



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : agrégation externe

Section : langues vivantes étrangères : italien

Session 2024

Rapport de jury présenté par :

Jean-Luc NARDONE, Professeur des Universités
Université de Toulouse Jean Jaurès

Président du jury

Le rapport, présenté sous la responsabilité du Président du jury, est rédigé en collaboration avec les membres du jury, dont les noms suivent :

- M. Jean-Luc NARDONE, Professeur des Universités, Université de Toulouse Jean Jaurès, Président
- M. Christophe MILESCHI, Professeur des Universités, Université Paris Nanterre, Vice-Président
- Mme Fanny EOUZAN, Professeure de Classes préparatoires aux grandes écoles, Lycée Cézanne, Aix-en-Provence, Secrétaire générale
- M. Nicolas AUSSET, Professeur agrégé, Lycée Fermat, Toulouse
- Mme Giorgia BONGIORNO, Maîtresse de Conférences, Université de Lorraine-Nancy
- Mme Marialuisa CUTINO, IA-IPR, Académie de Créteil
- M. Vincent D'ORLANDO, Maître de Conférences, Université de Caen Normandie
- Mme Aurélie GENDRAT-CLAUDEL, Maîtresse de Conférences, Nantes Université
- M. Jean-Igor GHIDINA, Maître de Conférences, Université de Clermont Auvergne
- Mme Stéphanie LANFRANCHI, Maîtresse de Conférences, ENS Lyon
- Mme Céline PRUVOST, Maîtresse de Conférences, Université de Picardie Jules Verne
- Mme Anne ROBIN, Professeur des Universités, Université de Lille.

Sommaire

1/ Remarques préliminaires	p. 4
2/ Épreuves écrites d'admissibilité	
Préalables concernant la composition en italien et en français	p. 5
○ Composition en langue française	p. 7
○ Composition en langue italienne	p. 14
○ Épreuves de traduction	p. 17
3/ Épreuves orales d'admission	p. 30
○ Explication en français d'un texte italien ancien et d'un texte latin	p. 31
○ Explication en langue italienne	p. 42
○ Leçons en langue française et en langue italienne	p. 48
○ Leçon en langue française	p. 50
○ Leçon en langue italienne	p. 54
4/ Bilan et statistiques	p. 61

REMARQUES PRÉLIMINAIRES

Le jury tient d'abord à féliciter toutes les candidates et tous les candidats. Le niveau de ce concours est élevé.

105 candidats se sont inscrits au concours pour la session 2024. 48 candidats se sont présentés aux épreuves en 2024, contre 52 en 2023, 44 en 2022, 35 en 2021 et 29 en 2020.

27 candidats et candidates ont été déclarés admissibles : la « barre » était à 102,34 points sur 280. Seuls ne sont pas venus à l'oral les candidats ayant été lauréats de l'Agrégation interne lors de la même session 2024, ce qui a permis de préserver l'ensemble des postes mis aux concours des Agrégations interne et externe.

Les meilleurs candidats ont atteint un très bon niveau, avec un effort également réparti sur les quatre questions. Le jury s'est réjoui d'un oral de niveau satisfaisant, ce qui a permis de pourvoir sans difficulté les 12 postes au concours. Cela dit, certains candidats étant déjà titulaires du Capes, on comprend que n'ont pas été créés 12 postes supplémentaires pour notre discipline. Le jury entend relever cet écart et proposer au Ministère un nombre de postes plus élevé si cette situation devait se produire régulièrement.

Le nombre de candidats retenu pour l'oral est d'environ le double de celui des postes mis au concours. On constate que certains candidats qui n'ont pas été reçus avaient pourtant cette année un bon niveau de langue en italien et en français, comme on a pu le vérifier lors des épreuves orales ; ils doivent cependant être conscients que ce concours ne sanctionne pas seulement un niveau, qu'il soit linguistique ou culturel, mais mesure une préparation approfondie sur un programme spécifique, et une bonne compréhension des sujets. Certains candidats, de toute évidence bien armés intellectuellement, ont traité, à l'oral en particulier, les sujets de façon partielle ou en s'écartant du libellé sans que les digressions soient justifiées. D'autres ont montré des lacunes sur la connaissance approfondie du programme. Ce rapport sur la session 2024 est fait pour aider les candidats qui n'ont pas été reçus cette année à progresser, en les éclairant sur leurs prestations, et pour être utile aux futurs candidats qui se présenteront pour la première fois au concours à la session 2025 ou aux suivantes. L'Agrégation, rappelons-le, n'est pas un concours qui s'obtient sans qu'on s'y soit préparé intensivement, mais lorsqu'on a effectué très sérieusement cette préparation, il n'est pas hors de portée de candidats motivés ; il faut cependant étudier le programme en profondeur, dès sa parution, et s'entraîner régulièrement aux exercices du concours. Cette année, les questions concernant Catherine de Sienne, Galilée, Leopardi et Pirandello ont permis d'identifier des candidats dignes de contribuer au rayonnement de notre discipline. Nous les en félicitons.

Le descriptif des épreuves est publié sur le site du Ministère ; nous invitons les candidats à consulter régulièrement ce site :

<http://www.devenirenseignant.gouv.fr/cid98708/les-epreuves-de-l-agregation-externe-section-langues-vivantes-etrangeres-italien.html>

ÉPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ

Préalables concernant la composition en italien et en français

Cette année, les deux sujets de composition étaient éminemment classiques puisqu'il s'agissait de « commenter », d'« analyser » et de « discuter » deux citations tirées d'essais critiques. Or il semblerait que ces consignes simples ne soient plus toujours aussi évidentes qu'on pourrait le croire car un très grand nombre de candidats, lourdement sanctionnés, se sont évertués, après quelques lignes introductives plus ou moins heureuses, à dégager un thème pompeusement nommé « problématique » qu'ils ont cru devoir exprimer de manière fort maladroite d'ailleurs sous la forme d'une question au style direct.

Comme l'indiquait déjà le rapport de l'an dernier, les sujets de composition peuvent varier, dans leur longueur (une phrase brève ou étendue), leur nature (analytique, polémique, aphoristique), leur approche (stylistique, conceptuelle, psychologique ; directe et évidente ou contournée et subtile, etc.). Mais ils appellent toujours les mêmes qualités : savoir analyser un énoncé, savoir en dégager un questionnement, savoir dissenter de façon claire et ordonnée après avoir annoncé une intention, savoir conclure en synthétisant sa pensée et en montrant en quoi elle est utile à la connaissance d'un auteur. Avoir ces qualités, c'est avoir de la méthode. On ne saurait trop répéter aux candidats qu'ils doivent dédramatiser la notion de méthode. Ce n'est pas un rituel figé auquel on doit sacrifier son identité. C'est simplement la capacité à organiser son savoir dans le but d'être compris. Elle n'a pas pour effet d'asphyxier l'originalité, mais au contraire de la mettre en valeur.

L'analyse du sujet, de tout le sujet, et du sujet seulement est un point préalable qu'on ne saurait bâcler : il s'agit d'une analyse du fond comme de la forme, de la grammaire autant que du lexique. Combien y a-t-il de propositions ? Comment sont-elles coordonnées ou subordonnées ? Qu'indiquent ces constructions ? Quelles nuances apporte(nt) le ou les champs lexicaux ? Il s'agit là de questions liminaires que le candidat doit se poser pour bien comprendre la structure de la pensée du critique. Les citations proposées sous-tendent très généralement une dynamique, une tension, voire un paradoxe qui sont les éléments à prendre en compte, à « commenter », à « discuter » dans la composition. Tous doivent être présents et la solution qui consiste à réduire *ex abrupto* la complexité de la pensée exprimée dans la citation à une petite question parfois simplette est à bannir absolument. On a pu avoir le sentiment que certains candidats ont calqué sur la composition de l'Agrégation la méthodologie préconisée pour l'épreuve universitaire du Capes qui est radicalement différente puisqu'elle repose sur un faisceau de documents à mettre en résonance. Ici, cette stratégie ne saurait être pertinente. Il convient aussi d'inviter les candidats à soigner la partie qui souffre le plus de précipitation en général, à savoir la conclusion. Il n'est pas rare qu'en miroir d'une introduction de deux pages on soit confronté à une conclusion de deux lignes. Or à y bien penser, la conclusion est l'aboutissement ultime de la réflexion portée durant toute la composition. Une conclusion chétive traduit tant une incapacité du candidat à avoir su gérer le temps des sept heures qu'une méconnaissance de l'essence même du devoir : la conclusion doit en être le suc.

À l'Agrégation, on est en droit d'attendre d'un candidat qu'il soit à l'aise dans les

deux langues du concours et qu'il soit à même de construire sa pensée. Pour y parvenir, un devoir ne peut être trop bref : il faut laisser de la place à l'expression des connaissances et de la réflexion. Un devoir trop bref trahit un manque de connaissance du programme, ou une paresse à produire un discours progressif, et confond le concours de l'Agrégation avec un examen de routine : pour choisir les meilleurs enseignants, le jury se doit d'attendre d'eux qu'ils déploient leur pensée. Les codes de la dissertation – plusieurs parties, des transitions, des conclusions partielles montrant où l'on en est du discours que l'on tient, montrant donc qu'un candidat maîtrise la visée de son discours, et révélant de ce fait que le discours a bien une visée et n'est pas oiseux – sont en fait des pratiques de bon sens, qui aident l'expression d'une pensée originale, bien loin de l'entraver. Ces pratiques font gagner du temps : l'avancée progressive de la rédaction d'un devoir devient facile, quand ce devoir est préalablement prémédité par un plan qui le régira.

Il faut donc comprendre que l'esprit de méthode préconisé n'a pas vocation à la rigidité. Au contraire, l'utilisation intelligente d'une pensée méthodique exercée avec souplesse est la preuve d'un esprit conscient de ce qu'il met en place, donc pédagogique et passionnant. Le jury s'irrite de discours évasifs autant que de discours préconstitués et passe-partout, apprécie au contraire les signes d'une préparation sérieuse, qui se révèle par les contenus et par le langage. Il n'attend pas pour autant de parfaits spécialistes des questions au programme, mais des candidats qui les auront traversées avec curiosité et avec finesse, capables d'être structurés et intelligibles pour exprimer ce qu'ils en ont retenu.

COMPOSITION EN LANGUE FRANÇAISE

Composition en langue française

Sujet

Vous commenterez cette réflexion de Benjamin Crémieux, extraite de son *Essai sur l'évolution littéraire de l'Italie de 1880 à nos jours* (Paris, Kra, 1928, p. 283) :

« La nouveauté de cette dramaturgie, c'est qu'elle vise à émouvoir par une découverte et non par un geste, qu'elle s'efforce non pas vers un tragique d'action, mais vers un tragique de conscience. L'originalité de la tragédie pirandellienne, c'est d'avoir remplacé l'action de la fatalité par le sentiment de la fatalité »

48 copies ont été corrigées. Voici le détail des notes attribuées (sur 20). Entre parenthèses le nombre de candidats ayant obtenu la note indiquée en gras :

17 ; **16** (2) ; **15,5** (2) ; **14** (3) ; **12** (4) ; 11 ; **10** (3) ; **09,5** (3) ; **09** (3) ; **08** (3) ; **07** (2) ; **06** (2) ; **05** ; **04,5** (2) ; **04** (2) ; **03,5** (4) ; **03** (2) ; **02,5** ; **02** ; **01,5** ; **01** (2) ; **0,5** (2)

Moyenne de l'épreuve : **07,82/20**

Une majorité des candidats de cette session étaient italophones et cela explique peut-être les trop nombreuses fautes de langue qui ont émaillé les copies. Il s'agit de fautes souvent gênantes et parfois inadmissibles pour de futur-e-s agrégé-e-s, fût-ce d'italien. Il n'y a pas dans l'évaluation de barème spécifique consacré aux fautes de langue sous forme de points enlevés à la note finale. Il est cependant indéniable que la fréquence et la gravité des fautes finissent par indisposer le correcteur et nuisent à la perception du raisonnement et à la bonne compréhension de la démonstration.

Les erreurs de langue concernent aussi bien la syntaxe que l'orthographe. Pour éviter de proposer une liste exhaustive qui serait aussi fastidieuse que décourageante, nous préférons recommander aux préparateurs de revoir les règles principales de la grammaire française en se concentrant surtout sur les points (conjugaisons, concordance des temps, accords, prépositions...) qui sont les plus malmenés dans les copies et trahissent l'origine non francophone des rédacteurs (ce que l'on résume généralement par le terme « italianisme »).

