois la longueur et le vide du discours. Ils correspondent au vide que laissent en partant les spectateurs qui s'en vont : « Adesso si vedevano larghi vuoti nell'arena e nei Portici ». Cette homologie fournit une bonne transition pour examiner les différentes réactions du public.

2. Réactions du public

Les présents jugent le discours trop long : « Questo non è un programma elettorale, è un discorso ministro ».

Le public extériorise par sa gestuelle des manifestations d'impatience (bâillements, départs, ennui des dames). On note un crescendo dans l'ennui puis l'irritation : « L'attenzione del pubblico cominciava a diminuire », « spettatori seccati », applaudissements précipités quand le discours se termine. Les réactions sont d'ailleurs diversifiées : « sogghignavano alcuni ; l'uditorio era schiacciato dal peso di quell'erudizione, di quelle nomenclature monotone (...) il presidente del comizio abbassava lentamente la testa, vinto dal sonno ».

Le public verbalise son ennui par des commentaires : « Ci siamo. Adesso stiamo freschi ».

On frôle même l'incident : « A un tratto alcune seggiole rovesciate dalla gente che scappava fecero un gran fracasso. Tutti si voltarono, temendo un incidente spiacevole, una rissa ; l'oratore fu costretto a tacere un momento. »

Les étudiants, lucides, résumant le vide du discours : « Adesso che ha parlato, mi sapete ripetere che ha detto ? »

Les « studenti » sont non seulement les « étudiants », mais ceux qui « étudient » le discours ; premier entre tous, le narrateur.

3. Les signes du narrateur dénonçant le vide du discours

Le procédé le plus flagrant et le plus récurrent est l'alternance entre le discours direct (les mots de l'orateur « en direct ») et le discours indirect libre (le narrateur répercute les contenus du discours en employant l'imparfait). Exemples de ce dernier cas : « L'assetto dell'Europa, sarebbe vano celarlo, risente ancora delle preoccupazioni della Santa Alleanza. » « L'unità germanica doveva soddisfare gl'Italiani, ma forse il panslavismo era un fenomeno non scevro di pericoli ».

Les verbes utilisés montrent le mépris du narrateur pour le personnage : « galoppava », « saltava », « piombava ».

Parfois le narrateur qualifie péjorativement le discours de façon explicite : « quella corsa pazza », « entravano in ballo »...

Le narrateur fait usage de phrases nominales, de listes d'arguments. Le procédé montre l'absence de logique du discours, son caractère de récitation de perroquet : « quindi *Trade-unions*, probiviri, cooperative, libertà di sciopero ». Il y a un caractère mécanique et prévisible dans l'argumentaire.

Le narrateur pratique l'alternance de points de vue : regard sur l'orateur, regard sur le public, regard sur les partisans et sur les opposants.

Il fait par ailleurs usage de l'ellipse.

C'est la politique du transformisme qui est illustrée par ces procédés stylistiques.

4. Des contenus inquiétants

Les seuls contenus qui ne soient pas vides sont inquiétants, précisément parce qu'ils ne reposent pas sur l'analyse politique mais parce qu'ils sont plaqués : la démocratie déviante annonce les travers politiques de l'Italie du XX^e siècle.

Les principes affichés annoncent l'idéologie du colonialisme, de l'impérialisme : « un giorno non lontano, rivendicati i nostri naturali confini (*Applausi vivissimi*), riunita in un sol fascio la gente che parla la

lingua di Dante (*Scoppio di applausi*), stabilite le nostre colonie in Africa e forse anche in Oceania (*Benissimo !*) noi ricostituiremo l'Impero romano ! (*Ovazione*) ».

La pratique politique de Consalvo relève du clientélisme : « credo di potervi promettere che avrò a cuore come i miei propri gli affari più specialmente riguardanti la Sicilia, questo collegio, la mia città natale e tutti i singoli miei concittadini (*Grande acclamazione*) ».

Ce qui fait oublier au public le côté oiseux du discours, outre cette promesse d'accorder des faveurs, c'est le nationalisme : voir le triple « Evviva », reposant sur le mélange de tous les archétypes de l'Italie : l'empire romain, le dolce stil nuovo et l'héroïsme des garibaldini sont mis sur le même plan.

• La Question 3 proposait d'analyser la *théâtralité* du passage

Le candidat devait être attentif à tous les signes montrant que le narrateur assimile le discours politique à un spectacle : le lexique du théâtre, le personnage de Baldassarre qui semble animer une mise en scène, les remarques qui s'intercalent au discours, mises en exergue par leur graphie, régissent tout le texte. Celui-ci se termine enfin par une comparaison explicite qui assimile Consalvo à un comédien.

1. Lexique du théâtre et attitudes dignes d'une salle de spectacle

Les mots employés par De Roberto ne sont pas neutres, ils orientent le lecteur vers la vision d'une circonstance spectaculaire : « attenzione del pubblico » ; « Qualche signora sbadigliava dietro il ventaglio, la gente che desinava all'una se la svignava. » : « piccoli gruppi di spettatori seccati » ; « Adesso si vedevano larghi vuoti nell'arena e nei Portici » ; « i musicanti sbadigliavano, morendo di fame » ; « Gli uscenti costringevano la folla a tirarsi da canto, i fedeli ingiungevano : « Silenzio ! » e Baldassarre non si dava pace, vedendo l'ineducazione del pubblico ».

On a l'impression d'avoir affaire à une *salle* indisciplinée.

2. Le rôle de Baldassarre

Le personnage de Baldassarre (le candidat pouvait faire une petite rétrospective sur son rôle dans le roman) oscille entre celui du metteur

en scène et celui du « chauffeur de salle » : « Baldassarre dava di tanto in tanto il segnale degli applausi, incorava i fedeli anch'essi accasciati e vinti ; si disperava vedendo passare inosservate le bellissime cose dette dall'oratore. ». Ou encore : « la marcia reale, intonata per ordine di Baldassarre, spronava l'entusiasmo del pubblico ».

3. Didascalies

Les descriptions sont remplacées par l'incursion d'indications qui semblent presque scéniques. Leur caractère bref, en italique et entre parenthèses, fait nettement penser aux indications de mise en scène proposées par un auteur de théâtre. De telles remarques se densifient, donnant de plus en plus l'impression que la scène est une scène de théâtre, que le meeting est une comédie.

4. Comparaison explicite à la fin du texte

Cette impression diffuse et de plus en plus marquée devient à la fin une comparaison ouverte : « Consalvo non ne poteva più, sfianato, rotto, esausto da una fatica da **istrione** : parlava da due ore, da due ore **faceva ridere il pubblico** come un brillante, lo commoveva **come un attor tragico**, si **sgolava** come un **ciarlatano** per vendere la sua pomata ». Le discours est à la fois assimilé à une tirade de théâtre et à un discours publicitaire.

La conclusion est que l'orateur apparaît comme un clown et que les « concittadini » se sont transformés en un public. La démocratie n'est qu'un « one-man-show », comme le montre la phrase : « Viva la libertà ! *(Tutto il pubblico in piedi applaude e acclama. Si sventolano i fazzoletti, si grida :)* Viva Francalanza ! Viva il nostro deputato ! ».

Une conclusion pouvait donc être donnée sur la dépréciation désabusée proposée par De Roberto quant à la démocratie post-risorgimentale, vue comme une mascarade tout le long du roman, ce que mettent au jour ces procédés : il ne s'agit pas seulement de cet individu sur une estrade ressemblant à une scène, mais de toute la comédie politique que représente une démocratie hypocrite et faussée. La dernière question permettait de mieux l'approfondir.

• La dernière question posait la question du rôle de l'aristocratie dans le processus de l'Unité italienne, à travers une citation de Gérard Luciani.

« Cette élite restreinte était alors la seule classe culturellement et économiquement préparée à jouer à fond la carte du Risorgimento ».

La citation de G. Luciani insiste surtout sur la « préparation » de cette classe élitaires à l'événement historique. Il fallait donc examiner les deux versants proposés par le critique : l'aristocratie sicilienne était-elle prête « culturellement » et « économiquement » à jouer un rôle historique ? A-t-elle ensuite « joué à fond la carte du Risorgimento » ? On ne pouvait faire l'économie d'une brève synthèse sur l'histoire du XIXe siècle sicilien/italien pour répondre à ces interrogations.

Mais la question n'était pas la demande d'un ex-cursus de civilisation. Elle portait en fait sur le jugement de G. Luciani et, à travers lui, sur le jugement de De Roberto : **« Questo giudizio vi sembra consono al testo proposto e all'opera di De Roberto ? »**

Ainsi, à partir de connaissances sur la période, il convenait de se demander de quelle nature était le jugement de G. Luciani. D'un côté il admet les atouts de l'aristocratie sicilienne, mais, loin d'en faire l'apologie, de l'autre il en suggère le pragmatisme opportuniste : il s'agit de « jouer une carte », pour être gagnants dans un jeu politique, dans lequel on reconnaît la tricherie délibérée du transformisme.

De ce point de vue, on reconnaît des orientations derobertiennes. Le candidat devait donc examiner ce qui, dans les romans de De Roberto, permettait de percevoir la force économique (et ses éventuelles limites), le profil culturel (ou anti-culturel), et les ambitions (cyniques) de l'aristocratie sicilienne.

Le texte (l'analyse préalable devait l'avoir montré) est un condensé de la stratégie seconde d'une classe qui est en train de devenir classe politique. On voit comment la culture y est instrumentalisée pour la construction d'un discours de façade ayant vocation à consolider une prépondérance féodale. On pouvait élargir l'analyse à l'ensemble des deux romans au programme pour montrer que le discours et le parcours des personnages représentant l'aristocratie sont construits par De Roberto pour faire une satire désabusée de la démocratie post-risorgimentale.

Remarques conclusives :

Les principaux défauts relevés par le jury sont, outre une pauvreté parfois flagrante de l'italien utilisé, un déficit d'analyse textuelle et un manque d'élaboration cohérente des réponses. Les réponses décousues, énumérant des faits sans les mettre en perspective, montrent parfois une réflexion chétive. Les candidats au CAPES, et cela restera vrai dans toute forme du concours, doivent faire la preuve d'une capacité à assimiler des connaissances mais également d'une compétence dans l'organisation des idées et d'une intentionnalité dans le discours. Cela explique que des mauvaises notes aient été mises aussi bien à des devoirs superficiels qu'à des devoirs pléthoriques dont les connaissances ont donné lieu à un discours verbeux et sans visée claire.

ÉPREUVE DE TRADUCTION

Durée : 5 heures

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

Les candidats doivent traduire les deux textes.

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

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

La seconde copie sera insérée dans la première.

THÈME

J'ai commencé ma vie comme je la finirai sans doute: au milieu des livres. Dans le bureau de mon grand-père, il y en avait partout ; défense était faite de les épousseter sauf une fois l'an, avant la rentrée d'octobre. Je ne savais pas encore lire que, déjà, je les révérais, ces pierres levées; droites ou penchées, serrées comme des briques sur les rayons de la bibliothèque ou noblement espacées en allées de menhirs, je sentais que la prospérité de notre famille en dépendait. Elles se ressemblaient toutes, je m'ébattais dans un minuscule sanctuaire, entouré de monuments trapus, antiques qui m'avaient vu naître, qui me verraient mourir et dont la permanence me garantissait un avenir aussi calme que le passé. Je les touchais en cachette pour honorer mes mains de leur poussière mais je ne savais trop qu'en faire et j'assistais chaque jour à des cérémonies dont le sens m'échappait : mon grand-père — si maladroit, d'habitude, que ma mère lui boutonnait ses gants — maniait ces objets culturels avec une dextérité d'officiant. Je l'ai vu mille fois se lever d'un air absent, faire le tour de sa table, traverser la pièce en deux enjambées, prendre un volume sans hésiter, sans se donner le temps de choisir, le feuilleter en regagnant son fauteuil, par un mouvement combiné du pouce et de l'index puis, à peine assis, l'ouvrir d'un coup sec « à la bonne page » en le faisant craquer comme un soulier.