Nous nous contenterons donc de quelques exemples tristement représentatifs puisés dans des copies dont les plus mauvaises sur le plan linguistique pouvaient contenir près de cinquante fautes ! Nous indiquons la forme erronée et proposons aux lecteurs de ce rapport l'exercice consistant à rétablir la forme correcte :

- accents présents à tort ou absents quand ils seraient nécessaires : **é**space, **é**xiste, **ré**latif, **ré**nonce, **sur**prénant, **de**rouler, **de**fini...
- fautes d'orthographe : un **istrion**, **comm**édie, **psyc**analyse, **grottes**que, **dicoth**omie, **ur**ler, **d'**emblée, **en**cré (pour ancré), les **quatres**, **insistence**, **fol**lie, **dé**no**u**ment, **certe**, **marionette**, **mélodramme**, **dydas**calie, **émotionel**, **omicide**, **légitt**ime, en ruines, **boul**verser...
- conjugaisons : cela **exclue**, il **fais**, il **s'**interrom**pe**, ils ne satisfai**ent** pas, il nous **rends**, qui **emploit**, **s'**accompl**ie**, il **riera**, il se réjouis...
- concordance des temps : pour comprendre comment **soit** ...
- pronoms : cela **lui** empêche...
- prépositions : il déclare **d'**avoir, il raconte **d'**avoir, avoue **d'**avoir, **à** nous guider,

contemporain **à**, convaincre **à**, se rapproche **à**, n'intéresse **à** personne, œuvre **du** 1918, disent **d'être**, s'accompagne **à**, **en** quelle mesure, inspiré **à**, il reprend **à** jouer, elle regarde **au** père...
- accords : vie mouvementé, rôle sociale, valeurs universels, drame théâtrale, nous avons nuancés...

- barbarismes et italianismes : **doublement** de la personnalité, **son** dot, **il** est en cause une..., **un** intrigue, **coque** d'œuf, le geste de **l'ami**, **à en** prendre les distances, **le** souche, **visitateur**, en contraste, est fait présent, **une** masque, irrésolvable, si il, ambientation, qui résulte être, disgrégation, rien est, inconfutable, staticité, cumulation, **une** piège...

Plus globalement, il faut tenir compte du fait que le français est une langue où le pronom sujet n'est pas sous-entendu et où les pronoms relatifs « qui » (en fonction sujet) et « que » (en position de complément), correspondant au « che » italien, ne doivent pas être confondus comme c'est trop souvent le cas.

Il convient aussi d'éviter un style relâché, voire oral : « allons voir de plus près en quoi ça consiste », le personnage « rigole »...

Le sujet avait la forme d'une citation relativement longue empruntée à Benjamin Crémieux qui, comme traducteur et critique, a joué un rôle fondamental dans la diffusion de l'œuvre de Pirandello en France. La connaissance de Crémieux pouvait être attendue de la part d'étudiants ayant préparé sérieusement le concours, et le jury se réjouit que cela ait été le cas dans un nombre conséquent de copies. Il apparaît en effet à la lecture des devoirs qu'au-delà de maladroites méthodologies et d'une expression parfois décevante, les œuvres au programme étaient connues et l'essentiel de la critique pirandellienne abordé lors de la préparation, à l'exception de deux copies qui ont disserté sur... Leopardi. Dans un concours exigeant comme l'Agrégation, l'impasse, et la note qui lui est associée, est rédhibitoire et donc pratiquement éliminatoire.

La connaissance des œuvres au programme et un travail régulier de lecture et d'analyse des textes, de réflexions personnelles et de fréquentation des critiques étant des prérequis, la différence entre les meilleures copies et les autres tient à la méthodologie et à l'habitude d'un exercice codifié dont les règles ne sauraient s'improviser le jour du concours. Nous en rappelons les éléments essentiels avant d'aborder le sujet qui était proposé cette année.

Il est fortement recommandé de suivre les étapes suivantes : une introduction qui propose une rapide analyse du libellé, l'indication d'une problématique et d'un plan ; un développement qui respecte le plan annoncé dans l'introduction, des retours à la ligne pour chaque nouvelle partie ou sous-partie qui seront précédées, ou suivies, d'une formulation de transition et d'une synthèse d'étape. Il faut également prendre garde à ne jamais dissocier une idée de son illustration par un exemple tiré d'une des œuvres au programme, à ne pas proposer d'exemples sans analyse (risque de la parataxe) ni d'analyses sans exemples (risque d'abstraction et d'une (pseudo)philosophie ou une (pseudo)psychologie qui sont des travers auxquels se prête facilement l'œuvre de Pirandello ; une conclusion qui ne se contente pas de répéter l'introduction, qui valide la problématique, y apporte une réponse claire et fasse éventuellement référence à d'autres œuvres pirandelliennes qui confirment ou nuancent la « thèse » du critique.

Le candidat ne doit jamais oublier que la composition, ou dissertation, est un exercice rhétorique et qu'il est donc important de tenir compte du public, restreint ici aux correcteurs, qui lira son texte. Il est indispensable que ces derniers soient aidés dans leur cheminement, c'est-à-dire accompagnés et confortés dans leur rôle de destinataire idéal. Concrètement cela signifie que le lecteur/correcteur ne doit pas s'ennuyer, ne doit pas être gêné par une calligraphie indéchiffrable (obligé par exemple de relire plusieurs fois une même phrase pour essayer de la comprendre) et être en situation, dans les meilleures copies, de lire des réflexions qui enrichissent sa perception du sujet.

Avant la rédaction, la première phase (une heure au moins) doit être consacrée à l'analyse de la citation. Cette phase préalable ne doit pas figurer telle quelle dans le devoir mais nourrir ce qui deviendra le plan. Pour notre sujet, elle devait mettre en avant les points suivants : une

définition du mot clé « dramaturgie » (travail de l'action) ; l'indication que sur le plan formel Benjamin Crémieux minimise, voire évacue l'idée qu'il existe une action dans le théâtre de Pirandello, d'où le recours à des formes négatives qui ne sont pas ici rhétoriques (il ne s'agit pas de prétéritives) : « non par un geste » (geste = action), « non pas vers un tragique d'action », « avoir remplacé l'action ». De ces constatations initiales découle une première question : par quoi le vide supposément laissé par le retrait de l'action est-il remplacé (car il est bien remplacé : les pièces existent !) ? Il est remplacé par différents mots-concepts proposés par Crémieux et que les candidats devaient définir non abstraitement mais de façon pirandellienne, c'est-à-dire en lien avec la manière dont ils apparaissent dans les textes : « émotion », « découverte », « conscience », « sentiment ». Semble donc se dégager une sorte d'opposition entre une « action » extérieure (absente selon Crémieux mais c'est naturellement ce qu'il convient de vérifier et de contester) qui est habituellement de l'ordre de la présence, de l'apparence, de l'épiphanie (ce que voit le spectateur du théâtre pré-pirandellien) et une « non action » intérieure qui caractériserait le théâtre pirandellien selon Crémieux qui est de l'ordre de l'émotion, du sentiment et de la conscience. Cette opposition, toutefois, épargne deux notions présentes dans la citation : le « tragique » et la « fatalité » qui demeurent mais dont les modalités (et les effets) ont changé : action *versus* conscience pour le premier terme, action *versus* sentiment pour le second. La « nouveauté » du théâtre de Pirandello ne serait donc pas totale : s'y exprime, s'y « dit » (du côté de la conscience) plus que s'y « joue » (du côté de l'action) non pas un tragique de la fatalité (théâtre classique) mais une fatalité du tragique (théâtre de Pirandello) qu'il fallait naturellement définir. Notons que ce que Crémieux ne dit pas, et là se situe la limite de sa présentation binaire, c'est que la modernité pirandellienne aboutit à une redéfinition, et non à une suppression, de la dramaturgie théâtrale. Plus qu'une absence de l'action il y aurait plutôt un déplacement de celle-ci vers la parole (concept du discours performatif, opératoire pour son théâtre) et, plus encore, vers le contenant qu'est la pièce elle-même (théâtre dans le théâtre), et cette transformation advient sur une scène qui devient le lieu d'une nouvelle tragédie (la fameuse « stanza della tortura » de Giovanni Macchia souvent et légitimement citée par les candidat-e-s) où les personnages sont à eux-mêmes leurs propres bourreaux. L'action extérieure (l'hors-champ du théâtre pré-pirandellien) que commentent les personnages de la tradition théâtrale, depuis le chœur antique jusqu'aux témoins-raconteurs des pièces classiques du XVII^{ème}, devient une action intérieure qui prend la forme du refus du récit dominant et imposé (c'est le thème même des *Sei personaggi*). Ce refus prend différentes formes annoncées dans les titres des pièces au programme : le relativisme dans *Così è (se vi pare)*, la conscience du masque social (*Il giuoco delle parti*), la confusion des instances traditionnelles du théâtre (*Sei personaggi in cerca d'autori*), la (pseudo) folie (*Enrico IV*).

À partir de ces réflexions préliminaires, différents plans peuvent être proposés. Le jury a quelques idées mais ne s'accroche à aucun traitement du sujet privilégié et exclusif. Il ne demande qu'à être emporté par la pertinence d'une démonstration et convaincu par la justesse d'une argumentation qui s'appuie sur des exemples à propos et variés (il est indispensable de citer toutes les pièces au programme, voire d'autres textes hors programme).

Nous proposons un exemple parmi d'autres possibles (les meilleures copies ont abordé le sujet de manière parfois très différente).

Le plan doit être élaboré de manière à évoquer de manière dialectique tous les points qui auront été notés dans l'analyse de la citation. « dialectique » signifie commentaire du point de vue de l'auteur de la citation (première partie), contestation étayée et argumentée de la thèse qui était proposée à la discussion car elle peut apparaître partielle et unilatérale (deuxième partie) et enfin proposition d'un dépassement de la dichotomie en insérant par exemple Pirandello dans l'évolution de la tragédie en drame bourgeois typique de la modernité et en insistant sur les deux leviers principaux de cette révolution théâtrale : l'humour et la méta-théatralité.

D'où le développement possible suivant (il s'agit de pistes qui, dans un devoir en sept heures, seraient complétées par d'autres exemples, des titres ont été proposés par souci de

clarté mais le jour du concours les étudiant-e-s doivent intégrer le thème de chaque partie dans un texte rédigé).

Partie 1 Tragique de la conscience et sentiment de la fatalité comme prisme d'analyse de l'œuvre pirandellienne.

Pirandello lui-même a affirmé dans ses déclarations et ses essais que ses œuvres posaient un questionnement philosophique autour du sujet comme être au monde problématique, confronté au grotesque et à l'absurdité de l'existence. Ses personnages sont en proie à des tensions permanentes en raison d'une errance ontologique qui se traduit par l'omniprésence de l'introspection, d'un flux de conscience dont l'issue aporétique est inéluctable. Ce côté cérébral, « arzigogolato », cette propension à la ratiocination ont fait l'objet des remarques acerbes de Benedetto Croce en 1940 qui fustigeait le « convulso, inconcludente filosofare » de Pirandello, incompatible d'après lui avec la poésie et plus largement la littérature. Pour le critique Luigi Russo, nous pouvons déceler en fait chez Pirandello une agoraphobie métaphysique qui entraîne la transformation des hommes en fantoches obsédés par des interrogations existentielles sans aucune perspective de salut immanent ou transcendant. C'est donc le sentiment de l'absurde et d'une fatalité aussi labile qu'implacable qui expliquerait l'inanité du questionnement philosophique chez Pirandello que mettait en exergue Croce. En fait, le sentiment de fatalité découle d'une conscience qui est éminemment solipsiste, puisque l'être au monde ne semble pas accéder à la connaissance et à la raison, dans sa pratique et dans ses fins. L'Autre en tant qu'altérité oblige non seulement à être condamné à une identité figée, mais aussi à revivre incessamment ce qui ne peut être changé.

Ainsi que l'analyse Norbert Jonard, Pirandello a une conception pessimiste de la condition humaine. Faisant écho à Bergson, l'être des personnages se trouve soumis à un changement perpétuel, de type velléitaire. La mimésis avec le monde n'est plus possible du fait du paradigme de la modernité. De toute façon, si l'être est en quête d'une autre dimension c'est parce qu'il ne supporte plus le masque que lui impose autrui ou la société. Cela dit, le sujet ne pourra atteindre ses finalités, car il n'y aura pas adéquation mais distorsion entre l'image qu'il voudrait donner de lui-même et celle que lui renvoient les autres.

Le sujet est aliéné à lui-même d'où son sentiment de fatalité et de conscience tragique. Cependant, il ne s'agit plus d'un *fatum* extrinsèque, à l'instar de la tragédie grecque, d'une loi implacable émanant des dieux qui conduisent les personnages à commettre des actes irréparables, alors même qu'ils voudraient donner libre cours à leur penchant pour la liberté.

Cette aliénation, ce sentiment d'inauthenticité et d'incommunicabilité imprègne toutes les œuvres de Pirandello dès *Il fu Mattia Pascal* (1904) où le protagoniste ne parvient pas à se glisser dans une personnalité accomplie pour lui-même et pour autrui.

Dans *Chacun sa vérité* (1917), l'identité de la signora Ponza fait l'objet d'une controverse entre les habitants de la petite ville de province. Est-elle la première ou la deuxième épouse ? La réponse qu'elle donne dans l'épilogue : « Per me sono colei che mi si crede » montre un sentiment d'acceptation fataliste face à la coercition sociale, à l'essentialisation qu'imposent les autres, comme si le sujet était dépossédé de son identité.

Dans *Le jeu des rôles* (1918), ce déterminisme identitaire, sans échappatoire apparente, se retrouve dans le rôle qu'est censé jouer Leone, c'est-à-dire le masque, le simulacre du mari évanescant et complaisant envers sa femme et l'amant de celle-ci.

Dans *Six personnages en quête d'auteur* (1921), la conscience tragique et le sentiment de fatalité se déclinent à plusieurs niveaux de lecture. Tout d'abord, les personnages qui font irruption sur la scène théâtrale jouent déjà le rôle que les autres leur ont attribué. De plus, loin de trouver un exutoire dans le jeu des acteurs, la représentation des acteurs est un échec patent qui ne procure aucune catharsis. Par ailleurs, l'antinomie entre réalité et fiction, vie et forme, pour reprendre la célèbre formule de Tilgher, prouve que le théâtre, loin de désamorcer les tensions, les exacerbe davantage.

Henri IV (1922) porte à son paroxysme tragique le sentiment de fatalité qu'a mis en évidence Crémieux. En effet, la folie accidentelle devient un masque d'assignation identitaire que les

autres persistent à attribuer à Henri IV, même après sa guérison, et que lui-même reprendra après son geste désespéré d'éliminer son rival à la fin de la tragédie. Sa tentative de recouvrir son authenticité et de faire fi du poids des contraintes sociales est donc vouée à l'échec.

Partie II Il existe aussi un tragique d'action et une action de la fatalité en raison de la morphologie du récit et des ressorts diégétiques du drame pirandellien

Dans ses pages consacrées à Pirandello, incluses dans l'ouvrage d'où a été extraite la citation, Crémieux s'attarde sur le déroulement des pièces de ce dernier en indiquant pour chacun des trois actes les ressorts diégétiques et donc les actions inhérentes à la représentation du drame. Acte 1 : le cadre initial pose précisément les tenants et aboutissants de l'action, les équivoques, le grotesque de la situation qui cependant se rattache en partie aux canons du drame bourgeois et même à la *commedia dell'arte*. En tout cas, on y décèle déjà les prémices d'un tragique de situation en raison du conflit entre les actants. Acte 2 : le personnage principal va prendre conscience de sa situation intolérable, à savoir l'irruption d'une image imposée par autrui qu'il ne se résout pas à introjecter. Ici, le tragique de l'action va de pair avec le tragique de la conscience, au sens où le protagoniste donne libre cours certes au monologue intérieur, mais apostrophe et interroge, sollicite et provoque son entourage. Acte 3 : Le dénouement est brutal d'après Crémieux, il fait voler en éclats l'illusion de répit éphémère. D'ailleurs, il convient de rappeler qu'étymologiquement le drame signifie l'action et que par conséquent la morphologie du récit théâtral comporte nécessairement des péripéties qui exacerbent les tensions psychologiques et le questionnement moral et ontologique des personnages.

Si nous prêtons attention aux épilogues des tragédies au programme, nous remarquons que ce schéma semble assez pertinent et surtout qu'il conduit à nuancer l'assertion de Crémieux.

Dans *Le jeu des rôles*, le premier acte ressortit aux quiproquos de la comédie bourgeoise, étant donné que nous sommes confrontés à la triangulation, mari-femme-amant, source d'ambiguïtés et d'un tragique d'action en raison de l'irruption dans l'appartement des locataires éméchés, suscitant la réprobation et le désir de vengeance pour laver l'honneur bafoué. Las de jouer le rôle passif et complaisant qu'on lui a attribué, Leone agit en obligeant son rival Guido à participer au duel et à périr.

L'excipit de *Six personnages en quête d'auteur* contribue à illustrer à annihiler la raison d'être de la fiction théâtrale, l'absence de maïeutique dès lors que le metteur en scène invoque la lumière pour recouvrer la normalité face à l'intrication des passions. Cependant, la mort de l'enfant et le suicide du jeune relèvent d'actions retentissantes propres à la tragédie, puisque c'est un événement funeste qui clôt la diégèse. Manifestement, le tragique de l'action qui succède ici au tragique de la conscience est nécessaire pour que le drame puisse s'accomplir et s'achever dans sa plénitude. Du point de vue de l'esthétique de la réception, il s'agit d'un rebondissement apparemment abrupt et impromptu, mais qui était latent dans la violence du dialogue entre les personnages. La *figliastro* tient des propos qui invectivent son beau-père en adoptant une posture, donc une action éminemment transgressive dans le cadre de la scène théâtrale. Corrélativement, on ne saurait par conséquent dissocier le tragique de la conscience qui est tangible du tragique de l'action.

Pareillement dans *Henri IV*, le sentiment de fatalité et la conscience tragique semblent de prime abord nécessiter la passivité voire l'aboulie du protagoniste, mais ulcéré par l'hypocrisie et le cynisme de son entourage et de son adversaire, il ne supporte plus le masque qu'il porte depuis vingt ans, c'est pourquoi dans un geste de désespoir, mais en pleine lucidité, il abat son rival dans le dénouement du drame. Certes si l'action n'est pas résolutive, elle n'en demeure pas moins tragique et paroxystique dans la mesure où Henri IV a signifié à tous qu'il n'était pas dupe de leur mesquinerie, quitte à reprendre le masque de la folie pour échapper aux conséquences pénales de son geste. Nous pourrions ajouter que ces actes extrêmes découlent d'un excès de méditation des personnages, ce qui signifie que ces deux aspects ne sont pas antinomiques comme l'affirme Crémieux mais étroitement imbriqués.

Partie III L'humour pirandellien comme distanciation et interprétation du tragique et de la fatalité et propension à la méta-théatralité

Comme le rappelle Benjamin Crémieux dans son essai, le sujet dramatique de Pirandello commence là où s'arrête le sujet vériste de Verga, la froide objectivité et impersonnalité du vérisme laissant place à l'acuité de la conscience qui va de pair avec l'humorisme. Selon Crémieux précisément cet humorisme signifie non seulement le sentiment du contraire, mais aussi l'intervention du jugement, l'interprétation de la vie humaine. Dès lors, l'antinomie entre action d'une part, conscience et sentiment de l'autre face à la tragédie et à la fatalité semble quelque peu caduque.

En effet, la modalité de l'humour oblige le personnage à sortir de son isolement mental pour mettre en relation sa conscience et son sentiment avec ses propres actes et avec les actions qu'il observe autour de lui. En quelque sorte, l'humour fait office d'imbrication entre particulier et universel, entre une situation difficile à supporter et son renversement dans un autre cadre ou entre des convictions erronées et des considérations inhérentes à la condition humaine.

Dans *À chacun sa vérité*, les habitants veulent absolument savoir la vérité quant à l'identité de la signora Ponza, mais le personnage de Laudisi démonte dans un crescendo leur obstination en utilisant sa verve humoristique. Face à leur obsession, qui illustre le tragique de la conscience prête à traquer l'abomination ou la turpitude chez autrui, Laudisi s'appuie sur le tragique de l'action pour les tourner en dérision, comme la disparition des documents de l'état-civil à cause du tremblement de terre. Laudisi se complait à révéler les contradictions de ses interlocuteurs en installant le doute et le scepticisme. Alter ego de Pirandello, Laudisi obtient sa consécration de personnage emblématique, surclassant la médiocrité ambiante, lorsqu'il peut s'exclamer au moment du dénouement que la vérité est insaisissable après la réponse sibylline de la signora Ponza.

En fait, aborder l'œuvre de Pirandello à travers le prisme du tragique s'avère quelque peu réducteur. Pour que l'humour s'épanouisse, il faut que la pièce concilie le tragique et le comique, ainsi que nous le rappelle constamment le personnage de Laudisi dans *À chacun sa vérité*. Le sous-titre des pièces est d'ailleurs révélateur de cette oscillation pluri-générique : « parabola in tre atti » pour *À chacun sa vérité*, « commedia in tre atti » pour *Le jeu de rôles*, « commedia da fare » pour *Six personnages en quête d'auteur* et « tragedia in tre atti » pour *Henri IV*.

Enfin, le drame pirandellien dans *Six personnages en quête d'auteur* tend à montrer la problématisation de la fiction théâtrale, ce qui revêt un aspect métalittéraire, comme s'il n'était désormais plus possible de mettre sur scène des personnages enclins à jouer et à transcender leur vécu, à le sublimer pour un public. C'est en substance l'acte même de création dans l'espace symbolique du théâtre qui est remis en cause. Comme le souligne le critique Giorgio Barberi Squarotti, cette tragédie prouve l'impossibilité de faire exister, d'incarner le personnage dans le théâtre contemporain. Selon lui, nous ne nous situons plus au niveau du théâtre dans le théâtre, mais dans la négation même de la tragédie en tant que spectacularisation. Ce qui nous porte à penser que la nouveauté du dramaturge Pirandello réside non seulement, comme l'affirme Crémieux, dans le tragique de la conscience et le sentiment de fatalité, mais dans la représentation en partie humoristique de l'échec de toute création théâtrale, à cause de l'hiatus béant entre réalité et fiction.

Conclusion : L'œuvre de Pirandello s'inscrit dans l'exaspération du drame bourgeois moderne en mettant en scène des personnages qui sont en proie à un naufrage social et existentiel. La mouvance décadentiste et irrationaliste brouille les repères de la conscience et du sentiment si bien que le tragique et la fatalité impliquent non la solitude héroïque, mais l'errance face à un monde aberrant et absurde qui impose au sujet une image biaisée. L'individu cependant semble mû par des velléités de rébellion afin de recouvrer son identité, mais son nihilisme moral et spirituel inhibe tout projet d'émancipation, car il lui faudrait d'abord savoir qui il est et où il va. Cependant, en creux, on pourrait percevoir chez Pirandello la nostalgie d'un amour pour la vie et pour l'harmonie des relations interpersonnelles où le tragique de la

conscience et le sentiment de la fatalité laisseraient transparaître l'aspiration à une métamorphose de l'individu.

En tout cas, le théâtre pirandellien ne saurait être réduit à une vision univoque qui donnerait la primauté à l'introspection des personnages sur l'action dramatique, les deux instances étant intimement liées. Pirandello introduit une nouveauté qui dépasse les catégories de tragique, de conscience et de fatalité en mettant en abyme l'acte même de création théâtrale, ce qui ne manquera pas d'influencer ses épigones, de Ionesco à Sartre et Beckett.

COMPOSITION EN LANGUE ITALIENNE

Sujet

Scrive Franco Cardini a proposito di Caterina da Siena:

«La pace tra i cristiani e il bene universale sono gli scopi della sua attività politica. Per l'attuazione di questo progetto [...] la santa non propone un metodo politico; il suo è piuttosto un appello totalizzante alla carità, che rivolge a tutti i suoi destinatari»

Analizzate e discutete questo giudizio di F. Cardini tratto da «L'idea di Crociata in santa Caterina da Siena», in Domenico Maffei e Paolo Nardi (cur.), *Atti del Simposio internazionale cateriniano-bernardiniano* (Siena, 17-20 aprile 1980), Siena, 1982, p. 62.

18 ; 15 ; 14 ; 13 ; 12,5 ; 11 ; 10 ; 09 (3) ; 8,5 ; 07,5 (2) ; 07 (3) ; 06,5 (2) ; 06 ; 05,5 (2) ; 05 ; 04,5 (2) ; 04 (6) ; 03,5 (2) ; 03 (2) ; 02,5 (3) ; 02 (2) ; 01,5 ; 01 (3) ; 0,5 (3)

Moyenne de l'épreuve : 05,69/20

La composition de l'Agrégation n'est pas une épreuve du Capes. Il ne s'agit donc pas de créer une problématique à la suite de l'analyse de plusieurs documents dont on aurait fait la synthèse mais de réfléchir à partir d'une citation unique. Le sujet indiquait très clairement «analizzate e discutete». La partie de l'analyse est donc primordiale et elle a fait défaut dans de nombreuses copies. Il est même arrivé que, dans certains devoirs, Franco Cardini ne soit pas évoqué. Or les rapports de jury successifs ne cessent de mettre l'accent sur ce premier point. La citation doit être décortiquée, scrutée, envisagée sous tous ses angles (combien de candidats ont transformé «l'appello totalizzante alla carità» en «appello ou même en «appello totalizzante» !). Et cela ne saurait conduire à une simple question au style direct, de type Capes, proposée en guise de problématique car, dans l'écrasante majorité des cas, ce type de formulation est revenu à une simplification nettement réductrice voire assez caricaturale, de la réflexion de Cardini. Ce type de question a conduit à des plans tout à fait incomplets, voire hors sujet, qui ne permettaient pas du tout de «discuter» la citation de Cardini : cette discussion est l'unique sujet de la composition. Il est donc vain et improductif d'en imaginer un autre.

Parmi les conseils à donner, il n'est pas inutile de rappeler que si l'on réaffirme nettement ce que dit Cardini, il est ensuite difficile de le remettre en question deux lignes plus loin. La rhétorique la plus élémentaire consiste par exemple à feindre d'épouser un point de vue – grâce à un conditionnel par exemple ou des tournures du type «sembra che Cardini...», «se seguiamo Cardini» etc. – que l'on veut par la suite nuancer. Sinon les propos sont tout simplement incohérents.