Jean-Paul Sartre, *Les mots*, 1964

VERSION

Il Pagliano era « uno splendore d'ori, di luci e di velluti rossi », ma se si voleva trovare posto in loggione bisognava, dopo aver acquistato i biglietti, mettersi in coda due ore prima che facessero porta. E non appena quelle maschere davano « la via alle belve », occorreva lanciarsi di corsa, lavorando di gomiti, aiutandosi con le grida, su per le scale, uno scalino guadagnato erano tanti posti strappati al centro della piccionaia, di dove si vedeva e sentiva come dal palco reale, quattro ordini sopra. Cotesta domenica, nel sali sali Ida inciampò su uno scalino, la turba che veniva dietro stava per calpestarla, e non Cesare ma Metello fu lesto a sorreggerla, prendendola sotto le ascelle e facendole fare di volo gli ultimi gradini. Ella era leggera, una piuma, e tutto un sorriso. Poi, nella corsa finale per la conquista della panca, una volta sedutisi, erano venuti a trovarsi, sì, come sempre, le due donne in mezzo, ma contrariamente al solito, Idina stava accanto a Metello, la sua sottana gli batteva sui calzoni. E per un istante, nell'assestarsi, egli posò una mano sulla sua coscia, dov'erano le giarrettiere. Ma subito, sorridendo alla preocc-upazione che andava dipingendosi sul volto di Cesare, Ersilia si era alzata: « Venga, Ida. Suo marito, se non ha lei accanto, dà in ismanie ».

« Questo no » protestò Cesare. « D'altra parte, non vedo perché si dovrebbero cambiare le abitudini ».

« A volte cambiare è bene » disse Ida. « Io non mi muovo ».

« O Ida? Che vuole farci andare di traverso la Traviata? » replicò Ersilia.

« Senza contare », Metello disse, sostenendo il tono d'allegria, e dentro di sé se ne vergognava, « che geloso potrei essere proprio io! »

« In questo caso » Ersilia disse « anch'io resto dove mi trovo ».

Era per tutti e quattro, così sembrava, un modo di stare allo scherzo e di fingersi spiritosi. Ora lentamente la platea si riempiva, e i loro discorsi, di loro donne in specie, inseguivano gli abiti e i cappelli estivi delle mezze calzette che in quella rappresentazione pomeridiana, l'ultima della stagione, prendevano possesso dei palchi e delle poltrone. Finché si spensero le luci, si accese la ribalta, e cominciò l'animazione

sulla scena, il coro e la voce folleggiante della Bellincioni che lo sovrastava:

Libiamo nei lieti calici...

Metello stava coi gomiti sulla balaustra, le mani nel vuoto, intrecciate, e tutto il suo sforzo consisteva nel cercare d'immedesimarsi nella musica, nell'azione che si svolgeva sul palcoscenico. Sfortunatamente egli conosceva troppo bene le amoroze schermaglie di Alfredo e Violetta per potersi disfare di una considerazione che, dopo averla formulata, di minuto in minuto, sempre più lo ossessionava: « Non ho mai avuto a che fare con una donna che portasse le giarrettiere ». Ersilia, lei, sempre con quegli elastici che a volte rimaneva il segno fino al mattino! E fosse il caldo, fosse una sua impressione, pian piano il fianco di Idina aderiva al suo, i due ginocchi si toccavano, erano una fiamma in mezzo al gran calore. Giravano inutilmente, a pochi metri dalle loro teste, e al centro del soffitto, le lunghe pale dei moderni ventilatori.

Dopo il primo atto, con uno di quei suoi trapassi d'umore, e con la saggia condiscendenza ch'ella amava esternare, sempre un po' infantile e civetta, nei confronti del marito, Ida si alzò e disse: « Mi dia il suo posto, Ersilia, non facciamoli più soffrire questi mariti ».

Vasco Pratolini, *Metello*, 1952.

REMARQUES GENERALES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

qui lui semble la plus adéquate.

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

VERSION

Pour cette session, le jury a soumis aux candidats un extrait du roman *Metello* de Vasco Pratolini (1913-1991). Ce roman, publié en 1955, premier volume de la trilogie *Una storia italiana* qui évoque les années 1875 à 1902, retrace le parcours de Metello, un maçon florentin, à la lumière des nouvelles doctrines socialistes.

De retour à Florence après la mort de ses parents et une enfance passée en Belgique, Metello y apprend le métier de maçon et, après des péripéties qui l'envoient en prison pour son engagement dans les mouvements de revendications populaires, il rencontre lors de son incarcération celle qui deviendra sa femme, Ersilia. Celle-ci vient du quartier de San Frediano, quartier populaire de Florence, et en a tiré un tempérament tenace et rude. Le roman se déroule sur fond de grèves et de coalitions ouvrières, faisant de Metello le porte-parole du désespoir ouvrier, de l'insécurité existentielle, de la responsabilité individuelle au nom de la collectivité. Au cœur de la lutte, Metello vit une aventure extraconjugale brève et dénuée de sentiments avec sa voisine, la belle et douce Ida. Lorsqu'Ersilia découvre que son mari l'a trompée, elle lui pardonne, non sans infliger à sa rivale à une dure leçon.

Dans ce roman, Pratolini célèbre le peuple florentin, avec ses qualités de courage et d'entreprise. Témoignage de la vie difficile des ouvriers entre la fin du XIX^{ème} et l'aube du XX^{ème} siècle, il met en lumière la genèse de la politique solidaire des ouvriers. La lutte unie de ces derniers contre le patronat se mêle ici à l'histoire privée des personnages, à leurs états d'âme, à leurs valeurs et à leurs faiblesses humaines.

Du point de vue stylistique, Pratolini sert son propos par une syntaxe simple, proche de la langue parlée, lui conférant ainsi spontanéité et naturel. Certains traits de langue florentine apparaissent parfois au sein des dialogues, mais toujours strictement contrôlés par l'auteur préoccupé de prose harmonieuse. Le lyrisme de Pratolini ainsi que son intérêt pour l'approfondissement de la psychologie des personnages font de son roman une production s'inscrivant à la charnière du décadentisme et du néoréalisme.

Traduction proposée par le jury

Le Pagliano était une splendeur d'ors, de lumières et de velours rouges, mais si l'on voulait trouver une place au paradis, il fallait, après avoir acheté ses billets, commencer à faire la queue deux heures avant l'ouverture des portes. Et dès que les ouvreuses « lâchaient les fauves », il fallait se précipiter sur-le-champ, en jouant des coudes, en donnant de la voix, à l'assaut de l'escalier, une marche de gagnée, c'étaient autant de places arrachées au centre du poulailleur, d'où l'on voyait et entendait aussi bien que de la loge royale, quatre catégories au-dessus. Ce dimanche-là, dans la cohue, Ida trébucha sur une marche, la foule qui arrivait derrière allait la piétiner, et ce ne fut pas Cesare mais Metello qui s'empressa de la soutenir, en la prenant sous les aisselles et en lui faisant survoler les dernières marches. Elle était légère, une plume, et tout sourire. Puis, dans la course finale pour la conquête d'un banc, une fois assis, ils s'étaient retrouvés, certes, comme toujours, les deux femmes au milieu, mais contrairement à leur habitude, Idina était à côté de Metello, sa jupe frottait contre ses pantalons. Et l'espace d'un instant, tandis qu'ils s'installaient, il posa une main sur sa cuisse, là où étaient ses jarretelles. Mais aussitôt, répondant par un sourire à l'inquiétude qui se dessinait peu à peu sur le visage de Cesare, Ersilia s'était levée :

« Venez, Ida. Votre mari, s'il ne vous a pas à côté de lui, se met dans tous ses états ».

« Ce n'est pas vrai » protesta Cesare. « Cela dit, je ne vois pas pourquoi il faudrait changer nos habitudes ».

« Parfois, c'est bien de changer » dit Ida. « Moi, je ne bouge pas ».

« Sans compter » dit Metello, poursuivant sur ce ton enjoué, mais il en avait honte en son for intérieur, « que c'est plutôt moi qui pourrais être jaloux ! »

« Dans ce cas » dit Ersilia « moi aussi je reste où je suis ».

C'était pour tous les quatre, semblait-il, une façon de continuer à se prêter à la plaisanterie et de se croire spirituels.

À présent, lentement, le parterre se remplissait et leurs conversations, des femmes en particulier, se portaient sur les toilettes et les chapeaux d'été des grisettes qui, à cette représentation en matinée, la dernière de la saison, prenaient possession des loges et des fauteuils. Jusqu'au moment où s'éteignirent les lumières, où s'éclaira la rampe et où commença à

s'animer la scène, avec le chœur et la voix folâtre de la Bellincioni qui le dominait :

Buvons aux coupes de joie...

Metello était accoudé à la balustrade, les mains dans le vide, croisées, et son effort consistait tout entier à tenter de se plonger dans la musique, dans l'action qui se déroulait sur les planches. Malheureusement, il connaissait trop bien les escarmouches amoureuses d'Alfredo et de Violetta pour pouvoir se détacher d'une considération qui, une fois formulée, de minute en minute, l'obsédait toujours davantage : « Je n'ai jamais eu affaire à une femme qui porte des jarretelles ». Ersilia, elle, toujours avec ces élastiques qui, parfois, laissaient une marque jusqu'au matin ! Et était-ce la chaleur, était-ce son impression, peu à peu la hanche d'Idina se collait à la sienne, leurs deux genoux se touchaient, ils étaient une flamme au cœur de la fournaise. En vain tournaient, à quelques mètres de leurs têtes, et au centre du plafond, les longues pales des ventilateurs modernes. Après le premier acte, sous l'effet d'une de ses sautes d'humeur, et avec la sage complaisance qu'elle aimait afficher, toujours un peu puérile et coquette à l'égard de son mari, Ida se leva et dit : « Donnez-moi votre place, Ersilia, ne les faisons plus souffrir, ces maris ».

Vasco Pratolini, *Metello* (1955)

1. LEXIQUE

« In loggione » : « loggione » indique la dernière catégorie de places tout en haut du théâtre, où les places ne sont ni individuelles ni numérotées, tout comme « la piccionaia » (et non les « loges » ou « baignoires » qui sont au contraire des places définies, plus chères et plus courues). En français comme en italien, il existe deux termes différents pour désigner cette catégorie, la plus accessible financièrement : « paradis » et « poulailler » ; il convient donc d'utiliser deux substantifs différents comme dans le texte italien.

« maschere » : personnel du théâtre chargé d'ouvrir les portes et de placer les spectateurs dans la salle selon leur billet. Le terme de « masques » était ici tout à fait incongru.

« davano la via » : des confusions ont été faites lors de la traduction de cette expression, probablement dues à une mauvaise lecture ou interprétation de l'article « la » et non « il » ; si « dare il via » signifie « donner le signal du départ, le feu vert », ici, il s'agissait davantage de permettre aux spectateurs d'entrer dans le théâtre, de les laisser passer.

« come dal palco reale, quattro ordini sopra » : comme nous l'avons évoqué précédemment, le poulailler se trouve quatre étages au-dessus de la loge royale, qui elle se situe au centre du théâtre. À l'inverse, le prix des billets des places à la loge royale correspond bien à une différence de « quatre catégories ».

« Cesare » : Le jury encourage les candidats à ne traduire aucun nom propre, à l'exception des noms célèbres dont le nom a été officiellement francisé (L'Arioste, Caravage...) ou des noms de villes connues. Ici, les prénoms n'avaient qui plus est pas d'équivalent en français (Metello, Ida...). Le jury a par conséquent considéré fautif de franciser ce prénom en César.

« uno scalino » / « gli ultimi gradini » : le jury a traduit les deux mots par le substantif « marche », puisqu'il n'existe pas en français deux termes exactement équivalents, contrairement à l'italien.

« Una piuma » : conformément à l'écriture harmonieuse et harmonique de Pratolini, il fallait s'efforcer ici de respecter la légèreté de la proposition en omettant de rajouter un quelconque comparatif à cette expression.

« nella corsa finale per la conquista » : le jury a opté pour la traduction « dans la course finale pour la conquête » et non « à la conquête » qui, suivi par le complément de nom « du banc », revêtirait alors une connotation pléonastique (la traduction « course à la conquête » a donc

été sanctionnée : on dit « la conquête du pouvoir », « la course au pouvoir », mais non « la course à la conquête du pouvoir »).

« della panca » : ici, le banc ou banquette correspond bien aux places non numérotées du poulailler.