La construction de la composition doit elle-même être justifiée et rationnelle. Plaquer trois parties qui n'ont aucun lien entre elles, mais qui sont simplement juxtaposées, et que l'on pourrait inverser aisément, est un travers à bannir. Le discours doit être construit et donc avancer pour conduire à une conclusion. Il est trop fréquent de lire sous la plume de certains candidats des propositions de parties inarticulées entre elles. Et pour peu qu'elles répondent à une problématique réductrice inventée par le candidat, cela conduit à des notes extrêmement basses.

En revanche, comme l'indiquent certaines des notes attribuées, on a trouvé des copies très équilibrées, judicieuses, subtiles et fines et par ailleurs bien renseignées, où les lettres, numérotées, étaient convoquées voire reprises de manière pertinente.

Le sujet proposé n'était guère surprenant. L'intitulé de la question, « Catherine de Sienne : Lettres aux puissants », donnait sur-le-champ l'orientation de lecture conforté par un corpus bibliographique réduit à deux ouvrages, ce qui, bien évidemment, n'excluait pas la lecture d'autres lettres et imposait une contextualisation historique de la période pendant laquelle Catherine a écrit à ses puissants destinataires.

Comme nous l'avons indiqué précédemment, le devoir repose sur l'analyse et la discussion d'un jugement de Franco Cardini. Ce jugement est composé de deux phrases, dont la seconde est tronquée. Cela ne saurait troubler les candidats qui doivent voir plutôt dans ce type de suppression une manière de recentrer la discussion à venir. La citation était articulée assez simplement puisque la première phrase était une affirmation péremptoire sur le caractère politique de l'activité catherinienne et ses visées (la paix entre chrétiens et le bien universel). Ce type d'affirmation mérite d'autant plus d'être repensé qu'il semble ne laisser place à aucune alternative. Or il convient dans ce cas de se demander *a priori* si Catherine a eu ou non une activité politique, c'est-à-dire, d'abord, une activité concernant le gouvernement de la *polis* (ici les chrétiens) selon la définition première de « politique », et si oui, si ces objectifs étaient et n'étaient seulement que la paix entre chrétiens et le bien universel, deux notions qui elles-mêmes devaient être mises en discussion : la paix entre chrétiens implique l'idée de guerre, mais de quelles guerres parle-t-on ici ? La notion d'universalité inclut-elle les non-chrétiens ? Et si oui, comment rendre cohérents deux objectifs qui semblent paradoxaux ?

La seconde phrase de Cardini définit ensuite le mode opératoire suivi par Catherine pour réaliser ses objectifs, d'abord de manière négative («non proponere») puis alternative («piuttosto»). Ce que l'historien exclut encore péremptoirement c'est qu'elle utilise «un metodo politico», c'est-à-dire une démarche organisée et de type politique, à laquelle il oppose au contraire un «appello totalizzante alla carità», autant de termes qu'il ne fallait pas manquer de définir. Qu'est-ce qu'un « appel » et en quoi consiste-t-il à l'intérieur des lettres auxquelles renvoie la mention finale des «destinatari» et l'intitulé de la question d'Agrégation. Que faut-il entendre par «totalizzante» ? Et enfin qu'est-ce que la «carità» ? Quel est le lien de cette morale et de cette praxis chrétienne avec la politique ? S'y oppose-t-elle comme pourrait le suggérer le balancement avec la première partie de la phrase ? Ou caractérise-t-elle la démarche catherinienne d'agir dans et sur le monde ? Il va de soi que l'exclusion nette et radicale de la notion de « méthode » ne pouvait être acceptée sans discussion, d'autant que Cardini a parlé précédemment de «scopi» et de «progetto» qui impliquent une cohérence, voire une stratégie, et quelques candidats l'ont bien compris en croisant les termes de « méthode » et d'« appel » plutôt qu'en les opposant. De même l'exclusion nette et radicale du caractère politique du mode opératoire de Catherine était à modérer dans une société où le temporel et le religieux, la morale politique et la morale chrétienne n'étaient pas séparés.

On l'aura compris ces quelques lignes visent à montrer comment il convient de réagir face à une citation. Et l'on comprend, dès lors combien les introductions qui ont caricaturé la pensée de Cardini, qui l'ont stigmatisée, simplifiée, amputée par des raccourcis grossiers donnaient dès l'abord une bien mauvaise impression aux correcteurs. Enfin, on pouvait aussi noter le paratexte de la citation puisqu'il s'agissait d'une réflexion tirée d'un ouvrage consacré aux croisades. Mais il faut, dans ce cas, se garder de n'interpréter la citation qu'à la lumière des croisades. Sans indication explicite, l'analyse et la discussion doivent porter sur l'œuvre au programme (les « Lettres aux puissants » donc, et non sur le corpus de Cardini). La guerre de Cent ans, par exemple, était un arrière-plan qui devait être convoqué dans le traitement de la paix.

La rhétorique et le style dans lequel est rédigée une composition d'Agrégation sont essentiels. N'annoncer aucun plan pour la discussion n'est pas acceptable. Annoncer *ex abrupto* dès l'introduction l'issue de la discussion à venir, c'est-à-dire la fin vers laquelle tend le devoir, est d'une maladresse achevée car cela ôte une grande partie de l'intérêt que peut susciter le cheminement de la réflexion. De la même façon, un devoir de seize pages dont quatre sont dévolues à l'introduction et une demi-page à la conclusion n'est guère l'indice d'une réflexion

mesurée et équilibrée. Quelques candidats ont confondu le point de vue de Catherine (et des Italiens) sur la « captivité d'Avignon » avec une analyse historique et politique. Il s'agit d'être précis en la matière et l'usage des guillemets ici s'imposait — car il y a fort à parier que le roi de France voyait les choses différemment... Un agrégatif devrait savoir que tout propos est toujours « situé ».

Le jury n'attend pas un plan prédéfini. C'est une chose répétée depuis des décennies dans les rapports de concours qui doit rassurer les candidats. Le jury attend un plan, c'est-à-dire une organisation cohérente et progressive de la composition. La plupart du temps, ce plan, selon un cartésianisme bien français, est en trois parties. Là encore il s'agit d'une rhétorique qu'il faut maîtriser. La plupart des devoirs convoquait un voire plusieurs critiques, des exemples précis tirés des lettres, voire des citations de Catherine de Sienne. Tout cela est fort bien venu si c'est intelligemment amené. Dans le cas contraire, on s'expose à un agacement du correcteur qui y voit un étalage mal venu, comme un candidat qui a confondu Simone Weil et Simone Veil !

S'agissant de la composition en langue italienne, on n'a que peu eu affaire à des devoirs écrits dans une langue erronée, ce dont il faut se réjouir. Cela dit, on a trouvé un pape « Urbino », et un candidat peu savant qui a écrit par deux fois « le *auctoritas* ». Mieux vaut s'abstenir de mettre des mots latins dont on ignore la déclinaison. Deux candidats qui n'avaient sûrement (presque) rien étudié de Catherine de Sienne ont composé un sujet à leur façon sur Galilée quand un troisième a convoqué surtout Galilée, Leopardi, Dante et Boccace. On peut aussi se passer de partager les différentes parties par une série de petites étoiles (choix à la limite de l'annulation de la copie) et s'abstenir de truffier son discours de parenthèses multiples qui triturent la lecture.

Voici quelques rappels élémentaires d'orthographe :

-Les noms communs ne doivent pas avoir de majuscule : on écrit «papa», «re», «cardinale», «imperatore», etc.

-«famiglia» : on préférera la forme classique de «familiare» (plutôt que «famigliare»). NB : La «famiglia» dont s'entoure Catherine est un mot qui peut être écrit sous la forme latine de *familia*, en italique (c'est-à-dire souligné dans une version manuscrite comme la composition) sans quoi «familia» est une forme erronée pour «famiglia». C'est ici l'occasion de rappeler que dans une version manuscrite telle que l'est une composition de l'Agrégation, doivent être soulignés les mots et les formes (les titres par exemple) qui dans une version dactylographiée seraient en caractères italiques.

-Césure : on note plusieurs césures erronées : 1. On ne peut séparer un nom de sa numération ordinale. Or on a fréquemment trouvé Gregorio ou Clemente avec leur numération respective (XI et VII) à la ligne suivante ; 2. Une ligne ne peut se terminer par une forme élidée. On ne peut avoir «dell'» et «imperatore» à la ligne suivante ; 3. Contrairement au français, le groupe consonantique s+cons est inséparable en italien. Ainsi à la césure française «ins-pirer» correspond l'italien «i-spirare».

ÉPREUVES DE TRADUCTION

VERSION

Sujet

VITA DI RAFFAELLO D'URBINO PITTORE ET ARCHITETTO

Quanto largo e benigno si dimostri talora il cielo nell'accumulare in una persona sola l'infinita ricchezze de' suoi tesori e tutte quelle grazie e' più rari doni che in lungo spazio di tempo suol compartire fra molti individui, chiaramente poté vedersi nel non meno eccellente che grazioso Raffael Sanzio da Urbino. Il quale fu dalla natura dotato di tutta quella modestia e bontà che suole alcuna volta vedersi in coloro che più degl'altri hanno a una certa umanità di natura gentile aggiunto un ornamento bellissimo d'una graziata affabilità, che sempre suol mostrarsi dolce e piacevole con ogni sorte di persone et in qualunque maniera di cose. Di costui fece dono al mondo la natura quando vinta dall'arte, per mano di Michelagnolo Buonarroti, volle in Raffaello esser vinta dall'arte e dai costumi insieme.

[...] Laonde Raffaello, nella sua arrivata avendo ricevute molte carezze da papa Iulio, cominciò nella camera della Segnatura una storia quando i Teologi accordano la filosofia e l'astrologia con la teologia, dove sono ritratti tutti i savi del mondo che disputano in vari modi; sonvi in disparte alcuni astrologi che hanno fatto figure sopra certe tavolette e caratteri in vari modi di geomanzia e d'astrologia, et ai Vangelisti le mandano per certi Angeli bellissimi, i quali Evangelisti le dichiarano. Fra costoro è un Diogene con la sua tazza a giacere in su le scale, figura molto considerata et astratta, che per la sua bellezza e per lo suo abito così accaso è degna d'essere lodata. Similmente vi è Aristotile e Platone, l'uno col *Timeo* in mano, l'altro con l'*Etica*, dove intorno li fanno cerchio una grande scuola di filosofi. Né si può esprimere la bellezza di quelli astrologi e geometri che disegnano con le seste in su le tavole moltissime figure e caratteri. Fra i medesimi, nella figura d'un giovane di formosa bellezza, il quale apre le braccia per meraviglia e china la testa, è il ritratto di Federigo II, Duca di Mantova, che si trovava allora in Roma. Èvvi similmente una figura che, chinata a terra con un paio di seste in mano, le gira sopra le tavole, la quale dicono essere Bramante architetto, che egli non è men desso che se e' fusse vivo, tanto è ben ritratto. Et allato a una figura che volta il didietro et ha una palla del cielo in mano, è il ritratto di Zoroastro, et allato a esso è Raffaello, maestro di questa opera, ritrattosi da sé medesimo nello specchio: questo è una testa giovane e d'aspetto molto modesto, acompagnato da una piacevole e buona grazia, con la berretta nera in capo. Né si può esprimere la bellezza e la bontà che si vede nelle teste e figure de' Vangelisti, a' quali ha fatto nel viso una certa attenzione et accuratezza molto naturale e massimamente a quelli che scrivono. E così fece dietro ad un San Matteo mentre che egli cava di quelle tavole dove sono le figure i caratteri tenuteli da uno Angelo e che le distende in su un libro, un vecchio che messosi una carta in sul ginocchio copia tanto quanto San Matteo distende. E mentre che sta attento in quel disagio pare che egli torca la mascella e la testa, secondo che egli allarga et allunga la penna. Et oltre le minuzie delle considerazioni, che son pure assai, vi è il componimento di tutta la storia che certo è spartito tanto con ordine e misura, che egli mostrò veramente un sì fatto saggio di sé, che fece conoscere che egli voleva, fra coloro che toccavano i pennelli, tenere il campo senza contrasto.

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568).

Une proposition de traduction, avec des annotations

VIE DE RAPHAËL D'URBIN PEINTRE ET ARCHITECTE

Combien le ciel peut parfois se montrer généreux et bienveillant en concentrant en une seule personne les richesses infinies de ses trésors et toutes les grâces et les dons les plus rares qu'il a coutume de répartir, en un long espace de temps, entre de nombreux individus, c'est ce qu'on put voir clairement chez le non moins excellent que gracieux Raphaël Sanzio d'Urbino. La nature le dota de toute la modestie et de toute la bonté qu'on voit parfois chez ceux qui plus que les autres ont joint à une certaine humanité de noble nature le splendide ornement d'une affabilité pleine de grâce, qui se manifeste toujours¹ avec une plaisante douceur envers toutes sortes de personnes et en toutes circonstances. C'est cet homme que la nature offrit au monde lorsque, vaincue par l'art, de la main de Michel-Ange Buonarroti, elle voulut être vaincue par l'art et par les manières tout à la fois.