« la sua sottana » : il s'agit ici de la jupe d'Ida qui frotte contre les vêtements de Metello au moment où ils s'asseyent ; le jury a cependant accepté la traduction « jupon », puisque l'on peut également penser que le mouvement implique que la robe d'Ida se relève légèrement pour le laisser apparaître. « Soutane » a été lourdement sanctionné par le jury, puisqu'il s'agit d'un vêtement sacerdotal, donc d'une traduction totalement impropre dans ce contexte.

« sui calzoni » : ce terme désigne bien les pantalons de Metello ; « caleçon » est à la fois impropre et anachronique, puisqu'il fait référence à un sous-vêtement masculin moderne ou à un pantalon collant.

« giarrettiere » : ce substantif a causé bien de l'embarras chez nombre de candidats... Au XIX^{ème} siècle, les femmes portent des bas, qu'elles attachent au moyen de liens au-dessus du genou (« jarretières ») ou d'agrafes reliées à un corset (« jarretelles »). Dans cet extrait, Metello ressent sous ses doigts l'aspérité créée par cette attache sous la jupe d'Ida. Le jury a accepté les deux traductions, tant qu'elles étaient correctement orthographiées, puisque l'on peut penser qu'une jarretelle est plus sensible au toucher, tandis que le terme « jarretière » pouvait aussi être utilisé en opposition aux « élastiques » tout simples que porte Ersilia et que Pratolini mentionne plus loin, quoique la jarretière fasse aussi référence au système permettant aux hommes portant culotte (jusqu'au XVIII^{ème} siècle) de maintenir leurs bas au niveau du genou, ce qui rend la traduction plus ambiguë que « jarretelles ».

« Porte-jarretelles » restait exclu (il s'agit non plus de cette agrafe qui crée une petite bosse sur la cuisse, mais bien du serre-taille qui permet de retenir lesdites jarretelles) ; la « guêpière » est un élément de lingerie féminine qui, s'il comporte des jarretelles, part du buste ; quant aux traductions telles que « porte-jarrettes », elles sont exclues puisque totalement fantaisistes et dues sans doute au trouble qu'a pu engendrer la traduction.

« la preoccupazione » ne peut être traduit par le français « préoccupation » ; ici, il s'agit de la confusion de l'esprit de Cesare, de son inquiétude diffuse, d'un sentiment de malaise devant l'attitude de sa femme et de Metello, non d'un souci particulier et ponctuel.

« che andava dipingendosi » : le jury a opté pour la proposition « qui se peignait » ou « qui se dessinait » car traduire « qui se lisait » implique un autre angle de vue, moins objectif, plus interprétatif, de la part du spectateur.

« se non ha lei accanto » : la traduction « s'il ne vous a pas à ses côtés » était à proscrire : avoir quelqu'un « à ses côtés », c'est pouvoir compter sur lui, recevoir son soutien. Ici, il s'agit d'être physiquement « à côté », à droite ou à gauche de l'autre.

« dà in ismania » fait référence à un état d'âme du personnage qui perd le contrôle de lui-même, « voit rouge » ; le verbe « s'agiter » est un peu en-deçà de cette idée, « devenir fou » ou « délirer » traduit excessivement en revanche l'expression.

« D'altra parte », qui ne vient pas après l'expression « da una parte » qui impliquerait deux points de vue opposés, ne pouvait être traduit par « d'autre part » ; Cesare, en prononçant ces mots, fait simplement part de sa réticence devant les propos d'Ersilia. Il convenait donc de traduire l'expression par une locution telle que « cela dit », « d'un autre côté », « néanmoins », qui traduisent la réserve du personnage.

« si dovrebbero cambiare » : le jury rappelle ici que le verbe « dovere » gagne souvent à être traduit en français par le verbe « falloir » lorsqu'il connote une obligation : dans cette phrase, grammaticalement, les deux emplois sont équivalents (« on devrait changer nos habitudes / il faudrait qu'on change nos habitudes ») mais la deuxième solution reste plus courante en français.

« il tono di allegria » : en français, l'emploi du terme « un ton » est suivi d'un adjectif qualificatif et non d'un complément de nom.

« i loro discorsi » : le terme « discours » était à proscrire dans ce contexte ; ce sont les « discussions », les « propos » futiles des femmes entre elles qui font l'objet de l'analyse de Pratolini. Un « discours » est lié à quelque chose d'officiel ou de moralisateur.

« gli abiti » : on ne pouvait traduire « abiti » par « habits » dans ce passage, « habits » au sens moderne étant trop générique, tandis que le sens plus ancien fait référence au vêtement masculin de soirée ; or il s'agit ici de vêtements féminins (ceux des « mezze calzette »). « Tenues » était anachronique. Le jury a préféré proposer les termes de « robes » (assez large) et de « toilettes » (plus adapté au contexte élégant de l'opéra).

Les « mezze calzette » sont des grisettes ou des « demi-mondaines », le premier terme étant utilisé au XIX^{ème} siècle, le suivant jusqu'à la première guerre mondiale. Il s'agit de femmes qui veulent s'élever socialement en étant entretenues par un homme plus riche. Le terme de « cocottes » forçait en revanche un peu trop le trait.

« rappresentazione pomeridiana » : dans le vocabulaire de l'opéra et du théâtre, une représentation qui n'est pas jouée « en soirée » est appelée « représentation en matinée », même si elle a lieu l'après-midi.

« folleggiante » : le jury a opté pour l'adjectif « folâtre » qui reprend euphoniquement le mot italien et garde l'idée des trilles de la voix de la chanteuse. « Extravagante » ne convenait pas car connoté trop négativement.

« la Bellincioni » ne pouvait être traduit que par la même tournure que la tournure italienne, à l'exclusion de « Bellincioni » sans article (qui serait une façon familière de nommer un homme politique par exemple), de Madame Bellincioni (que l'on n'utilise pas pour une diva) ; la seule possibilité éventuelle restant, par tradition dans le monde du théâtre, « Mademoiselle Bellincioni », mais inusitée. Nous rappelons à cette occasion que les cantatrices célèbres portent toujours leur nom de famille précédé de l'article défini « la » (« la Callas », « la Malibran »...)

« lo sovrastava » : la voix de la diva « domine » le chœur par sa puissance et son timbre ; elle ne le « dépasse » pas (terme employé au sens plus

physique) ; elle ne peut pas non plus le « recouvrir », ni même le « couvrir » (ce qui sous-entend que l'on ne perçoit plus les autres voix) car les voix du chœur sont malgré tout plus nombreuses : on l'entend simplement de façon distincte parmi ces autres voix.

« *Libiamo nei lieti calici* » : la citation tirée de la *Traviata* de Verdi, en italique dans le texte, devait être soulignée dans le rendu manuscrit de la copie. La seule traduction acceptée par le jury était celle, officielle, d'Étienne Duprez pour la représentation du 6 mai 1862, toujours reprise, par exemple les 11-27 juin 2013 à Neuilly.

Le jury a attribué un zéro éliminatoire pour rupture d'anonymat à un candidat ayant décoré de notes de musique le pourtour de sa traduction.

« la balastra » : il s'agit bien ici de la barrière placée devant les bancs du poulailler : les termes de « rambarde » ou de « parapet » (qui sont des éléments architecturaux d'extérieur, et s'emploient pour une autoroute ou un pont par exemple), ne pouvaient convenir.

« sul palcoscenico » : le jury a choisi l'expression « les planches », typique du champ sémantique du théâtre, pour éviter la répétition du terme « scène », déjà employé pour « scena ».

« infantile » : en français, « infantile » ou « puérile » revêtent une connotation négative ; « enfantine » est au contraire relativement bienveillant.

« il suo posto » : le jury a été étonné de voir que certains candidats ont traduit cette forme de politesse par une simple troisième personne du singulier...

« questi mariti » : le terme « d'époux » peut être employé comme synonyme de « mari » mais il est plus élégant et plus formel (vocabulaire juridique par exemple). Dans les propos de personnages du peuple, « maris » convenait donc davantage.

De façon générale, le jury constate tout d'abord la difficulté

croissante des candidats à distinguer les registres de langues. De nombreux mots ou expressions, par exemple, sont souvent empruntés au langage des médias (*l'animation, tout à fait, jouer le jeu, suite à...*), inacceptable pour l'écrit d'un concours. Il est également dans l'habitude des journalistes et spécialement dans la langue orale, de répéter systématiquement l'antécédent de tout pronom relatif ; cette construction a été relevée dans quelques copies. Nous invitons donc les futurs candidats à prendre une distance salutaire avec une langue qui ne peut être celle d'un professeur.

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

- *Entrelacées* pour *croisées* ;
- *En liasse* pour *en liesse* ;
- *Pérégrinations* pour *péripéties* ;
- *Le flanc* pour *la hanche* ;
- *La flemme* pour *la flamme* ;
- *Coquine* pour *coquette* ; etc.

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

1. GRAMMAIRE

MODES ET TEMPS

Ce texte étant en grande partie descriptif, le temps le plus employé est l'imparfait. Le passage ne présentait pas de grande difficulté grammaticale du point de vue des temps et des modes.

Toutefois, certains candidats se trompent encore dans les désinences (les consonnes finales). Les formes au passé simple (*s'éteignirent...*) sont manifestement mal maîtrisées par de nombreux candidats. Il est inacceptable que des erreurs de ce genre prolifèrent. Les candidats doivent maîtriser les conjugaisons qu'ils auront à enseigner et à expliquer aux élèves.

« che portasse le giarrettiere » : la proposition contient un sens général ; on devait donc traduire le subjonctif imparfait par un subjonctif présent ou imparfait (« qui porte / portât », avec une préférence pour le premier, plus utilisé dans la langue courante, comme le ferait Metello qui est ouvrier). L'imparfait de l'indicatif se réfère en effet davantage à un événement ponctuel (« une femme qui portait des jarretelles » semble vouloir préciser quelle était cette femme). Le subjonctif permet de garder le sens d'une supposition, d'une éventualité.

« fosse il caldo... » : ici en revanche, l'imparfait du subjonctif est traduit par un indicatif imparfait avec une postposition du sujet impersonnel (« était-ce la chaleur ») car il ne s'agit pas d'une proposition relative : c'est une proposition indépendante qui implique une hypothèse, une conjecture.

ACCORD

« uno scalino guadagnato erano tanti posti strappati... » : en français tout comme en italien on accorde le présentatif avec le sujet, il fallait donc mettre le verbe « être » au pluriel. Le jury a toutefois accepté la traduction du verbe au singulier, considérant que le démonstratif « c' », équivalant à la préposition nominale « une marche de gagnée », peut être assimilé à une forme impersonnelle au singulier.

PREPOSITIONS ET LOCUTIONS ADVERBIALES ET ADVERBES

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

« di corsa » connotait la vitesse, mais dans un emploi adverbial de la locution. On ne pouvait donc pas traduire « dans la course ».

« su per le scale » a causé de nombreuses erreurs de traduction. Il fallait en effet rendre l'idée d'ascension (« su ») et de lieu (« per »). « à l'assaut de » permettait de traduire les deux concepts.

« come dal palco reale » : la préposition « da » étant ici spatiale, il était fautif de la traduire par « depuis » qui a un sens temporel.

« quattro ordini sopra » : c'était bien évidemment un contresens que de traduire « sopra » par « au-dessous / en dessous ».

« di loro donne » : en aucun cas la préposition « di » n'était suivie de l'article « le » (« delle »). Il n'y avait absolument pas lieu ici de traduire par « de leurs femmes », qui était un faux sens. Il s'agissait bien en revanche d'une insistance sur l'attitude des femmes, « elles, les femmes, en particulier ».

« di Alfredo e Violetta » : en français, l'itération de la préposition « di » est impérative dans cette proposition : en son absence, le sens de la phrase serait : « il connaissait trop bien les escarmouches amoureuses d'Alfredo et il connaissait trop bien Violetta » : le verbe « connaître » régissant alors deux COD. En revanche, la répétition de la préposition permet de faire comprendre que « Violetta » est, à l'instar « d'Alfredo », complément du nom du groupe nominal « escarmouches amoureuses ». Le jury déplore par ailleurs que de nombreux candidats aient omis l'élision de la voyelle de la préposition « de », ce qui la posait en hiatus avec le A du nom propre. « De Alfredo » ne peut se dire en français ; la faute a donc été sanctionnée.

LA NEGATION

« Non Cesare ma Metello » : il convient ici de rétablir le verbe « être » conjugué au passé simple pour rendre en français une syntaxe correcte.

POSSESSIFS

« gli batteva sui calzoni » : la traduction « lui frottait contre les pantalons » était un italianisme, il fallait rétablir le possessif avant le substantif.

« i due ginocchi » / « del marito » : le jury rappelle ici l'opportunité de rétablir le pronom possessif pour ôter toute ambiguïté.

« Con uno di quei suoi trapassi d'umore » : en italien la redondance de déterminants est possible, en français cette redondance est impossible et elle exige de surcroît une construction qui alourdit la phrase. Aussi le candidat doit-il choisir ce qui est le plus logique entre le démonstratif et le possessif. Ici « une de ses sautes d'humeur » semble le mieux convenir.

DEMONSTRATIFS

« quelle maschere » : le texte ne mentionnant pas précédemment ces « ouvreuses » qui n'apparaissent que pour l'ouverture des portes, le jury a considéré que la substitution du démonstratif par un article défini était possible.

LES GERONDIFS

Cette année l'extrait à traduire a proposé quelques gérondifs (*lavorando di gomiti, aiutandosi con le grida, prendendola sotto le ascelle, sorridendo, sostenendo il tono di allegria*) dont certains ont une valeur modale et d'autres une valeur temporelle. Certains seront traduits par des gérondifs en français et seront donc obligatoirement précédés de « en ». Ce sont des gérondifs et non des participes présents si le sujet du gérondif est identique au sujet du verbe conjugué de la proposition principale. En effet, le gérondif indique un fait qui se déroule en rapport avec celui exprimé dans le verbe conjugué.

2. SYNTAXE

« Ersilia disse », « Metello disse » : en français, dans un discours direct, on effectue l'inversion du sujet et du verbe : « dit Ersilia », « dit Metello ».

« una volta sedutisi » devait être traduit en français par un ablatif absolu. L'introduction d'un verbe conjugué changeait sensiblement la syntaxe de la phrase.

« che geloso potrei essere proprio io ! » : le jury n'a pu que s'étonner de voir que cette construction syntaxique a engendré de nombreuses confusions, notamment avec la forme d'interjection (beaucoup de candidats ayant traduit : « quel jaloux je pourrais être vraiment ! »). Il s'agit bien sûr dans cette phrase d'une simple relative dépendant de la proposition principale verbale « senza contare che... »

« dopo averla formulata » : si l'expression n'était pas traduite par un ablatif absolu (« une fois formulée »), la syntaxe devenait bancal à cause d'une anacoluthie (« il ne pouvait se détacher d'une considération qui, après l'avoir formulée, l'obsédait... »).

THEME

Cette année le jury a choisi un extrait du roman autobiographique *Les mots* que Jean Paul Sartre écrivit en 1963 et qu'il publia en volume chez Gallimard en 1964. Conçu comme un « adieu à la littérature », le livre rencontra un succès immédiat et contribua à l'attribution du Prix Nobel en octobre 1964, que Sartre refusa. Une série d'événements tragiques l'incitent à revisiter son enfance et à chercher à répondre à cette question : que peut la littérature ? Dans cette autobiographie, Sartre raconte ses souvenirs d'enfance jusqu'à l'âge de onze ans, c'est-à-dire de 1905 à 1916 à travers sa découverte des mots en deux chapitres : « Lire » et « Ecrire ». En effet, l'apprentissage de la lecture et de l'écriture ont été les deux événements les plus marquants pour l'enfant solitaire que fut Jean-Paul Sartre. L'extrait soumis aux candidats fait partie du premier chapitre et suit immédiatement le récit de sa généalogie. Son apprentissage de la lecture est marqué par son observation de ses grands-parents mais surtout de son grand-père. Dans ce passage, l'auteur met en avant son premier contact avec les livres, ces « objets religieux » que seul un « prêtre » peut comprendre et manier.

La longueur de l'extrait (22 lignes), l'absence de mots rares ou difficiles, hormis la métaphore filée concernant les livres et quelques expressions appartenant au champ sémantique du sacré, l'absence de structures syntaxiques complexes, ne rendaient pas l'exercice de traduction insurmontable, mais permettaient d'évaluer une langue italienne capable de restituer avec élégance et précision la vénération du garçonnet pour ce qui deviendrait une grande passion.

Traduction proposée par le jury

Ho cominciato la mia vita come probabilmente la finirò: in mezzo ai libri. Nello studio di mio nonno, ce n'erano ovunque; vigeva il divieto di spolverarli tranne una volta all'anno prima della riapertura delle scuole, ad ottobre. Non sapevo leggere e già le riverivo, quelle pietre fitte; dritte o inclinate, stipate come mattoni sugli scaffali della libreria o nobilmente spaziate come viali di menhir, intuivo che la prosperità della nostra famiglia dipendeva da esse. Si assomigliavano tutte, mi trastullavo in un minuscolo santuario, circondato da monumenti massicci, antichi che mi avevano visto nascere, che mi avrebbero visto morire e la cui permanenza mi garantiva un futuro calmo come il passato. Li toccavo di nascosto per onorare le mie mani con la loro polvere ma non sapevo di preciso cosa farne e assistevo ogni giorno a cerimonie il cui senso mi sfuggiva: il nonno – di solito così maldestro che mia madre gli abbottonava i guanti – maneggiava quegli oggetti culturali con una destrezza da officiante. L'ho visto mille volte alzarsi con un'aria assente, fare il giro della scrivania, attraversare la stanza in due passi, prendere un volume senza esitare, senza concedersi il tempo di scegliere, sfogliarlo mentre tornava alla poltrona, con un movimento congiunto del pollice e dell'indice poi, appena seduto, aprirlo di scatto « alla pagina giusta » facendolo scricchiolare come una scarpa.

LEXIQUE

« **Défense était faite** » : l'expression choisie par l'écrivain indique une insistance sur cette interdiction absolue, cette insistance peut être rendue par l'ajout de l'adverbe « *era assolutamente vietato* » ou bien, et c'est le choix du jury, par une expression formelle empruntée au langage juridique qui restitue bien la force de l'interdiction « *vigeva il divieto* ».

« **La rentrée** » : désigne la rentrée scolaire qui est la période de l'année scolaire où les élèves rentrent de leurs grandes vacances (qui finissaient fin septembre dans les années 1940 et après-guerre) et où reprennent les cours à l'école. En italien pour préciser ce moment particulier, il fallait utiliser une expression contenant une référence scolaire pour éviter toute

imprécision. En effet, « *il rientro* » ne correspond pas uniquement à la rentrée des classes mais également au retour en ville du lieu de villégiature et à la reprise de toutes les activités.

« **Les pierres levées** » : il s'agit des « pierres dressées/menhirs » datant de la période néolithique et jusqu'à l'âge de bronze. En italien le terme consacré par les études archéologiques sur la Corse et la Sardaigne est celui de « *pietre fitte* » ; cependant étant donné la spécialisation de cette expression, le jury a accepté également « *pietre erette/innalzate* ».

Quant à « **menhir** », terme emprunté au breton, c'est un synonyme de pierre dressée que l'on traduit en italien par « *menhir* », qui est invariable en italien selon la règle des mots étrangers. Le fait d'avoir conservé la marque du pluriel a constitué un barbarisme.

« **S'ébattre** » : le premier sens de ce verbe est « folâtrer, jouer, s'amuser ». Tous les verbes construits sur le radical de « *battere* » constituaient des non-sens et ont été sanctionnés.

« **Trapus** » : certains adjectifs français peuvent s'employer aussi bien pour des objets inanimés que pour des personnes ; or en italien il s'agit de deux adjectifs différents : « *tarchiato* » pour les personnes et « *massiccio/tozzo* » pour les objets inanimés.

« **Le bureau** » : en français, ce terme correspond à trois acceptions, la pièce dans un lieu de travail, la pièce de travail dans une maison ainsi que la table de travail. Le contexte permettait aisément d'identifier l'acception et par conséquent de la traduire correctement en italien qui possède trois mots pour les désigner : « *l'ufficio* » dans un lieu de travail qui ne convenait absolument pas ici, « *lo studio* » pour la pièce dans la maison et enfin « *la scrivania/il tavolo* » pour la table de travail. Nous rappelons que « *la tavola* » est réservée aux repas.

« **Officiant** » : un officiant est une personne qui célèbre l'office à l'église. Ici il s'agit d'une métaphore tirée du champ lexical du sacré et utilisée par l'écrivain pour expliquer sa vénération des livres et de la lecture, aussi fallait-il respecter ses choix stylistiques et traduire officiant par un terme du domaine du religieux : « *officiante/celebrante/sacerdote* ».

« **Craquer** » : le type de bruit choisi doit être cohérent par rapport à la métaphore utilisée par l'écrivain. « *Far rumore* » a été écarté car trop général, « *schioccare* » ne correspond pas au craquement de cuir de

chaussures mais au claquement de lanière de cuir et « *scrocchiare* » ne concerne que le craquement des doigts. La seule traduction possible était donc « *scricchiolare* » ; mais encore fallait-il en respecter l'orthographe.

« **Soulier** » : un soulier est une chaussure qui couvre le pied sans monter plus haut que la cheville. Sa semelle est faite d'un matériau résistant. *Le Soulier de satin* de Paul Claudel est l'une des œuvres les plus connues mentionnant le soulier, mais dans la littérature comme dans le langage courant, « chaussure » tend à remplacer « soulier ». Toutefois un candidat se doit de connaître ce terme. En italien on traduira par « *scarpa* ».

GRAMMAIRE

« **Si...que** » : « *così...che* » introduit une consécutive explicite, le « *così* » est l'antécédent de la consécutive explicite. On peut trouver « *sì* » à la place de « *così* » en poésie et en prose très soutenue. On peut trouver également « *talmente* » mais dans un registre bien moins soutenu et plutôt journalistique. En revanche il était redondant voire pléonastique de rajouter « *a tal punto che* ». Certains candidats ne distinguent pas une proposition consécutive d'une comparative. Cette erreur a fait perdre de nombreux points à ses auteurs.

Comparatif : le comparatif d'égalité se rend par « *così...come* » ou bien « *tanto...quanto* » (variable devant un nom). En aucun cas on ne peut croiser les deux comparatifs ! Le premier terme de la corrélation est généralement supprimé sauf quand il s'agit de comparer deux adjectifs ou deux adverbes. Ici il s'agissait de comparer deux substantifs : le passé et le futur, « *un futuro(così) calmo come il passato/un futuro(tanto) calmo quanto il passato* ». Certains candidats confondent le comparatif d'égalité avec le comparatif d'inégalité (de supériorité ou d'infériorité) et font donc précéder le deuxième terme de la comparaison par un article contracté. Cette erreur est grave et a été sanctionnée en conséquence.

« **En regagnant** » : ce gérondif a pour sujet le même que les propositions infinitives et non le sujet de la proposition principale qui est le narrateur. Il s'agit du grand-père qui se lève, cherche un livre et le feuillette : il est donc implicite. Cependant aucune confusion n'étant possible, il était permis de le traduire par un gérondif en italien. Le jury

rappelle la règle du gérondif : il se traduit par une forme en –endo/-ando si et seulement si le sujet de la proposition principale est le même que celui du gérondif.

« **Que, déjà** » : dans le dictionnaire *Petit Robert*, c'est le 5ème sens de « que » conjonction de subordination, quand il introduit une proposition circonstancielle.

En italien, sauf lorsque ce « que » introduit une proposition circonstancielle hypothétique (« che fosse pettinata bene o male, l'ammiravo »), on ne peut le traduire par « che ».

Dans notre cas « que » introduit une proposition circonstancielle subordonnée à la proposition principale « je ne savais pas encore lire » ayant une valeur temporelle exprimant la concomitance. En italien on traduira cette conjonction de subordination soit par une autre conjonction de subordination explicitement temporelle « quando » soit par une proposition coordonnée par « e »... comme le jury le propose dans le corrigé. Ici la conjonction de coordination « e » a été préférée, car le petit enfant qu'était l'écrivain à l'époque n'a pas conscience du lien entre la lecture et les livres qui se dressent devant lui.