[...] C'est ainsi que Raphaël, après avoir à son arrivée reçu maints égards du pape² Jules, commença dans la Chambre de la Signature³ une scène dans laquelle les théologiens concilient la philosophie et l'astrologie avec la théologie et où sont représentés tous les sages du monde disputant de différentes manières ; à l'écart se tiennent plusieurs astrologues qui ont dessiné des figures sur des tablettes et des caractères de géomancie et d'astrologie de différents types et qui, par l'intermédiaire d'anges d'une grande beauté, les envoient aux Évangélistes, lesquels les expliquent. Parmi eux, il y a un Diogène avec son écuelle⁴, étendu sur les marches, figure très détaillée et abstraite⁵, qui par sa beauté et par son vêtement si négligé est digne d'éloges. Pareillement, il y a Aristote et Platon, l'un avec le *Timée* à la main, l'autre avec l'*Éthique*, entourés d'une vaste école de philosophes. Et l'on ne peut exprimer la beauté de ces astrologues et géomètres qui dessinent avec leurs compas sur les tablettes force figures et caractères. Parmi ces mêmes personnages, la figure d'un jeune homme d'une beauté harmonieuse⁶, qui ouvre les bras d'étonnement et penche la tête, est le portrait de Frédéric II, duc de Mantoue, qui se trouvait alors à Rome. Il y a

¹ On pouvait se dispenser de traduire systématiquement « suol / suole » par « avoir l'habitude de », « avoir coutume de », pour éviter d'alourdir le texte français : étant un verbe « servile », « solere » s'utilise de manière plus souple que les locutions verbales françaises « avoir l'habitude de » et « avoir coutume de ». Dans le dernier cas (« sempre suol mostrarsi »), la traduction par « avoir toujours l'habitude de » produit presque un pléonasme.

² Les titres donnés aux personnes exerçant une fonction religieuse s'écrivent sans majuscule, sauf lorsqu'on s'adresse directement à elles.

³ Le jury a également accepté « Salle de la Signature », car l'expression est attestée chez certains historiens de l'art.

⁴ Il s'agit d'une allusion à un épisode de la vie du philosophe cynique Diogène, qui aurait brisé son écuelle, se contentant de boire dans ses mains, en signe de renoncement à tout confort matériel. Il n'était donc pas du tout question du tonneau.

⁵ Il est difficile d'interpréter le sens exact du couple d'adjectifs dans l'expression « figura molto considerata et astratta ». Ainsi André Chastel traduit-il par « figure rêveuse très bien observée » (et Gérard Luciani le suit de près, avec « figure songeuse et très bien observée »). Par déduction, on peut estimer que « molto considerata » correspond au détail de la représentation (on lit, plus loin dans le texte « le minuzie delle considerazioni » pour désigner la finesse d'exécution de l'œuvre) et que « astratta » renvoie davantage au fait que Diogène est absorbé et détaché des autres personnages. Le jury penche pour la traduction littérale par « abstraite », qui a l'avantage de présenter les mêmes ambiguïtés sémantiques que « astratta » (du reste, ce passage des *Vite* est parfois utilisé pour analyser l'évolution du terme « astratto » en histoire de l'art jusqu'à son usage pour désigner l'art « non figuratif »).

⁶ « formosa » est un autre adjectif difficile à interpréter : le sens habituel (« prosperoso, florido, generoso »...) paraît difficile à appliquer à cette figure masculine. On est contraint de trancher en proposant une traduction qui relève de l'interprétation (le jury a naturellement accepté différentes solutions).

pareillement une figure qui, penchée vers le sol, un compas à la main, le fait tourner sur les tablettes, et dont on dit qu'il s'agit de l'architecte Bramante, qui n'est pas moins lui-même que s'il était vivant, tant il est bien exécuté. Et à côté d'un personnage qui tourne le dos et tient un globe céleste, se trouve le portrait de Zoroastre, et à côté de lui se tient Raphaël, maître de cette œuvre, qui a fait lui-même son portrait au miroir : c'est une tête juvénile et à l'aspect très modeste, empreint⁷ d'une grâce pleine de charme et de bonté, sa barrette⁸ noire sur la tête. Et l'on ne peut exprimer la beauté et la bonté que l'on voit dans les têtes et les figures des Évangélistes, au visage desquels il a donné une attention et une application très naturelles, surtout de ceux qui écrivent. Et de même, derrière un saint Matthieu en train de prendre les caractères des tablettes que lui présente un Ange, où se trouvent les figures, et de les consigner dans un livre, Raphaël peignit un vieil homme⁹ qui, ayant posé une feuille de papier sur son genou, copie tout ce que saint Matthieu consigne par écrit. Et tandis qu'il est attentif dans cette position inconfortable, on dirait qu'il tord la mâchoire et la tête, selon qu'il déplace sa plume en longueur ou en largeur¹⁰. Et en plus de la minutie des détails, qui sont fort nombreux, il y a la composition de l'ensemble de la scène, qui est assurément agencée avec tant d'ordre et de mesure que Raphaël donna véritablement une preuve telle de son talent qu'elle montra qu'il voulait, parmi ceux qui maniaient le pinceau, occuper sans conteste la première place.

D'après Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568)¹¹

⁷ Attention à ne pas confondre l'adjectif « empreint » (imprégné de, plein de...) et le substantif « emprunt ».

⁸ « barrette » est le terme exact pour désigner le couvre-chef porté par Raphaël, mais le jury a évidemment accepté « bonnet ». En revanche, « béret » est une impropriété.

⁹ « vieillard », qui n'a pas de connotation péjorative dans la langue littéraire, était également possible, mais non « vieux », car l'adjectif substantivé, d'usage assez récent, est un terme méprisant relevant d'un registre familier.

¹⁰ La traduction proposée privilégie l'exactitude au détriment de l'élégance, mais le jury a apprécié la solution synthétique retenue par plusieurs candidats : « selon les mouvements de sa plume ».

¹¹ Le titre du passage doit être traduit, mais le titre de l'œuvre d'où est tiré l'extrait n'a pas à être traduit.

Notes obtenues

N.B. : Cette année, le jury a fait le choix d'attribuer des notes précises, à deux chiffres après la virgule, s'efforçant ainsi de ne pas écraser le barème par des arrondis, de reconnaître à chaque copie sa singularité et de classer le plus finement possible la totalité du paquet, de sorte que les copies obtenant exactement la même note sont fort rares.

Moyenne générale de l'épreuve : 4,07/10 (soit 8,14/20)

Note la plus haute : 8,1/10 (soit 16,2/20)

Sur 48 copies corrigées,

19 copies obtiennent plus de la moyenne (5/10, soit 10/20)

12 copies obtiennent entre 3,04 et 4,92 sur 10 (soit entre 6,08 et 9,84/20)

15 copies obtiennent entre 0,13 et 2,91 sur 10 (soit entre 0,26 et 5,82/20)

2 copies obtiennent 0 dont 1 copie inintelligible.

La moyenne générale de l'épreuve étant à 4,07/10, les copies sont réparties de manière équilibrée (24 copies au-dessus de la moyenne de l'épreuve, 24 au-dessous).

Rappel général

Il faut se souvenir que la version d'Agrégation ressemble un peu au chat de Schrödinger : elle est et elle n'est pas un exercice de traduction. Il s'agit certes de traduire le texte proposé, mais en veillant à une exactitude et une précision prouvant que les difficultés morphosyntaxiques et lexicales et les moindres nuances du texte italien ont été identifiées et restituées, au prix parfois d'une certaine lourdeur qu'un traducteur professionnel désavouerait. Une version d'Agrégation ne s'adresse pas à un public francophone n'ayant pas accès au texte original, mais à des correcteurs qui, sans être totalement insensibles au talent des candidats qui s'accordent quelques libertés, doivent avant tout évaluer la maîtrise fine des deux langues.

Par ailleurs, tout sujet de version d'Agrégation comporte un certain nombre non pas de pièges, mais de traits caractéristiques de la langue littéraire et/ou ancienne, que les candidats doivent repérer et savoir traiter. La lecture attentive des rapports de jury des sessions précédentes permet de se préparer très efficacement. Par exemple, le texte proposé cette année comportait au moins deux difficultés soulignées dans le rapport 2023 : « né » dérivant du *nec* latin (« Né si può esprimere la bellezza » ; « Né si può esprimere la bellezza e la bontà »), à traduire par « et [...] ne [...] pas », et « pure » à valeur intensive et non adversative (« oltre le minuzie delle considerazioni, che son pure assai »). Le jury s'attendait à ce que des particularités relevées dans le rapport 2023 soient connues des candidats de la session 2024 et il a naturellement pénalisé assez sévèrement les erreurs sur ces deux points.

Remarques sur le texte

La première difficulté du texte tenait à sa nature même : le premier paragraphe d'éloges généraux de la personnalité et du talent de Raphaël est suivi d'une coupe ([...]) importante et la transcription du texte de Vasari reprend sur la conjonction « Laonde », de sens traditionnellement conclusif et équivalent à « cosicché », mais utilisée ici de façon assez lâche, comme une cheville que la plupart des traducteurs français de Vasari s'abstiennent de traduire. Le jury a bien conscience que l'interprétation précise de cette conjonction n'était pas simple après une coupe et il a toléré différentes traductions, à condition qu'elles aient conduit à des énoncés syntaxiquement corrects et logiques. Dans la seconde partie de l'extrait proposé, on lit une longue *ekphrasis* de la célèbre fresque connue sous le titre *L'École d'Athènes* ; or, comme l'ont remarqué depuis longtemps les éditeurs des *Vite*, Vasari commet manifestement quelques approximations, en incluant la description de personnages qui ne font pas partie de cette œuvre et qui appartiennent à *La Dispute du Saint Sacrement*, une fresque située elle aussi dans la Chambre de la Signature. Devant ces théologiens et ces anges qui côtoient Diogène et Platon, les candidats qui visualisaient bien *L'École d'Athènes*

pouvaient se trouver tout aussi perplexes que les personnes dont la mémoire était plus défaillante. Le jury a naturellement tenu compte de cette double difficulté, qui supposait à la fois de bien connaître l'œuvre décrite et de faire preuve de souplesse face à une description aussi minutieuse qu'inexacte.

Quelques difficultés linguistiques ou traductives propres au texte

1) Sur le plan lexical, on mentionnera deux termes, l'un technique (le substantif « seste »), l'autre rare (l'expression « a caso » unverbée en « accaso » et utilisée comme une épithète : « lo suo abito così accaso »), pour lesquels le jury a peu sanctionné les inexactitudes, du moment qu'elles permettaient d'éviter barbarismes ou non-sens (le mot « sexte », choisi par plusieurs candidats, existe en français, mais il désigne la prière chrétienne de la sixième heure du jour...). Il vaut toujours mieux choisir un hypéronymes (par exemple, « instrument » pour « seste ») ou une approximation (« crayon ») que de tenter une traduction hasardeuse. Pour ce qui est de « accaso », il est évident que des traductions comme « approprié », « adapté », « bien choisi »... frôlaient le contresens, mais le jury a pris en compte la rareté du terme, qui ne figure pas même dans le dictionnaire Treccani.

2) Sur le plan morphosyntaxique, il fallait bien identifier et analyser les pronoms. Le pronom ancien « desso », forme renforcée de « esso », a le sens de « quello stesso, proprio quello, proprio lui ». Il ne fallait pas se laisser déconcerter par certains usages assez libres, parfois très éloignés des habitudes de la langue moderne : dans la proposition « ai Vangelisti le mandano », le pronom féminin pluriel reprend non seulement « figure », mais « caratteri » ; de même, dans l'expression « egli cava di quelle tavole dove sono le figure i caratteri tenuteli da un Angelo », le contexte et la logique imposent de comprendre que ce que l'ange tient, ce sont les tables et non les figures ou les caractères. Le jury a constaté avec plaisir que l'enclise des pronoms avec des formes verbales du présent de l'indicatif (« sonvi », « Èvvi ») n'a posé de problème qu'à de très rares candidats.

3) Le traitement des noms propres était l'un des problèmes que les candidats devaient affronter : fallait-il traduire tous les toponymes, patronymes et titres d'œuvres ? Linguistes, historiens de la langue et traductologues ne cessent de débattre de cette question (avec des positions parfois radicales, d'aucuns affirmant que le nom propre, ne signifiant pas, ne doit jamais être traduit et qu'on devrait aujourd'hui transcrire même « Petrarca », « Boccaccio » et « Ariosto » dans les textes français, sans recourir aux noms francisés rentrés dans l'usage). Dans le cadre du concours, il faut s'en tenir à la règle qui veut qu'un nom propre pour lequel existe une forme française traditionnellement acceptée doit impérativement être traduit. En l'occurrence, dans le texte de Vasari, on peut distinguer quatre cas de figure :

a) le nom propre désigne un personnage historique très connu : on doit utiliser le nom français (Raffaello > Raphaël, Michelagnolo > Michelange, Diogene > Diogène, Aristotile > Aristote, Platone > Platon, Zoroastro > Zoroastre, etc.).

b) le nom propre désigne une ville italienne pour laquelle existe un nom français : on utilise le nom français (Urbino > Urbin, Mantova > Mantoue, Roma > Rome). La transcription « Urbino » restait toutefois possible, car la forme italienne tend aujourd'hui à s'imposer.

c) le nom propre (toponyme ou anthroponyme) n'a pas d'équivalent français courant : on transcrit le terme italien (Sanzio, Buonarroti, Bramante).

d) le nom propre est accompagné d'une caractérisation (titre ou adjectif) : on traduit la caractérisation et on adapte au besoin le déterminant aux habitudes françaises (« papa Iulio » : le pape Jules ; « San Matteo » : saint Matthieu / saint Mathieu – les deux orthographes du prénom étant autorisées. Profitons-en pour rappeler la règle orthographique (un peu complexe...) qui s'applique à l'adjectif « saint » : quand on parle d'une personne, l'adjectif « saint » s'écrit avec une minuscule et n'est pas suivi d'un trait d'union (saint Jean, sainte Catherine...), mais si le nom du saint contribue à la dénomination d'une rue, d'un édifice, d'un ordre religieux, d'une fête, etc., majuscule et trait d'union

s'imposent (ex. : le quartier Saint-Jean à Lyon, le mont Saint-Michel, l'été de la Saint-Martin, la Saint-Sylvestre...), sauf dans les expressions populaires fantaisistes ne renvoyant pas à un saint du calendrier (la saint-glinglin, la sainte-paye, la sainte-touche...).

Il reste à aborder la question des deux titres d'œuvres qui figuraient dans le texte : « l'uno col *Timeo* in mano, l'altro con l'*Etica* ». S'agissant d'œuvres grecques, laisser le titre en italien dans la traduction française n'a guère de sens et il convient d'opter pour les titres français conventionnels (le *Timée* – sans « h » ni « y » – et l'*Éthique* – avec un « h »).

Le jury comprend bien qu'il était difficile, surtout pour les candidats italophones, de faire un sans-faute sur ce point, mais l'absence de cohérence dans la copie a été assez lourdement sanctionnée : certaines copies passent de « Raffaello » à « Raphaël », voire à « Raffael », d'« Urbino » à « Urbin », voire à « Urbain »... Une seule erreur répétée avec constance est en règle générale moins pénalisée qu'une succession de formes fantaisistes.

Conseils linguistiques et rappel de quelques conventions

Les candidats sont invités à réviser la totalité des conjugaisons françaises avant l'épreuve : le passé simple de verbes irréguliers courants comme « pouvoir », « voir » ou « faire » doit impérativement être connu. La confusion entre « qui » et « que » a été lourdement sanctionnée : ce point de grammaire doit absolument être maîtrisé.

Il en va de même pour la morphologie des déterminants et des pronoms : dans une version d'Agrégation, on ne peut pas accepter la confusion entre « ce / cet / cette » (déterminant démonstratif) et « celui / celle » (pronom démonstratif reprenant un nom exprimé plus haut : « Il ne regarde pas le tableau de Mantegna, mais celui de Léonard de Vinci »).

Il est conseillé de bien maîtriser les accents en français : il s'agit certes d'une difficulté majeure de l'orthographe française, mais il y a tout de même un ensemble de règles (notamment pour la distinction entre « e », « é », « è » et « ê ») qui permettent d'éviter des graphies absolument impossibles (« enlève », « exprimer », « preuve », « céleste »...).

Attention à utiliser les prépositions avec précision : un certain nombre de calques de l'italien ancien au français (« dans », « pour », « en ») donnent lieu à des traductions fautives. Certaines copies auraient gagné à respecter plus rigoureusement les règles d'emploi des pronoms personnel sujet du français, en sachant reconnaître les cas où il est indispensable de les rappeler (alors qu'ils ne sont pas exprimés en italien) et ceux où au contraire il ne faut pas les répéter. Sur ce point, on donnera un seul exemple : la relative « un vieil homme **qui**, ayant posé une feuille sur ses feuilles, **il** copie... » contient, du fait de la présence du pronom relatif sujet « qui » et du pronom sujet « il », un grave solécisme (il faut donc supprimer le pronom « il »).

Mais en dehors de ces points de grammaire essentiels, il faut aussi veiller à toute une série de détails. La réduction des distractions et maladresses permet en effet aux meilleures copies de se distinguer. Ainsi, il est important de placer correctement les virgules : s'il est élégant qu'une virgule sépare un complément circonstanciel en début de phrase, il ne faut pas que le sujet, le verbe et le complément soient séparés par une virgule (à part bien sûr dans le cas des incises). Il convient de ne pas abuser des inversions sujet/verbe, qui, lorsqu'elles sont systématiques, peuvent être considérées comme des italianismes, l'ordre régressif étant beaucoup plus fréquent en italien qu'en français.

Il peut également être judicieux de réviser les règles qui régissent en français l'utilisation d'« aussi » et d'« ainsi » en début de phrase (l'absence de virgule appelle une inversion sujet/verbe), et de se familiariser avec la place des adverbes dans la phrase, qui peut différer des habitudes italiennes (tout dépend du contexte, naturellement, mais l'expression « ... clairement put se voir », au lieu de « ... put se voir clairement », a de fortes chances d'être perçue comme très peu naturelle, voire franchement incongrue).

Il est conseillé de ne pas abuser des participes présents, particulièrement dans un texte qui en contient déjà beaucoup : il s'agit d'une tournure à utiliser avec parcimonie, pour éviter

une forme de lourdeur dans le rendu en français. De la même façon, il vaut mieux ne pas abuser de « celui-ci », « celle-ci », « ce dernier » : pour clarifier le sujet d'un verbe, on peut le reprendre directement, sous forme de nom (« Raphaël ») ou de pronom (« il »).

Enfin, le jury attire l'attention sur la graphie des césures : il importe de respecter les codes typographiques du français. Nous rappelons donc que la césure intervient entre deux syllabes, et qu'elle est signalée par un tiret médian avant le passage à la ligne (et non par un tiret double sous le mot). Dans le même ordre d'idées, les titres d'œuvres (en italique dans les textes imprimés) sont soulignés, sans guillemets, dans une copie manuscrite.

Conseils stratégiques et méthodologiques

L'exercice requiert la connaissance d'attendus de stratégie. Face à un mot inconnu, les candidats sont invités à garder en tête le barème : si l'inexactitude est la faute la moins lourdement sanctionnée, il faut *a contrario* chercher à éviter les barbarismes ou les contresens (le cas emblématique de « seste » a déjà été évoqué). En l'absence de dictionnaire, il faut viser la cohérence interne du texte : quand des mots sont répétés (comme ici « *figure* », « *storia* », « *tavolette* ») il convient de respecter ces répétitions, en trouvant donc un mot acceptable, dans la mesure du possible, pour traduire toutes les occurrences du terme. En revanche, on doit se garder d'introduire dans la traduction des répétitions qui ne figureraient pas dans le texte source. Il faut tout traduire, en visant l'approximation la plus cohérente, sans signaler les doutes par des signes comme des crochets, barres obliques ou autres commentaires entre parenthèses (et sans proposer deux ou trois solutions). Quoi qu'il arrive, il s'agit de finir la copie : la gestion du temps fait partie de l'exercice. Comme il a déjà été rappelé en note, le titre de l'extrait doit être traduit, contrairement au titre de l'œuvre, qui doit être laissé en italien (il est important, à la fin de la copie, de donner le titre du texte qui vient d'être traduit, idéalement précédé de la mention « D'après », qui suggère avec une certaine humilité que la version française comporte des altérations de sens ou de style par rapport au texte original).

Thème

Sujet

[...] Je courus chez ma mère.

Depuis mon mariage, je n'avais plus de sujets immédiats de désaccord avec elle, mais son caractère agité n'avait pas cessé de me faire souffrir. Elle était venue à Nohant et s'y était livrée à ses involontaires injustices, à ses inexplicables susceptibilités contre les personnes les plus inoffensives. Et pourtant, dès ce temps-là, à la suite d'explications sérieuses, j'avais pris enfin de l'ascendant sur elle. D'ailleurs, je l'aimais toujours avec une passion instinctive que ne pouvaient détruire mes trop justes sujets de plainte. Ma renommée littéraire produisait sur elle les plus étranges alternatives de joie et de colère. Elle commençait par lire les critiques malveillantes de certains journaux et leurs insinuations perfides sur mes principes et sur mes mœurs. Persuadée aussitôt que tout cela était mérité, elle m'écrivait ou accourait chez moi pour m'accabler de reproches, en m'envoyant ou m'apportant un ramassis d'injures qui sans elle ne fussent jamais arrivées jusqu'à moi. Je lui demandais alors si elle avait lu l'ouvrage incriminé de la sorte. Elle ne l'avait jamais lu avant de le condamner. Elle se mettait à le lire après avoir protesté qu'elle ne l'ouvrirait pas. Alors, tout aussitôt, elle s'engouait de mon œuvre avec l'aveuglement qu'une mère peut y mettre, elle déclarait la chose sublime et les critiques infâmes ; et cela recommençait à chaque nouvel ouvrage. Il en était ainsi de toutes choses à tous les moments de ma vie. Quelque voyage ou quelque séjour que je fisse, quelque personne, vieille ou jeune, homme ou femme, qu'elle rencontrât chez moi, quelque chapeau que j'eusse sur la tête ou quelque chaussure que j'eusse aux pieds, c'était une critique, une tracasserie incessante qui dégénérait en querelle sérieuse et en reproches véhéments, si je ne me hâtais, pour la satisfaire, de lui promettre que je changerais de projets, de connaissances et d'habillements à sa guise. Je n'y risquais rien, puisqu'elle oubliait dès le lendemain le motif de son dépit. Mais il fallait beaucoup de patience pour affronter, à chaque entrevue, une nouvelle bourrasque impossible à prévoir. J'avais de la patience, mais j'étais mortellement attristée de ne pouvoir retrouver son esprit charmant et ses élans de tendresse qu'à travers des orages perpétuels.

Elle demeurait depuis plusieurs années, boulevard Poissonnière, n° 6, dans une maison qui a disparu pour faire place à la maison du pont de fer. Elle y vivait presque toujours seule, ne pouvant garder huit jours une servante. Son petit appartement était toujours rangé par elle, nettoyé avec un soin minutieux, orné de fleurs et brillant de jour ou de soleil. Elle logeait en plein midi et tenait sa fenêtre ouverte en été, à la chaleur, à la poussière et au bruit du boulevard, n'ayant jamais Paris assez dans sa chambre. « Je suis Parisienne dans l'âme, disait-elle. Tout ce qui rebute les autres de Paris me plaît et m'est nécessaire. Je n'y ai jamais trop chaud ni trop froid. J'aime mieux les arbres poudreux du boulevard et les ruisseaux noirs qui les arrosent que toutes vos forêts où l'on a peur, et toutes vos rivières où l'on risque de se noyer. Les jardins ne m'amuse plus, ils me rappellent trop les cimetières. Le silence de la campagne m'effraye et m'ennuie. Paris me fait l'effet d'être toujours en fête, et ce mouvement que je prends pour de la gaieté m'arrache à moi-même. Vous savez bien que le jour où il me faudra réfléchir, je mourrai. »

George Sand, *Histoire de ma vie*, 1855

Notes obtenues

Moyenne générale de l'épreuve : environ 5/10 (soit 10/20)

Note la plus basse : 0,05/10 (soit 0,1/20)

Note la plus haute : 8,25/10 (soit 16,5/20)

Sur 48 copies corrigées : 23 copies obtiennent plus de la moyenne (5/10 soit 10/20), dont 11 avec une note égale ou supérieure à 7/10 (soit 14/20) ; 16 copies obtiennent une note comprise entre 3 et 5/10 (soit entre 6 et 10/20) ; 9 copies enfin obtiennent une note égale ou inférieure à 3/10 (soit 6/20), dont 3 sont d'un niveau nettement plus faible, avec une note inférieure à 1/10 (soit 2/20).

Commentaires sur l'épreuve

Le texte qu'il fallait traduire cette année pour l'épreuve de thème italien était un extrait de prose autobiographique, tiré de l'*Histoire de ma vie* (1854) de George Sand, dans lequel l'autrice trace un portrait contrasté de sa propre mère (Sophie-Victoire Delaborde), dont elle décrit la nature irascible et caractérielle, exacerbée par la vieillesse.