« **Il y en avait** » : pour exprimer la présence de quelque chose « il y a » se traduit par « **ci + essere** » à la 3^{ème} personne du pluriel ou du singulier en fonction du sujet réel et se conjugue aux temps et modes voulus. Le jury rappelle la règle des pronoms groupés pour « ci + ne » qui se traduira par « ce ne ». L'élision dans ce cas ne pourra concerner que le pronom « en » : « ce n'erano ». Le jury regrette que certains candidats ne distinguent pas la différence existant entre « il y a » pour exprimer la présence de quelque chose et « il y a » suivi d'une expression temporelle ! Quant à la tournure au singulier « ce n'era », le jury rappelle qu'elle appartient uniquement au langage parlé.

« **En dépendait** » : le pronom atone « en » remplace le complément d'objet indirect introduit par « da » puisque le verbe se traduit par « dipendere da ». Ici il s'agit « des pierres levées », et en italien, pour éviter toute ambiguïté, il faudra expliciter ce complément : « dipendeva da esse/da loro ».

« **Dont** » : dans l'extrait à traduire le pronom relatif « dont » a la fonction de complément de nom et se traduit par « cui » précédé de l'article défini se rapportant au nom : « il cui senso » et « la cui permanenza ». Tout

candidat doit pouvoir faire la différence entre un complément de nom, comme dans notre extrait, et un complément de l'adjectif ou du verbe qui se traduit par « di cui ».

« **Qui me verraient mourir** » : il s'agit d'un **futur dans le passé** qui en italien se traduit par **un conditionnel passé** : « mi avrebbero visto ». Ne pas reconnaître un conditionnel présent faisant fonction de futur dans le passé en français et donc ne pas le traduire par un conditionnel passé en italien est extrêmement grave pour un candidat du Capes.

« **je sentais...en dépendait** » : dans ce texte, aucun subjonctif n'est présent. Les verbes « *sentire/intuire/percepire* » n'introduisent pas une subordonnée conjonctive demandant le subjonctif.

« **à peine assis** » : l'expression traduit une proposition temporelle qui sera rendue par « appena seduto ». En revanche « seduto appena » est un contre-sens ; en effet cela traduit un complément de manière « seduto appena sul bordo della poltrona »

« **Une dextérité d'officiant** » : pour exprimer la manière, la qualité (en tant que, comme il convient, digne de) la langue italienne utilise la préposition « da » qui ne s'élide pas sauf dans certaines expressions figées comme « d'ora in poi ». Les candidats qui ont élidé la préposition ont donc été sanctionnés car le jury a considéré que le candidat avait traduit par la préposition « di ».

« **Entouré de** » : les monuments entourent le jeune garçon, il s'agit donc du résultat d'une action. Le verbe « circondare » a deux sens, celui de « chiudere tutt'intorno, delimitare, cingere » et celui de « attorniare, accerchiare ». Ici il s'agit de la deuxième acception qui introduit donc une structure passive avec un complément d'agent ; celui-ci sera obligatoirement précédé, en italien, de la préposition « da » : « circondato/attorniato da monumenti »

« **D'un air absent** » : l'attitude du corps est exprimée sans la préposition en français, en revanche en italien la préposition « con » est obligatoire. « con un'aria assente ». L'article indéfini de l'extrait doit être également respecté.

« **En deux enjambées** » : La préposition « con » traduit également le moyen : « con due passi ».

« **Par un mouvement** » : Le complément circonstanciel de manière est introduit par la préposition « con ».

« **D'un coup sec** » : la préposition « de » en français introduit un complément de manière. Or en italien, il faudra utiliser la préposition « con » : « con un colpo secco ». Ou bien changer d'expression : « di scatto » a été accepté. En revanche, toute traduction commençant par l'élision de la préposition « d' » est un gallicisme et a été sanctionné ; en effet les expressions « di colpo, d'un tratto » existent, certes, mais ne traduisent pas la même chose. Quant à l'expression inventée « di colpo secco » elle n'a aucun sens.

« **Avant la rentrée** » : la locution prépositive s'utilise obligatoirement avec di : « prima di + article »

« **En allées** » : le verbe « distanziare » (ou bien « spaziare ») qui introduit le complément circonstanciel demande que l'on précise la forme, la disposition (in che modo ?). « Come/ a forma di/a modo di/ a(/in) guisa di » pouvaient convenir.

« **Regagner son fauteuil** » : la présence d'une préposition dépendra de la traduction du verbe. Le jury doit rappeler aux candidats que la construction des verbes ne peut souffrir d'approximation. On traduira donc « regagner » par « tornare a » ou alors « riguadagnare ».

PONCTUATION

A l'oral, la voix monte, descend, observe des temps de pause, des arrêts,... Elle permet à elle seule de moduler et de cadencer notre discours, de lui donner tout **son sens**, de mettre en avant certains mots, certaines phrases. A l'écrit, toute cette richesse inhérente à la voix n'est plus. Ces moyens nous sont offerts grâce aux signes de ponctuation.

Ne pas respecter la ponctuation peut engendrer des erreurs de sens ou d'interprétation. Dans l'extrait choisi « je m'ébattais dans un minuscule sanctuaire, entouré de monuments trapus », la virgule après « sanctuaire » doit être respectée, autrement ce n'est plus le jeune enfant

qui est entouré de monuments mais bien le sanctuaire ! Ce qui change le texte de départ.

LES ACCENTS

Enfin, cette année encore, comme les autres années, nous tenons à faire une remarque sur les accents. En français, ce sont des signes diacritiques qui indiquent la prononciation des voyelles (é, è, ê) ou qui marquent une distinction entre les mots (à, â, ou, où) ; ces signes sont donc importants dans l'orthographe. Les candidats se doivent de les connaître et de les marquer correctement et lisiblement sous peine de mal interpréter un mot et d'aboutir à une absurdité: « je les révérais » est le verbe « révéler » à l'imparfait or certains candidats *très distraits* y ont vu le futur du verbe « rêver » !

EPREUVE SUR DOSSIER

1. Partie en italien sur programme

Remarque préalable :

Il s'agit d'une épreuve sur programme. Dans le cadre de l'intitulé triennal « Art et société », l'intitulé du programme portant sur « Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame », est défini par l'extrait de l'arrêté du 28 décembre 2009, ainsi que par le B.O. spécial n°1 du 27 janvier 2011.

Le temps de préparation pour les épreuves sur dossier du Capes 2014, a été allongé à trois heures comme pour celles de l'année précédente.

Le jury a observé une hausse de la qualité du niveau des candidats de cette session, notamment en ce qui concerne la prestation orale. Ils ont fait preuve d'un débit clair et mesuré et d'une bonne gestion du stress, ce qui a permis une performance à l'oral bien plus claire et satisfaisante. Le jury a apprécié notamment la correction de la langue italienne, la prononciation était – dans la majorité des cas – claire et correcte, le vocabulaire riche et la syntaxe respectée. On a pu déplorer toutefois, dans certains cas, une certaine hésitation dans le débit de parole et une prosodie fortement marquée par le français.

L'organisation de l'exposé a été, en règle générale, bien construite, la méthodologie assimilée, ce qui a permis une performance plus claire.

Au niveau de l'analyse : les candidats ont bien su résister à l'écueil d'une lecture des documents réduite à la simple description et à la paraphrase, ils se sont montrés, en règle générale, attentifs à la théâtralité et à la dimension scénique du théâtre de Fo et Rame, ainsi qu'à sa dimension comique.

Les références à l'expérience de spectateur, en revanche, sont restées relativement timides, notamment en ce qui concerne l'analyse des extraits vidéo (films et théâtre), que certains candidats ont souvent géré comme des documents « écrits », sans tenir compte de la spécificité de ces supports.

A. DEROULEMENT DE L'EPREUVE

Les épreuves dites « sur dossier » se déclinent en deux parties distinctes, l'une se rapportant à la question « Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable » et l'autre se rapportant au programme « Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame ».

L'épreuve se déroulant dans les deux langues française (« Agir... ») et italienne (Question Fo-Rame), il a été conseillé, comme l'année précédente, de commencer par l'exposé en français de la question « Agir... » (10 minutes maximum), d'enchaîner sans transition sur l'exposé en italien sur le dossier Fo-Rame (20 minutes maximum), puis de répondre en français aux questions du jury sur l'analyse qui vient d'être faite (20 minutes maximum), pour terminer par l'entretien en français concernant l'exposé initial (10 minutes maximum), soit :

<i>Position</i>	<i>Question</i>	<i>Langue</i>	<i>Durée</i>
1	Agir (exposé)	français	10 minutes
2	Fo-Rame (exposé)	italien	20 minutes
3	Fo-Rame (entretien)	italien	20 minutes
4	Agir (entretien)	français	10 minutes

Cet enchaînement est conseillé au candidat afin d'éviter de « croiser » les deux langues et c'est celui que suit la quasi totalité des candidats ; mais les rares candidats qui ont commencé et fini par l'analyse du dossier Fo-Rame et l'entretien s'y rattachant, et placé au milieu l'exposé et l'entretien sur « Agir... », n'ont été aucunement pénalisés, et le choix de cette disposition reste à la liberté du candidat.

N.B. Lorsque le dossier Fo-Rame comportait un document vidéo, il a été conseillé au candidat d'insérer le dvd dans le lecteur dès son arrivée dans la salle. Le temps de mise en marche des appareils et chargement du Dvd n'a pas été pas décompté du temps de parole.

Gestion du temps :

Dans un exposé de vingt minutes, il faut aller à l'essentiel : exploiter au mieux la lettre et le contenu des documents, en tirer suffisamment de matière pour étoffer et justifier la pertinence de la problématique choisie. Il faut apprendre à laisser de côté parfois certains points, pour en valoriser d'autres.

L'épreuve consistant en une analyse de dossier, il importe de partir des documents proposés et d'en faire la matière de son exposé. Cette durée ne laisse aucune place à la digression, à la description superflue, à la paraphrase, à la récitation. Les candidats ont le plus souvent su utiliser leurs propres connaissances pour tirer le meilleur d'un dossier, et non utiliser le dossier comme support à l'exposé de ses connaissances.

B. ANALYSE DU DOSSIER

Composition des dossiers

Comme l'année précédente, chaque dossier était composé :

d'un extrait tiré d'une œuvre au programme (dans sa version filmique ou textuelle, parfois filmique et textuelle)

et

d'un ou deux documents extraits de sources diverses :

texte ou vidéo extrait d'une œuvre de Fo-Rame au programme

ou hors programme

article de presse lié au théâtre de Fo ou à un élément d'actualité

extrait d'une œuvre non théâtrale de Fo-Rame (récit autobiographique, témoignages critiques, leçon théâtrale)

dessin de Dario Fo

photographie tirée de la représentation d'un spectacle

texte narratif d'un autre auteur (en l'occurrence Stefano Benni ou

Melania Mazzucco) développant un thème commun.

Organisation du discours et présentation

La grande majorité des candidats a tenté de respecter les codes de l'énoncé oral et s'est souciée de rendre audible la composition de l'exposé. Ainsi, la construction et distribution des différentes parties du discours (introduction, parties, conclusion) ont été soulignées de façon explicite par des annonces et des transitions ; le plan a été clairement énoncé, ainsi qu'une problématique.

Mais il ne suffit pas d'énoncer un plan et une problématique. Plusieurs fois, des plans bien formulés avec différentes parties portant des titres, voire des sous-titres, se sont effondrés rapidement sous le poids de la paraphrase. Un plan n'est pas là pour « faire joli » ou parce qu'il en faut un : il doit dérouler le fil de l'analyse en fonction de la problématique choisie. Celle-ci doit être explicitée d'emblée par quelques courtes phrases et solidement implantée dès le début du discours.

L'architecture de l'exposé est bâtie sur cette problématique ; le plan en découle, les transitions en rappellent les grandes lignes. L'exposé se construit alors comme suit :

- Une introduction courte, mais suffisamment dense pour donner les éléments suivants :

Présentation concise de chaque document, si possible en synthétisant les éléments-clé, ne pas oublier de rappeler le titre du dossier et en donner la justification, évoquer les points communs et fil conducteur mais ne pas les confondre avec la problématique

Justification de la problématique choisie par quelques phrases claires et simples et en explicitant sa pertinence au vu des éléments dégagés des documents.

Annonce du plan, dont les parties déploieront les différents temps de l'analyse relative à la problématique.

- Exposé des différentes parties (deux ou trois) en n'omettant pas de faire apparaître les transitions, brièvement rattachées à l'axe problématique. Les documents doivent être cités (texte, image et vidéo)

par des références précises au support (numéro de ligne, description concise et visionnage des images).

- Une conclusion (qui clôt l'exposé en montrant les lignes de force, les implications, les prolongements).

Connaissance de l'œuvre

Il est impératif de situer l'extrait de Fo lorsqu'il s'agit d'une œuvre au programme. Il s'agit de le situer, de façon synthétique, au sein de la progression générale du spectacle et, rapidement, au sein de l'ensemble de l'œuvre de Fo. Lorsque l'extrait de Fo n'est pas tiré d'une œuvre au programme, le jury attend que l'extrait soit replacé au moins dans le parcours théâtral des auteurs.

Cependant, cette année encore, quelques candidats ont montré une connaissance superficielle de l'œuvre au programme ; ils ont été incapables de situer l'extrait proposé par le dossier, et n'ont fait aucune référence, ni confrontation avec d'autres pièces. Or il était vraiment dommage de traiter l'extrait d'un monologue de *Tutta casa letto e chiesa*, ou bien de *Mistero buffo* sans aucune allusion aux autres monologues. Sans s'attarder à reparcourir l'ensemble des recueils, l'analyse aurait alors gagné à considérer le monologue proposé comme partie d'un tout.

L'analyse de chaque dossier suppose de la part du candidat une solide et complète connaissance des quatorze pièces au programme. La maîtrise de telles connaissances s'affirme d'autant mieux que le candidat connaît d'autres pièces utiles à la compréhension des œuvres au programme (feuilleter *Isabella, tre caravalle e un caciaballe*, par exemple, permet de mieux comprendre *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*).

La connaissance de la réflexion de Fo sur son propre théâtre a été très variable d'un candidat à l'autre. Or, il est indispensable, pour une bonne exploitation des documents, d'avoir étudié les leçons de théâtre dans le *Manuale minimo dell'attore*, de même que d'autres textes « théoriques » tels que *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione, Il mondo secondo Fo, Una vita all'improvvisa*, ; de même, quelques repérages dans le recueil d'articles *Fabulazzo* auraient été on ne peut plus profitables à l'approfondissement et à l'appropriation de la connaissance de l'œuvre. Pour les mêmes raisons, il était primordial d'attacher une attention

particulière aux prologues des pièces et monologues, qui sont chaque fois l'occasion pour Fo et Rame de situer leur travail dans un contexte politique et un parcours théâtral.

Une bonne connaissance du contexte culturel, politique et social a été exigée des candidats. Celle-ci est nécessaire à la compréhension des documents et à une contextualisation pertinente. Certains candidats ont bien su construire leur analyse en se référant explicitement à la ligne thématique générale du programme : « Art et société ».

La problématique

Elle n'est ni un relevé de points communs, ni l'énoncé des parties d'un plan ; elle ne doit pas être confondue avec le fil conducteur, ni le titre du dossier livré tel quel (même s'il est parfois possible, pour certains dossiers il est vrai, d'en « problématiser » le titre).

Si la problématique relie ensemble les éléments du dossier, elle ne le fait pas à la façon plate d'un fil conducteur, mais de façon dynamique. Elle permet de lier entre eux non simplement les documents, mais les différents points de l'analyse des documents.

La problématique est l'axe du commentaire, et, si l'on veut exploiter au mieux les documents, cet axe doit pouvoir exprimer la complexité de l'analyse et épouser les ambivalences, les conflits et paradoxes internes au sujet du dossier ; il est alors illustré par des exemples précis tirés des documents. Il est important de chercher des liens communs aux documents *et* au titre. Trop souvent, des documents qu'on n'a pas su rattacher au titre, faute d'avoir dégager la problématique du dossier, sont laissés de côté.

Les meilleures analyses ont relevé les contradictions internes, réelles ou apparentes, entre les éléments du dossiers (titre et documents), et élaboré leur problématique à partir de ces contradictions mêmes.

Théâtralité

Il est difficile dans le cas du théâtre de Fo et Rame de ne pas utiliser, au moment d'élaborer sa propre ligne problématique, la lunette

scénographique et dramaturgique. Peu de candidats ont ignoré, cette année, la dimension théâtrale de l'objet de leur étude. Mais trop souvent encore, la définition exacte des formes, genres et catégories du théâtre (monologues et comédie ; comique et tragique ; farce, ironie, etc.) a été ignorée, ou escamotée. S'agissant du théâtre de Dario Fo, on ne saurait connaître de façon superficielle les concepts et éléments porteurs de sa création, à savoir : *teatro epico*, *teatro popolare*, *quarta parete*, *monologo* et *commedia*, *prologo*, *situazione*, *testo mobile*, *improvvisazione*, *attualizzazione*, etc.

Cette année, le jury a apprécié d'entendre citer à bon escient les formules privilégiées du couple (« spalancare il cervello » ; « chiodi della ragione », « pubblico seduto-accomodato », « ribaltone »...) et de les voir enfin rattachées à l'analyse du dossier.

Le dictionnaire unilingue mis à disposition des candidats pendant le temps de préparation a été cette année judicieusement utilisé. La signification précise, le sens étymologique et l'acceptation dramatique des termes servent et étayent l'analyse *théâtrale* du texte (*ironia*, *satira*, *sfottò*, *comico*, *umorismo*, *grottesco*, *farsa*, *burlesco*, *sghignazzo*, *bestemmia*, *ridere*, *deridere*, *sbeffeggiare*, *catarsis*, *osceno*, ...).

Extrait vidéo

Le jury a apprécié l'utilisation faite de la vidéo par certains candidats ne répugnant pas à prendre le temps de chercher un passage pour montrer au jury des extraits vidéo extrêmement courts : quelques images du rire des spectateurs ou bien, en image fixe, les spectateurs assis sur la scène au moment de parler de l'abolition du quatrième mur. Ces candidats ont bien su gérer à la fois l'avance rapide de la télécommande et les quelques secondes de silence imposées par le temps de cette recherche. C'est le moment de rappeler que le candidat ne doit pas à tout prix meubler et occuper par sa parole tout le temps qui lui est imparti, il peut y avoir quelques secondes de pause, le temps d'une respiration, d'une inspiration, d'un effort de mémoire, et, comme c'est le cas ici, de la recherche d'une image.

C. ENTRETIEN

L'entretien doit être considéré comme la suite de l'exposé individuel, à savoir un second temps de l'exposé, où l'échange avec le jury permettra au candidat de prolonger son discours, d'explicitier certains points, d'en conforter d'autres. C'est le moment idéal pour enrichir l'exposé qui vient d'être fait par des exemples et des références qui n'ont pas eu le temps d'être donnés. Chaque question du jury est à prendre comme une chance de prolonger l'énoncé précédent et de le développer, et non comme une chausse-trape. Le candidat demeure maître, au moment de l'entretien, de la problématique choisie, le jury attend qu'il la défende et non qu'il en change, pour lui « faire plaisir ». En revanche quand l'attention du candidat a été attirée sur une erreur qu'il aurait faite au cours de son exposé, le jury a apprécié de voir celle-ci corrigée. Encore une fois, seule une solide préparation a pu permettre au candidat d'acquérir une confiance en soi suffisante pour trouver un juste positionnement entre une remise en cause parfois nécessaire et la conviction dans ses propres propos.

Bibliographie

La bibliographie essentielle sur la question « Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame », rédigée en 2009 par Brigitte Urbani, Francesco D'Antonio et Claudio Milanese, reste un élément de référence précieux (disponible sur le site de la Sies).

On consultera également avec profit les travaux récemment publiés :

- *Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame, poétique et dramaturgie, Revue des études italiennes*, t. 56, n. 3-4, Juillet-Décembre 2010

(Contient : Davide Luglio, *Avant-propos* ; Paolo Puppa, *Politica e teatro nella scena di Dario Fo* ; Laetitia Dumont-Lewi, *Les leçons de Maître Fo* ; Marzia Pieri, *Come si inventano le tradizioni: il Medioevo antagonista di « Mistero Buffo »* ; Pier Mario Vescovo, *Dario Fo e la (sua influenza sulla) commedia dell'arte* ; Anna Barsotti, *Il testo mobile di Dario Fo* ; Beatrice Alfonzetti, *Il teatro di Franca Rame e il '77* ; Laura Peja, *Franca Rame attrice e autrice comica* ; Ginette Herry, *Marie-France Sidet, Valeria Tasca, Traduire le*

théâtre de Dario Fo et Franca Rame ; Marc Prin, Donatella Punturo, *Entretien avec Dario Fo à propos de « Klaxon, trompettes et pétarades »*)

- *Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame*, Textes réunis et présentés par Pérette-Cécile Buffaria et Paolo Grossi, *Cahiers de l'Hôtel de Gallifet*, 2011

(Contient : Brigitte URBANI, *Formes et fonctions du "théâtre dans le théâtre" dans l'oeuvre dramatique de Dario Fo et Franca Rame* ; Anna BARSOTTI, *Il Manuale minimo dell'attore par Dario Fo* ; Laetitia DUMONT-LEWI, *Le juge et l'istrion. Procès et représentation chez Dario Fo* ; Paolo PUPPA, *L'albero Fo* ; Lavinia SPALANCA, *Nel paese dei "mezzi topi". La commedia dell'infanzia di Dario Fo* ; Marc PRIN, Marie-france SIDET, Laetitia DUMONT-LEWI, *La recette de la daube. Mettre en scène Dario Fo en France* ; Concetta D'ANGELI, *Franca Rame: il lato in ombra*)

- Les articles en lignes de Web 19 (1/2011), édition en ligne de *Chroniques Italiennes* de l'Université de la Sorbonne nouvelle

Marie-Line Cassagne, [De la farce à la satire. Quelques réflexions sur le comique dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame](#)

Christophe Mileschi, [Qu'est-ce que l'anarchisme ? Quelques considérations préliminaires à la lecture de Dario Fo](#)

Giovanna Sparacello, [Claxon trombette e pernacchi. Lecture d'une farce au tournant d'une époque](#)

Brigitte Urbani, [De Ubu Roi-Ubus Bas à L'anomalo bicefalo : Dario Fo et Franca Rame mettent Berlusconi en scène](#)

- URBANI Brigitte, « Information et contre-information dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame », in *Le vrai/le faux au théâtre*, ouvrage collectif publié sous la direction de Maurice Abiteboul, *Théâtre du monde*, Revue Interdisciplinaire de l'Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle Université d'Avignon, n. 21, 2011, p. 195-212 et « Quatre figures mythiques interprétées par Franca Rame : Ève, Marie, Médée, Lysistrata », in *Mythe et croyances au théâtres*, ouvrage collectif publié

sous la direction de Maurice Abiteboul, *Théâtre du monde*, cit., n. 22, 2012, p. 331-350.

- Les articles en lignes de Web 22 (1/2012), édition en ligne de Chroniques Italiennes de l'Université de la Sorbonne nouvelle

Françoise Decroisette, [L'autre Dario Fo](#)

Laetitia Dumont-Lewi, [Dis-moi gros gras grand grommelot](#)

Giulia Filacanapa, [Le paroxysme linguistique de Dario Fo](#)

Daide Luglio, [« Nuovo teatro » versus « Nuova scena ». Quelques remarques sur le conflit autour du théâtre qui opposa Pier Paolo Pasolini à Dario Fo](#)

- BUDOR, Dominique, «Détournement et invention de l'objet scénique dans le théâtre de Dario Fo», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Objet, objection, objecteurs, mis à jour le : 25/01/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2056>.