Le discours autobiographique installe le récit dans la subjectivité de la fille se souvenant des dernières années de sa mère, avec une narration au passé itératif (principalement à l'imparfait et au plus-que-parfait de l'indicatif, que l'on pouvait rendre par les temps verbaux équivalents en italien) qui se place d'abord sous le signe d'une relation épuisante dans sa répétition continuelle et insensée. La répétition de mots et de structures morphosyntaxiques prend ainsi une signification forte tout au long du texte, qu'il était important d'identifier et d'essayer de respecter au moment de la traduction. Certaines étaient évidentes, comme dans la construction qui charpente le début du deuxième paragraphe : « Quelque voyage ou quelque séjour que je fisse, quelque personne... qu'elle rencontrât/quelque chapeau ou quelque chaussure... » ; d'autres étaient moins visibles mais répondaient à une logique similaire, comme dans la reprise « Persuadée aussitôt... / Alors, tout aussitôt... » du premier paragraphe. Dans les deux cas, le jury a valorisé les copies qui ont tenu compte dans leur traduction de ces jeux de symétrie et de balancement.

Les dimensions subjectives, affectives et nostalgiques du souvenir sont autant d'éléments à prendre en compte dans la logique narrative du texte, car elles s'expriment dans les modulations et les constructions syntaxiques et temporelles complexes, guidant ainsi qui les traduit à choisir parmi plusieurs options grammaticales. Ainsi, la construction « persuadée aussitôt que tout cela était mérité » pouvait donner lieu en italien à des constructions avec « persuasa » ou « convinta », suivi du mode indicatif ou subjonctif : bien qu'il ait accepté les deux solutions, qui sont correctes du point de vue grammatical, le jury a préféré le subjonctif « convintasi immediatamente che fosse tutto meritato » pour donner à lire, avec le subjonctif, la distance que l'instance narrative pose par rapport à la subjectivité capricieuse de la mère.

Le découpage du texte laisse deviner que les scènes récurrentes décrites appartiennent désormais à un passé révolu, à un souvenir *post mortem* qu'annonce le « Je courus chez ma mère » au passé simple ouvrant le texte, ainsi que l'allusion aux cimetières et à la mort qui clôt l'extrait. Ce dernier relève d'un discours direct au présent de l'indicatif (« Je suis Parisienne dans l'âme, disait-elle ») de la mère s'adressant à un « vous » qui pourrait être sa fille, au moment où cette dernière, en tant qu'autrice, rapporte ses propos à la postérité. Néanmoins, cette seconde personne du pluriel est introduite quelques lignes auparavant par l'adjectif possessif « vos forêts » et « vos rivières » qui reprend plutôt la distinction que la mère pose entre elle-même et « les autres ». L'ambiguïté narrative du

statut de cette adresse finale pouvait être résolue en maintenant la seconde personne du pluriel en italien aussi (ambiguïté que le choix du tutoiement – par ailleurs très courant dans les textes littéraires italiens de la même époque – ou le choix du « Lei » – moins pertinent dans le contexte socio-linguistique d'un dialogue privé au début du XIX^e siècle – ne permettaient pas de conserver dans l'ensemble du texte).

Les autres difficultés morpho-syntaxiques étaient présentes surtout dans les deux premiers paragraphes mais elles étaient sans doute plus classiques et plus attendues. Le futur dans le passé qui se trouvait dans des formulations telles que « après avoir protesté qu'elle ne *l'ouvrirait* pas », ou « lui promettre que je *changerais* » a été le plus souvent identifié dans les copies et rendu par un conditionnel passé en italien. De la même manière, la traduction en italien de « il *fallait* beaucoup de patience » et du « on » impersonnel dans les tournures de la fin du texte « vos forêts où *l'on* a peur et toutes vos rivières où *l'on* risque de se noyer » n'aurait pas dû surprendre ni mettre en difficulté des candidats à l'Agrégation d'italien. La phrase qui a posé davantage de problèmes syntaxiques se trouvait au deuxième paragraphe, introduite par la proposition subordonnée « quelque voyage ou quelque séjour que je fisse ». La plupart des copies ont, très opportunément, proposé une traduction avec le pronom « qualunque » suivi du substantif, et le verbe conjugué au subjonctif imparfait, mais il fallait aussi veiller à ne jamais rajouter, après le pronom indéfini « qualunque » le pronom relatif « che », car cela est incorrect en italien. Or certaines copies ont bien traduit le premier segment « qualunque viaggio o qualunque soggiorno io facessi », mais ont ensuite introduit « che » dans le segment suivant « *che incontrasse a casa mia ». La proposition subordonnée relative finale de cette même phrase comportait une autre difficulté, consistant dans l'analyse de l'hypothèse : « qui *dégénérât* en querelle [...] *si je ne me hâtais* [...] de lui promettre... ». S'agissant d'une situation qui s'est manifestement réalisée à plusieurs reprises par le passé – c'est-à-dire d'une hypothèse réelle dans le passé – il était opportun de traduire en italien par le mode indicatif, autant dans la protase que dans l'apodose : « che degenerava ... se non mi affrettavo... ». La traduction « che sarebbe degenerata ... se non mi fossi affrettata » n'était pas erronée en soi, mais elle constituait en l'occurrence un contre sens grammatical.

Même pour les candidates et les candidats ne connaissant pas l'œuvre autobiographique de George Sand, ni sa biographie, voire même son identité (et bien que cette ignorance soit fort regrettable, s'agissant d'une autrice aussi célèbre dans la littérature française de son siècle) ce texte offrait de nombreuses possibilités de contextualisation, et se rendait parfaitement lisible à qui voulait prendre la peine de l'analyser attentivement avant même de le traduire. Aussi le jury a-t-il pénalisé toute copie qui – sans doute trompée par le prénom que George Sand avait choisi comme son nom de plume – a accordé en italien au masculin toutes les premières personnes du « je » écrivant, car le texte (« j'étais mortellement attristée ») à lui seul permettait de lever le doute. Le jury rappelle ici qu'une compréhension fine et globale du texte « source » est le préalable nécessaire à une traduction avisée et non automatique, respectant la nature littéraire du texte, tout en restant très proche de sa littéralité.

C'est pourquoi les traductions qui ont pris trop de liberté avec le texte original français, transformant les structures et les rythmes de la phrase, là où il était tout à fait possible de trouver un équivalent italien plus proche, ont été systématiquement pénalisées, même quand la tournure italienne proposée était correcte, voire parfois élégante : chaque ajout injustifié dans la version italienne, chaque omission, chaque périphrase, chaque sur-traduction ou sous-traduction relève d'une faute plus ou moins grave, et engendre un décompte de points correspondant, qui a parfois lourdement pesé sur la note finale de

copies qui auraient pu en obtenir une meilleure, si elles avaient accepté de se plier aux règles de la traduction de concours, et de respecter davantage et plus strictement la lettre de la version originale.

Le style et le lexique employés dans le texte n'étaient pas de nature à surprendre les candidates et candidats à l'Agrégation d'italien, qui savent combien la langue sentimentale et imagée du XIX^e siècle est courante dans les textes littéraires proposés à l'épreuve de thème, et combien il est opportun de se la rendre familière, autant en français qu'en italien, de manière à en respecter le registre chronologique dans la traduction, en évitant des locutions très contemporaines. La plus grande précision possible était requise dans le choix des termes italiens, relevant souvent du champ lexical de l'émotion et de la dispute (« désaccord », « plainte », « querelle », « reproche », « dépit », « tracasserie ») ainsi que dans le rendu de tournures insolites, bien que tout à fait compréhensibles, telles que « elle s'engouait de mon œuvre », « j'étais mortellement attristée de ne pouvoir » ou encore « l'ouvrage incriminé de la sorte ». Certaines de ces locutions posaient en outre des problèmes de construction et ont donné lieu à des traductions souvent erronées à des degrés divers – allant de la solution inexacte ou maladroite, qui a été faiblement sanctionnée, aux fautes plus graves, relevant du contre sens, voire du non-sens.

Le lexique du dernier paragraphe, décrivant le quotidien parisien de la mère et relevant d'une langue plus concrète, pouvait, quant à lui, engendrer quelques doutes dans l'interprétation du texte français. Le jury n'a pas considéré que les candidates et candidats devaient savoir à quoi faisait référence la « maison du pont de fer », car cela renvoie à l'histoire de l'urbanisation de Paris au XIX^e siècle, avec la construction de grands magasins, dont celui-ci était fourni d'une sorte de passerelle métallique à l'arrière de l'édifice, pour l'acheminement et le déchargement des marchandises. S'il était compréhensible que plusieurs candidats et candidates, sans autre indication paratextuelle, aient plutôt pensé aux voies de chemins de fer, rien ne justifiait de s'éloigner du texte au point de proposer des périphrases et des traductions telles que « *il palazzo della stazione », « *la sede del passaggio a livello », ou « *la cabina del ponte di ferro ». Ce sont des libertés interprétatives trop risquées dans un contexte où l'on ne peut procéder à aucune vérification dans les encyclopédies ou dans les archives. La solution la plus prudente était sans doute celle que la plupart des copies ont choisie, de traduire par « la casa del ponte di ferro », même si on aurait pu, en l'occurrence, s'agissant en réalité d'un nom propre désignant un lieu précis, laisser la locution en français (la « Maison du Pont-de-Fer »).

De bonnes initiatives ont été prises en revanche dans les copies qui se sont interrogées sur la signification et le rendu de la locution « ne pouvant garder huit jours une servante », et qui ont notamment relevé qu'en français, contrairement à l'italien, la huitaine correspond à la durée d'une semaine et ont donc proposé de traduire « dal momento che non riusciva a tenersi una domestica per più di una settimana ». De même que pour traduire « brillant *de jour ou de soleil* », le jury s'est félicité de trouver des propositions pertinentes, telles que « splendente per la luce del giorno o per il sole » ou encore « con o senza sole », qui témoignent d'une réflexion sur le sens désuet du mot « jour » employé ici.

La question de la traduction des noms de lieux semble avoir parfois embarrassé les candidats et les candidates. Le jury rappelle qu'il ne faut traduire en italien que les noms de lieux très connus, dont Nohant et le boulevard Poissonnière ne font pas partie. Il était donc préférable de garder en français la locution entière, « abitava al numero (civico) 6 di *boulevard Poissonnière* », relevant d'un nom propre, quitte à traduire ensuite en italien (par « viale », ou « corso ») le mot seul « boulevard » devenu nom commun dans la phrase

« la poussière et le bruit du *boulevard* ».

Au demeurant, le texte de cette année ne présentait aucune difficulté lexicale surprenante ni aucun problème grammatical majeur : il exigeait avant tout rigueur et constance jusqu'à la dernière ligne de l'extrait, qui était long. Le jury a constaté de trop nombreuses imprécisions, des lectures parfois si hâtives qu'elles ont pris un mot pour un autre (comme « ville » pour « vieille », bien que cela n'ait en l'occurrence aucun sens) et des omissions malheureuses – des mots, des segments et parfois des phrases entières ont été oubliés – qui tendent à devenir plus fréquentes dans les dernières lignes de la traduction. Quelles que soient l'organisation et la méthode choisies par les candidats pour procéder à la traduction de la version et du thème en six heures, le jury les invite vivement à prévoir, dans tous les cas de figure, une relecture attentive de l'intégralité de leur copie, avec le sujet en regard pour pouvoir confronter les deux versions. Une telle rigueur doit être au cœur de la préparation durant toute l'année et durant toute la durée de l'épreuve, de manière à offrir un résultat à tout le moins soigné et cohérent.

Un corrigé possible

[...] Corsi a casa di mia madre.

Dal mio matrimonio, non avevo più immediati motivi di disaccordo con lei, ma il suo carattere agitato non aveva smesso di farmi soffrire. Era venuta a Nohant dove aveva dato libero sfogo a quelle sue involontarie ingiustizie, a quei suoi scatti di suscettibilità inspiegabili contro le persone più innocue. Eppure, già da allora, in seguito a qualche serio chiarimento, avevo acquisito finalmente un certo ascendente su di lei. Del resto, continuavo ad amarla con una passione istintiva che i miei fin troppo giusti motivi di lamentela non potevano distruggere. La mia fama letteraria provocava in lei l'avvicinarsi più strano di gioia e di collera. Cominciava col leggere le critiche malevole di alcuni giornali e le loro perfide insinuazioni riguardo ai miei valori e alla mia condotta morale. Immediatamente persuasa che tutto ciò fosse meritato, mi scriveva o accorreva a casa mia per sommergermi di rimproveri inviandomi o portandomi un'accozzaglia di impropri che senza di lei non sarebbero mai giunti sino a me. Le chiedevo allora se avesse letto il libro in tal modo incriminato. Non lo aveva mai letto prima di condannarlo. Si accingeva a leggerlo dopo aver dichiarato che non l'avrebbe aperto. Allora, con altrettanta immediatezza, s'infatuava della mia opera con l'accecamento che può mettervi una madre, proclamava quella sublime e le critiche infami; e si ricominciava da capo per ogni nuovo libro.