- Actes de la journée d'étude de la S.I.E.S, organisée par Marie-José Tramuta « Dario Fo et Franca Rame : Un théâtre en actes », Lyon, 27 janvier 2012 (publiés le 4 février 2012 sur le site de la SIES <http://www.sies-asso.org>):

Pierre Katuszewski, [Penser le théâtre avec Dario Fo](#)

Marie-José Tramuta, [Dario Fo, bête de scène, bête en scène](#)

Brigitte Poitrenaud-Lamesi, [Les choix scéniques de Dario Fo : une esthétique minimaliste au service d'une exigence éthique](#)

Eva Susenna, [Texte de théâtre : mode d'emploi](#)

Jean-Claude Zancarini, [Les deux fins de Morte accidentale et leur signification politique](#)

Stéphanie Laporte, ["Dans l'espace scénique vide, une femme"](#) (*Une lecture des monologues féminins de Dario Fo et Franca Rame*)

- Quatre communications prononcées lors de la « Journée d'étude consacrée aux concours » organisée par Patrizia Gasparini et Rachel Monteil, Université de Nancy 2, 15 décembre 2011 (publiés le 20 février 2012 sur le site de la SIES <http://www.sies-asso.org>)

Simone Soriani, [Dario Fo, tra la pagina e la scena](#)

Brigitte Urbani, [Les prologues du théâtre de Dario Fo et Franca Rame](#)

Cristina Vignali, [Figures de la dualité dans l'imaginaire théâtral de Dario Fo](#)

Rachel Monteil, [Il Barbiere di Siviglia : la consacrazione di Dario Fo scenografo](#)

- Le « Dossier Dario Fo » sur le site de la Clé des langues http://cle.ens-lyon.fr/italien/dossier-sur-dario-fo-142959.kjsp?RH=CDL_ITA000000, régulièrement mis à jour.

- *Le tradizioni popolari nelle opere di Pier Paolo Pasolini e Dario Fo*, actes du colloque organisé par, l'Université Stendhal, Grenoble 3, 1-2 décembre 2011, a cura di Lisa El Ghaoui e Federica Tummillo, 2014, Biblioteca di Studi Pasoliniani, Fabrizio Serrra editore, Pisa-Roma, 2014.

À paraître prochainement :

- *Traditions populaires dans les œuvres de Pier Paolo Pasolini et Dario Fo*, Actes du colloque Université Stendhal de Grenoble, 1 et 2 décembre 2011, .

- Actes du colloque *Interpréter le théâtre de Dario Fo et Franca Rame. Approches théoriques et pratiques*, Université de Paris – Sorbonne, Journée d'études et Spectacle, 15, 16 et 17 février 2012.

C a p e s O r a l 2 0 1 4 – sujets dossier

1	Potere, religione... e grottesco	<ul style="list-style-type: none"> • Bonifacio VIII, <i>Mistero buffo</i>, in <i>Teatro</i>, Einaudi, Torino, 2000, p.426-427. • Stefano Benni, <i>Le risate della Madonnina</i>, La repubblica, 1 febbraio 2005 • <i>Il mondo secondo Fo, conversazioni con Giuseppina Manin</i>, Guanda, 2007, « L'arma letale del riso »
2	Tutta casa, famiglia e lavoro	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Il risveglio</i>, in <i>Tutta casa , letto e chiesa</i>, in <i>Teatro</i>, Einaudi, 2000, p. 929-930. • Melania Mazzucco, <i>Un giorno perfetto</i>, 2005Rizzoli, p. 132-135.
3	Oggetti scenici	<ul style="list-style-type: none"> • Macchina di Klacson (dessin de Dario Fo) in www.francarame.it • <i>Una giornata qualunque</i> in <i>Teatro</i>, Einaudi, 2000, p. 1137-1138. • <i>Settimo ruba un po' meno</i>, Extrait vidéo.
4	Un teatro fantapolitico	<ul style="list-style-type: none"> • Prologo di <i>Morte accidentale di un anarchico</i>, in <i>Teatro</i>, a cura di F. Rame, 2000, p. 545-546. • <i>L'anomalo bicefalo</i> Copione di scena a cura di Franca Rame, 2003. • Pierpaolo Pasolini, « Io so », <i>Corriere della Sera</i>, 14 novembre 1974
5	Immagini del potere	<ul style="list-style-type: none"> • Il discorso di Agnelli, in <i>Klaxon trombette e pernacchi</i>, in <i>Teatro</i>, a cura di F. Rame, 2000, p. 771-773. • « Bonifacio VIII », (scena finale) <i>Mistero buffo</i>, in <i>Teatro</i>, a cura di F. Rame, 2000 • <i>Non si paga, non si paga !</i>, in <i>Teatro</i>, a cura di F. Rame, 2000, p. 632-634.

6	Parliamo di soldi	<ul style="list-style-type: none"> • <i>L'eroina</i>, in <i>Teatro</i>, Einaudi, Torino, 2000 • <i>Gli arcangeli non giocano a flipper</i>, in <i>Teatro</i>, Einaudi, Torino, 2000, p.88-90 • <i>Settimo, ruba un po' meno</i>, in <i>Teatro</i>, Einaudi, Torino, 2000, p.156-158.
7	Arlecchini del Novecento	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Gli arcangeli non giocano a flipper</i>, in <i>Teatro</i>, Einaudi, Torino, 2000, p.40-41. • Mario Monicelli e Sten0, <i>Totò cerca casa</i> (1949), extrait vidéo • Interview de Dario Fo <i>La repubblica</i>, 6 déc. 2008
8	Schiavismo	<ul style="list-style-type: none"> • « Agnelli : Lavoro ? » <i>Klaxon trombette e pernacchi</i>, in <i>Teatro</i>, Einaudi, 2000, p. 723-724. • Dario Fo, « i 300 lavoratori delle cartiere Burgo di Mantova », <i>Ilfattoquotidiano.it</i> • Quadro di Dario Fo, <i>Lotta degli operai felle ferrovie dello stato</i>
9	Da spettatori a testimoni	<ul style="list-style-type: none"> • <i>I mondo secondo Fo, conversazioni con Giuseppina Manin</i>, Guanda, 2007, 106-107. • <i>Coppia aperta, quasi spalancata</i>, extrait vidéo. • <i>L'Anomalo bicefalo</i>, Edizioni Micromega, p. 57-58.
10	Follia e verità	<ul style="list-style-type: none"> • <i>I mondo secondo Fo, conversazioni con Giuseppina Manin</i>, Guanda, 2007, 156-157. • <i>Settimo, ruba un po' meno</i>, in <i>Teatro</i>, Einaudi, Torino, 2000, p.172-173 • <i>Mistero Buffo, Il gioco del matto sotto la croce</i>, extrait vidéo.
11	Il prestigiatore epico	<ul style="list-style-type: none"> • Dario Fo, « Il prestigiatore epico », <i>Manuale minimo dell'attore</i>, p. 292. • Franca Rame – Dario Fo, <i>Una vita all'improvvisa</i>,

		<p>Parma, Ugo Guanda, 2009, p.172-177</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Klaxon trombette e pernacchi</i>, in Teatro, a cura di F. Rame, 2000, p. 723-726
14	Riscrivere la storia	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Johan Padan a la scoperta de le Americhe</i>, Giunti Editore, 1992, p. 104-106. • Prologo a <i>Bonifacio VIII</i>, in Mistero Buffo, extrait vidéo • Disegno del Copione di scena di <i>ohan Padan a la scoperta de le Americhe</i>
15	Teatro e racconto	<ul style="list-style-type: none"> • Dario Fo, «La resurrezione di Lazzaro », <i>Mistero buffo</i>, in Teatro, Einaudi, 2000, p. 150-155 • Dario Fo lazzaro fatto a pezzi, <i>Manuale Minimo dell'attore</i>, Einaudi, p. 141-146. • Ron Jenkins, « Clown, politica e miracoli », <i>American theatre</i>, in <i>Fabulazzo</i>, Kaos, 1992.

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

Il convient tout d'abord de rappeler, comme cela a déjà été fait à l'occasion des précédents rapports, combien il est important que les futurs enseignants connaissent le système éducatif dans lequel ils sont appelés à évoluer et à exercer leurs fonctions. Il est à noter que, la majorité des candidats, cette année encore, a bien compris l'enjeu de cette épreuve qui a pu rapporter au moins 3 points sur 6 lorsqu'elle a été convenablement traitée.

Lors de cette session, La plupart des candidats s'étaient préparés convenablement et ont fait preuve de connaissances théoriques satisfaisantes. Le jury a également pu constater que ces connaissances étaient, plus souvent que lors des précédentes sessions, mises en relation avec une vision concrète de l'exercice du métier de professeur dans son contexte professionnel. Il apparaît évident, sur ce point, que la possibilité

qu'ont eu les candidats d'effectuer un stage en responsabilité durant toute l'année scolaire a été tout à fait profitable.

Connaissances et attendus :

Il s'agissait, d'une part, de connaître les principaux textes et dispositifs qui régissent le fonctionnement de l'institution et, d'autre part, de connaître l'histoire et les valeurs de l'école de la République afin d'appréhender les réalités et les enjeux éducatifs d'aujourd'hui et de demain dans une société en constante évolution.

Au-delà des connaissances théoriques mentionnées ci-dessus, le jury attendait également que les candidats sussent à quoi correspondaient concrètement les dispositifs auxquels ils faisaient référence dans leur exposé. Les noms et les sigles n'ont en effet que peu de sens si l'on ne parvient pas à les relier à des pratiques et à des réalités que les futurs professeurs ont dû avoir l'opportunité d'appréhender, au moins dans les grandes lignes, lors de leur préparation professionnelle.

De la même façon, il était important que les candidats montrent leur capacité à nourrir une réflexion plus large sur les différentes problématiques et sur leurs implications dans l'exercice du métier d'enseignant. Dans cette réflexion, il convenait donc de se projeter et de se positionner, autant que possible dans le contexte de l'épreuve, en tant que futur acteur du système éducatif. Cette projection devait intervenir sans aucun dogmatisme ni idée préconçue voire caricaturale sur le fonctionnement de l'institution. Elle devait simplement intégrer une mise en relation sérieuse des valeurs et des missions multiples du professeur avec les enjeux de la société et le rôle de l'école au sein de cette société. Dans tous les cas, il était souhaitable que des liens fussent faits avec les différentes disciplines enseignées, avec les principaux dispositifs éducatifs et avec l'ensemble des membres de la communauté éducative. Ces liens indispensables n'excluaient pas, bien entendu, d'envisager également les problématiques du point de vue du professeur de LVE et, plus spécifiquement, du professeur de LVE italien.

Enfin, il est important de rappeler que les questions posées par le jury durant la phase d'échange avaient pour objectif d'amener les

candidats à corriger d'éventuelles erreurs, à compléter des réponses ou à faire émerger une réflexion plus ample. Il était donc opportun que les candidats prennent le temps de la réflexion et répondent de façon posée et précise. Il était également appréciable, durant ces échanges, que les candidats communiquent de manière appropriée et convaincue avec les membres du jury. En effet, il ne faut pas oublier que le métier d'enseignant est un métier de communication qui demande une capacité à interagir avec autrui, avec sa hiérarchie, avec ses collègues et, en premier lieu, avec les élèves et leurs parents ou représentants légaux.

Bilan et remarques :

Les notes qui se situent dans la moyenne (au-dessus ou en-dessous selon les cas) sont souvent liées à une connaissance théorique acceptable qui n'a cependant pas été accompagnée d'une réflexion ou d'une problématisation suffisamment fortes.

Les notes les plus basses sont généralement à attribuer à l'un ou à plusieurs des écueils suivants :

- Une mauvaise maîtrise de la langue française ou l'usage d'une langue dont le registre n'était pas en adéquation avec un métier qui est au service du public et plus particulièrement d'un jeune public. On ne saurait trop insister sur cet aspect qui constitue la première des compétences que doit maîtriser un futur enseignant.
- une approximation dans les termes qui désignent les différents dispositifs ou encore une approximation dans la description de ces mêmes dispositifs
- une compréhension erronée de la question posée ou une réponse très limitée (méconnaissance presque totale du système éducatif français).
- un exposé trop bref ou tout à fait incomplet.
- un exposé mal structuré dont le sens restait peu évident (absence de plan, absence de problématique)
- une difficulté avérée à communiquer ou à échanger avec le jury lors de l'entretien.

Les meilleures prestations correspondent en revanche à des exposés qui laissaient apparaître :

- de solides connaissances théoriques.
- une vraie capacité à structurer son exposé et à argumenter sa démonstration (introduction, plan, conclusion).
- une capacité d'écoute, de réflexion et d'analyse critique.
- une excellente maîtrise du français.
- une communication orale appropriée et maîtrisée.

Sujets et thèmes proposés aux candidats de la session 2014 :

L'organisation des sorties scolaires

Faire entrer l'école dans l'ère numérique

Etre acteur pédagogique dans l'établissement

Travailler avec un assistant de LVE

La liaison collège-lycée : modalités et enjeux

Conseils de classe et orientation des élèves

L'accompagnement des élèves : dispositifs spécifiques

LVE et baccalauréat

Les enjeux de l'enseignement des LVE dans le système éducatif

Gestion de classe et motivation des élèves

EPREUVE ORALE DITE DE « LEÇON »

I- Nature de l'épreuve

Même si cette épreuve du CAPES externe d'italien dit « exceptionnel » n'existe plus en tant que telle dans le cadre du nouveau concours, les remarques consignées les années antérieures, tant sur l'aspect formel des prestations, que sur leur contenu gardent toute leur prégnance, c'est pourquoi nous les reprenons en large mesure ici.

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

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

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

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

Les candidats doivent ainsi montrer qu'ils sont capables d'une part de cerner de manière autonome l'intérêt d'un document et d'autre part d'apporter à leurs élèves les outils pour le rendre accessible ; ils doivent montrer qu'ils sont capables de prendre en responsabilité des classes de collège, de lycée ou de lycée professionnel et de leur apporter ce que le système garantit aux élèves qui fréquentent ces établissements.

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

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

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

***Descriptif**

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

Comme le montre le tableau ci-dessus, l'épreuve donne au candidat la faculté de s'exprimer dans les deux langues : en italien, pendant vingt minutes, pour la partie universitaire, et en français, pendant vingt minutes, pour la partie pédagogique. La gestion rigoureuse de ce temps de parole est un aspect de l'épreuve qu'il ne faut pas négliger.

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

***Temps de préparation**

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

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

Enfin, les mésaventures de quelques candidats nous incitent à donner ici des conseils d'ordre pratique. Nous déconseillons tout d'abord de rédiger les brouillons : la lecture monocorde de phrases dont on perd parfois le fil rend l'épreuve fastidieuse et jette le doute sur la capacité du candidat à prendre la parole en public et, par conséquent, à exercer son futur métier. Il nous paraît plus judicieux et efficace de n'inscrire sur une feuille que le plan de l'exposé ainsi que les mots-clés qui doivent montrer au jury que le candidat maîtrise avec aisance son sujet. Nous recommandons également, lorsque le dossier comprend un extrait de film, d'effectuer avant l'épreuve une manipulation rapide du matériel mis à disposition, pour visionner les scènes du DVD que l'on a choisi de

présenter. Enfin, l'exposé doit être conçu de façon à ne pas dépasser les temps impartis : s'il est toujours désagréable d'interrompre une prestation, il incombe au jury de veiller à l'équité de traitement de tous les candidats.

II- L'épreuve : aspect formel

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

*** La maîtrise de l'italien**

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

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

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

- **giovane**, sacrilego, compiere, l'abbandono, impone, vedere, antusiasta, i vigili, colloca, il burocrate
- interroga, ostacolano, recuperano, partecipano, litigano
- l'elemento **del** quale si esclude, prova **di**
- quando si è giovane, ci permette di concentrarsi, le qualità assente, un uova duro, vederà poi, il problema,

* La maîtrise du français

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

et la qualité grammaticale du français qu'il utilise permettent au professeur d'asseoir en tout lieu son autorité et contribuent ainsi à la reconnaissance de sa discipline.

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

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

III- L'épreuve : contenu

1- L'explication universitaire

Cette première partie d'épreuve consiste à analyser un texte littéraire (7 dossiers cette année) ou un extrait de film (6 dossiers).

Auteurs et cinéastes proposés :

Comme il est indiqué dans les présentations officielles de l'épreuve, les auteurs choisis pour l'explication de texte couvrent une période qui va du XVIII^{ème} siècle à nos jours. Ainsi, cette année, un dossier proposait un extrait des *Confessioni di un italiano* d'Ippolito Nievo et un passage de *Cavalleria Rusticana*, chef-d'œuvre de Giovanni Verga. Si la méthodologie du commentaire ne fluctue pas au gré de l'époque d'écriture du texte, il est indéniable qu'une langue plus ancienne, surtout poétique, pose des problèmes spécifiques, comme par exemple une syntaxe latinisante ou des archaïsmes, qui peuvent déstabiliser un candidat mal préparé. Mais le jury ne peut imaginer qu'un futur professeur d'italien, formé dans des

universités qui dispensent des cours d'histoire littéraire et de linguistique diachronique, soit incapable de comprendre le sens général d'un texte moins contemporain.

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

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

*** Méthodologie du commentaire :**

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

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

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

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

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

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

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

La quintessence de la poésie comme de la littérature en général réside dans la transfiguration d'un aspect de la réalité physique et factuelle ou d'un souvenir qui est sublimé grâce à l'écriture. La prosodie, l'aspect

phonique et le choix lexical des vers permettent au demeurant d'affiner l'analyse, sans abonder dans le poncif ou la tautologie.

A propos de l'analyse filmique, il convient de rappeler la nécessité de maîtriser une terminologie adéquate (*inquadratura, carrellata, ripresa dal basso, dissolvenza*, etc.), afin de corroborer la corrélation entre un aspect technique et sa signification diégétique. Le montage, l'angle de prise de vue, les mouvements de caméra focalisent l'attention sur le protagoniste par rapport au cadre dans lequel il est inséré ou par rapport à ce qu'il voit, de la même manière qu'en littérature il existe une focalisation neutre, interne ou externe. S'agissant de Dino Risi, mieux vaut s'abstenir de le cataloguer dans un genre, plutôt que de le définir « néoréaliste », ce qui est erroné tant pour l'époque que pour le type de films iconoclastes qu'il a mis en scène tels que *I Mostri*.

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

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

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

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

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

b) indication du thème principal et du découpage du passage ou de la séquence. Un texte (et un extrait filmique) suit toujours une dynamique qu'il convient de relever. Attention à ne pas annoncer un plan pendant l'introduction qui disparaît ensuite dans le cœur du commentaire. Il est

bon de rappeler régulièrement à votre auditoire où vous vous situez sur le chemin dont vous avez vous-même indiqué les principales étapes.

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

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

- conclusion en deux temps :

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

b) éventuellement, et en fonction de la culture du candidat, référence à d'autres textes de l'auteur ou à d'autres écrivains qui ont abordé une même thématique. Cette ouverture comparatiste peut mettre en avant l'originalité du traitement proposé par l'auteur ou au contraire sa conformité à des codes, formels et de contenu, qui renvoient à un courant ou une école littéraire. Il est donc judicieux de clore son exposé en insistant sur le fait que la valeur inhérente au texte ou au film se trouve en corrélation avec d'autres œuvres, y compris dans une perspective transgénérique, et qu'elle sollicite l'esprit critique. Ainsi, le thème de la première guerre mondiale qui était abordé cette année par l'extrait filmique de *Uomini contro* de Francesco Rosi faisait appel aux connaissances littéraires et historiques des candidats, alors que nous commémorons en Europe le 70^e anniversaire du début de ce conflit dévastateur.

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

Toute discipline possède un langage spécifique. Qui reprocherait à un médecin ou à un juriste d'employer les mots de son métier même si ces derniers sont incompréhensibles pour les « non addetti ai lavori » ? Il en va de même pour l'explication de texte ou l'analyse filmique (activités certes moins lucratives mais finalement assez répandues dans notre système scolaire, des classes de collège jusqu'aux concours de recrutement). L'usage d'un vocabulaire technique ne doit être une fin en soi — on parlera alors de jargon et le but premier du langage qui est la communication se trouve compromis — mais un moyen pour gagner du temps et être précis. Pour résumer la bonne exploitation des figures de style qui transforment un discours en texte littéraire, nous pourrions dire que, après les avoir repérées et nommées, il faut naturellement tenir compte dans le commentaire de la présence de ces figures de style qui ne sont pas là « gratuitement » et qui témoignent d'une volonté précise de l'auteur. Là se joue le lien entre écriture et réception : un emploi particulier de la langue produit nécessairement un effet voulu par l'auteur qu'il convient d'explicitier dans l'analyse. Cette dernière phase est la plus importante et la plus délicate. La perception, nourrie par la réalité formelle du texte (c'est-à-dire ses figures de style au service d'une narration), met en mouvement le texte, comme une toupie qui tourne sans pour autant se déplacer, et peut varier d'un lecteur à l'autre.

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

Il est fort louable que les candidats identifient les tropes rhétoriques, encore faut-il que la terminologie utilisée soit en adéquation avec les figures stylistiques qui sont présentes dans le texte. Le jury a remarqué

parfois la propension à vouloir relever des métaphores quand il ne s'agissait que de comparaisons ou de catachrèses Rappelons qu'une métaphore, en tant que similitude abrégée et symbolique, extrapole de l'usage conventionnel de la langue et ne saurait se confondre avec une expression idiomatique. Elle révèle en revanche l'audace et la créativité d'un poète ou d'un romancier et non point le recyclage de tournures déjà consacrées par l'usage. Une synesthésie, quant à elle, requiert une symbiose pluri-sensorielle, autrement dit l'association concomitante d'au moins deux types de perception, comme la vue et l'odorat, l'ouïe et le toucher. La prosodie ou la métrique désignent l'art de scander les vers classiques.

Leur emploi est indispensable quand le texte proposé est poétique.

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

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

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

* Erreurs à éviter :

1) *paraphrase* : « développement verbeux et diffus », « opération de reformulation qui aboutit à un énoncé contenant le même signifié ». Ces deux définitions empruntées au *Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, confirment que la paraphrase constitue bien l'ennemi principal de l'exégète. Pourquoi redire, de façon souvent maladroite et lacunaire, ce qu'un auteur a exprimé en pesant chacun de ses mots ? La paraphrase peut avoir un intérêt pédagogique lorsqu'il s'agit de vérifier la compréhension d'un texte complexe, souvent ancien, avant d'en proposer une analyse. Il existe par exemple des traductions en prose et en italien contemporain de la *Divina commedia* qui sont des paraphrases explicatives à usages des collégiens. Mais le jury, le plus souvent, comprend le sens littéral d'un texte qu'il propose et il est donc inutile d'élucider pour lui la signification d'un passage qui ne pose pas de problème. La paraphrase s'apparente donc à un refus d'explication qui est sanctionné comme tel, très sévèrement.

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

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

VIII- Dossiers proposés

a) *Textes littéraires + document complémentaire*

- Giorgio Bassani, *Dentro le mura* (1956) + un document complémentaire intitulé "Rispetto e dignità"
- Stefano Benni, *Terra* (1983) + un document complémentaire constitué d'une publicité du groupe Edison
- Curzio Malaparte, *Maledetti toscani* (1955) + un document complémentaire intitulé "Il pane che noi mangiamo" (piano Marshall)
- Giuseppe Marotta, *L'oro di Napoli* (1947) + un document complémentaire tiré du programmae du Teatro Stabile Veneto, 2012
- Ippolito Nievo, *Le confessioni di un italiano* (1867) + un document complémentaire reproduisant une oeuvre de Gabriele Caliari, *Il Doge Marino Grimani riceve i doni dagli ambasciatori persiani*, XVI^{ème} siècle
- Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari* + un document complémentaire intitulé Ambrogio Lorenzetti, *Il buon governo*, 1338-1339
- Giovanni Verga, *Cavalleria rusticana* (1880) + un document complémentaire intitulé "Cavalleria rusticana à l'opéra"

b) *Extraits filmiques + document complémentaire*

- Emanuele Crialesi, *Terraferma* (2001) + un document complémentaire composé d'un extrait de l'article 11 de la loi du 30 juillet 2012 et de l'article 12 de la Constitution italienne
- Mario Martone, *Noi credevamo* (2010) + un document complémentaire constitué d'un extrait de la Constitution de la République romaine (1849) et d'une affiche
- Carlo Mazzacurati, *La lingua del santo* (1999) + un document complémentaire intitulé "Perché non possiamo dirci cattolici : bocciati in religione"
- Giuliano Montaldo, *Sacco e Vanzetti* (1971) + un document complémentaire intitulé "L'italoamericano kennedyano : 'Nessuno rimarrà indietro' "

- Dino Risi, *I mostri* (1963) + un document complémentaire intitulé "Ritorno a scuola, educazione civica in 33 ore"
- Francesco Rosi, *Uomini contro* (1970) + un document complémentaire constitué d'un article intitulé *Percorsi di guerra* et d'une carte intitulée *Le undici battaglie dell'Isonzo (1915-1917)*