Così andava ogni cosa in ogni momento della mia vita. Qualunque viaggio o soggiorno facessi, qualunque persona, vecchia o giovane, uomo o donna, ella incontrasse a casa mia, qualunque cappello avessi in capo o qualunque scarpa avessi ai piedi, dava adito a una critica, a un'uggia incessante che degenerava in serio litigio e in violenti rimproveri se non mi affrettavo, per accontentarla, a prometterle che avrei cambiato progetti, frequentazioni e modo di vestire a suo piacimento. Così facendo non rischiavo nulla, poiché dimenticava sin dall'indomani la ragione della sua stizza. Ma occorreva molta pazienza per affrontare, ad ogni incontro, una nuova burrasca, impossibile da prevedere. Di pazienza ne avevo, ma mi sentivo morire dentro dalla tristezza poiché riuscivo a ritrovare quel suo spirito incantevole e quei suoi slanci di tenerezza solo attraverso continui temporali.

Risiedeva da diversi anni al numero 6 di boulevard Poissonnière, in una casa che è scomparsa per lasciar posto alla casa del ponte di ferro. Ci viveva quasi sempre da sola, dato che non poteva tenere una domestica una settimana intera. L'appartamentino era sempre riassetato da lei, pulito con minuziosa cura, ornato di fiori e risplendente di luce o di sole. L'alloggio era esposto a solatio e d'estate ella teneva la finestra aperta, al caldo, alla polvere

e al rumore del viale, non avendo mai abbastanza Parigi in camera sua. “Sono parigina nell’anima, diceva. Tutto ciò che gli altri rifuggono di Parigi, a me piace e mi è necessario. Qui non patisco mai né il caldo né il freddo. Preferisco i polverosi alberi del viale e i neri rigagnoli che li annaffiano a tutte le vostre foreste in cui si ha paura e a tutti i vostri fiumi in cui si rischia di annegare. I giardini non mi divertono più, mi ricordano troppo i cimiteri. Il silenzio della campagna mi spaventa e mi annoia. Parigi mi dà l’impressione di essere sempre in festa, e questo movimento che prendo per allegria mi strappa via da me. Lo sapete che il giorno in cui dovrò riflettere, morirò”.

ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION

Rappel des conditions de l'oral. Les candidats admissibles aux oraux sont convoqués à une réunion d'accueil par le Président du jury : après la présentation des membres du jury et les explications sur le déroulement des épreuves, on procède à un tirage au sort afin de déterminer l'ordre de passage des candidats pour chaque épreuve. Un planning des entrées, des heures de passage et des sorties est remis à chaque candidat. Chaque matin, pour chaque épreuve, le premier candidat effectue un nouveau tirage au sort pour déterminer quel sujet il doit préparer. Ce sujet est aussi destiné aux autres candidats de la journée pour la même épreuve.

Rappelons que, pour ce qui concerne l'épreuve d'explication ancienne, chaque année, c'est l'ensemble des textes publiés dans le programme officiel qui sont susceptibles d'être tirés au sort. Dès lors, les candidats ne sauraient exclure les textes tirés l'année précédente.

BILAN QUALITATIF

Malgré quelques mauvaises surprises plutôt rares – telles que fautes de langue, imprécisions sur les détails des œuvres, maladresses sur la construction dans l'urgence d'une stratégie d'exposition – les candidats admissibles ont, dans leur très grande majorité, montré qu'ils connaissent les prérequis de l'oral du concours. De toute évidence, certains candidats finalement ajournés ont le sérieux requis pour atteindre le niveau du concours par leur persévérance : nous les invitons à se présenter à nouveau, car leur expérience leur sera profitable. Toujours, çà et là, le jury a entendu résonner l'intelligence du propos. Il s'agit juste, parfois, de s'emparer plus fermement des textes et de structurer plus clairement la réflexion.

Les questions posées par les membres du jury lors des entretiens ne sous-entendent en aucun cas un jugement sur la prestation des candidats. Elles visent, tout au contraire, à leur suggérer une manière de valoriser, de compléter, de développer certains points particulièrement intéressants de leur exposé. Les candidats doivent donc se garder de l'idée qu'ils pourraient, à partir des questions qui leur sont posées, deviner le jugement que le jury aura porté sur leur leçon ou sur leur explication de texte : aucune question n'est piégée, et, à ce stade, après un long exposé, aucune réponse (ou non réponse) n'est rédhibitoire.

EXPLICATION EN LANGUE FRANÇAISE D'UN TEXTE ITALIEN ANCIEN

Préparation : 2 heures
Durée de l'épreuve : 45 minutes
Coefficient : 4

Notes obtenues par les candidats (sur 20)

(Nous indiquons entre parenthèses le nombre de candidats ayant obtenu la note attribuée) :

2 ; 3,5 (3) ; 5,5 (2) ; 6 (3) ; 6,5 ; 7 ; 7,5 ; 8 ; 8,5 ; 9 (2) ; 10 ; 11 ; 11,5 ; 12 (2) ; 12,5 ; 13 ; 14,5

Moyenne générale de l'épreuve : 8,06/20

Considérations générales

Le jury a regretté qu'un certain nombre de candidats aient négligé un ou deux des volets dont l'explication ancienne se compose, à savoir : 1) l'introduction, la lecture et l'explication littéraire d'un extrait choisi par le jury dans la liste des textes inscrits au programme des épreuves orales ; 2) la traduction de l'ensemble ou d'un passage de ce même extrait ; 3) le traitement d'un questionnaire philologique ; 4) la traduction d'un passage de l'œuvre au programme en latin et le traitement d'une question de grammaire latine.

Le jour de l'épreuve, dans la salle de préparation, chaque candidat dispose de trois outils : un dictionnaire unilingue italien, un dictionnaire unilingue français et le dictionnaire latin-français Gaffiot, à l'exclusion de tout autre document. Il reçoit deux feuilles imprimées.

La première contient l'extrait à analyser, le questionnaire philologique et quatre consignes formulées ainsi :

- 1) Introduire et lire
- 2) Traduire (avec les références du passage à traduire)
- 3) Procéder à l'explication littéraire du texte
- 4) Répondre au questionnaire philologique

Rappelons à ce titre que la lecture commence au début du texte et qu'elle peut être interrompue par le jury au bout de quelques phrases.

La deuxième feuille contient l'extrait en latin, accompagné de la question de grammaire.

Bien que l'ordre indiqué ci-dessus soit le plus souvent suivi par les candidats, ces derniers peuvent choisir de commencer par le latin. Le jury tient à souligner deux aspects : d'une part la variété de l'épreuve qui requiert maîtrise du temps, clarté de l'exposition, précision des explications, qualités importantes chez un enseignant ; d'autre part, la cohérence d'ensemble de l'épreuve, car l'extrait donné à traduire ainsi que le questionnaire philologique sont aussi proposés pour enrichir l'explication littéraire, pour souligner certains passages, pour donner à la fois une contextualisation et un sens global à l'exercice.

1) L'introduction et la lecture

L'introduction doit situer le passage dans son contexte ; le candidat doit, pour ce faire, sélectionner les éléments qui lui semblent les plus pertinents et qui contribueront le mieux à l'intelligence de l'extrait. S'il ne s'agit pas ici de rappeler des éléments trop génériques sur l'auteur par exemple, il faut néanmoins savoir mettre en relief, fût-ce succinctement, le contexte d'écriture d'un texte. En raison de la forme très contrainte de l'ensemble de cette épreuve, l'introduction doit être incisive et efficace et annoncer **un axe de lecture** cohérent autour duquel le candidat doit construire son explication littéraire.

La lecture de l'extrait revêt également une grande importance. Le candidat doit savoir prendre le temps de bien lire, avec des inflexions de voix appropriées, pour trouver la justesse du rythme de la phrase et ainsi rendre compte au mieux du sens.

2) La traduction

La traduction a fait l'objet d'une attention particulière cette année encore puisque la durée de préparation de 2h permet désormais aux candidats de pouvoir y consacrer le temps nécessaire pour une traduction fine et précise. Bien entendu, les candidats ont toute liberté pour organiser leur travail préparatoire et le jury n'évalue que le résultat. Néanmoins, il tient à rappeler que la traduction ne peut être improvisée et qu'elle doit être énoncée à un rythme suffisamment lent pour permettre aux membres du jury de la transcrire rapidement sous la dictée. Afin d'éviter toute ambiguïté, il est préférable que les candidats dictent également la ponctuation. Il va de soi que la prononciation est fondamentale, le jury notant phonétiquement la réalité de ce qu'il entend : ainsi note-t-il différemment « je serai arrivé » et « je serais arrivé » ; ou encore « il semble étonné » et « ils semblent étonnés ». Dans le contexte d'une épreuve aussi riche qu'exigeante, il pourrait être judicieux de rédiger entièrement la traduction afin d'éviter des erreurs de construction ou des oublis imputables plus à l'émotion qu'à de véritables problèmes d'ordre linguistique.

La traduction doit être le reflet d'une lecture intelligente et s'intègre dans une épreuve qui est toujours tendue entre l'examen attentif de phénomènes spécifiques et ponctuels et une interprétation plus globale. Si la version française attendue n'est pas forcément un texte d'une élégance qui requerrait plusieurs heures de préparation, il est essentiel de porter ses efforts sur la syntaxe qui demande souvent des aménagements dans le passage de l'italien ancien au français ainsi que sur le lexique qui reflète une bonne connaissance de l'extrait et de l'œuvre étudiée.

Cette année, le jury a proposé de traduire, pour Catherine de Sienne comme pour Galilée, des passages d'une dizaine de lignes environ. Afin de donner une idée plus précise des difficultés rencontrées, nous prenons quelques exemples concrets.

Quelques exemples d'erreurs ou de bonnes solutions observées

Dans le *Dialogo* (p. 59-60), un des enjeux lexicaux était de rendre le jeu de mots sur l'instrument de musique (impossible à garder tel quel en français, qui emploie nécessairement deux termes « organe/orgue », là où l'italien n'en emploie qu'un à double sens « *organo* ») comme métaphore de la différence entre logique et philosophie. Pour traduire « *la logica, come benissimo sapete, è l'organo col quale si filosofa; ma, sì come può esser che un artefice sia eccellente in fabbricare organi, ma indotto nel saperli sonare* », on pouvait choisir de conserver un seul terme pour les deux occurrences, « la logique, comme vous le savez très bien, est l'instrument avec lequel on philosophe ; mais, de même qu'il peut arriver qu'un artisan soit excellent pour fabriquer des instruments mais ignorant pour en jouer », ou bien de garder pour la première occurrence le terme « organe », qui avait le mérite de renvoyer à l'*organon* d'Aristote, en renonçant à l'homonymie : « la logique [...] est l'organe

[...] pour fabriquer des orgues ». Dans le même texte, il fallait se rappeler que le verbe « investiguer » ne supporte qu'un emploi intransitif en français et donc traduire « *investigar qualche verità* » par « chercher quelque vérité » et non pas *« investiguer des vérités ». De même, on dit en français « jouer d'un instrument » et non pas *« jouer un instrument » et on doit traduire « *chi li sa sonare* » par « ceux qui savent en jouer » et non *« ceux qui savent les jouer ». Enfin, pour traduire « *son poi infelici nel compor quattro versi solamente* », on pouvait calquer la structure de la proposition en choisissant « ils sont ensuite incapables de composer ne serait-ce que quatre vers » mais le jury a particulièrement apprécié et valorisé une traduction qui consistait à garder l'idée de choix « malheureux » en faisant porter l'adjectif « malheureux » sur le terme « choix » plutôt que sur les poètes : « et n'écrivent que quatre malheureux vers ».

Sur le plan lexical, le jury a été étonné de rencontrer des erreurs sur des termes qui sont des « faux-amis » très courants comme « enfants » pour « *figli* » et « *figlioli* » et non pas « fils », notamment dans la lettre 196 *A Gregorio XI*. C'est le cas également dans la lettre 367 *A' magnifici signori difensori del popolo e comune di Siena*, « *Noi cristiani, e figlioli a così dolce padre* » qu'il faut traduire « Nous, chrétiens et enfants d'un si doux père » et non pas *« Nous, chrétiens et fils à un si doux père ». La connaissance des mots doit en outre permettre aux candidats de distinguer les « h » aspirés ou non, ainsi on dira « l'hameçon » et non pas *« le hameçon » pour « *l'esca* ». Un autre terme récurrent comme « *salute* » doit être rendu littéralement par « salut », comme par exemple dans la lettre 235 *Al re di Francia* : « *siate amatore della salute del prossimo vostro* » et « *per fame dell'onore del Padre e salute dell'anime* » que l'on devait traduire « ayez à cœur le salut de votre prochain » et « pour sa faim de l'honneur de son Père et pour le salut des âmes » et non pas « la foi de votre prochain » ou « la rédemption des âmes ». Rappelons enfin une règle générale en version qui consiste à traduire et non à interpréter, ne changeant de terme que lorsque cela est obligatoire. Ainsi dans le *Dialogo* (p.59-60), « *le mie difficoltà* » devait être traduit « mes difficultés » et non « mes doutes », solution qui constitue un faux-sens.

En cohérence avec la hiérarchie adoptée pour la version écrite, une attention particulière est accordée à la syntaxe. En effet, le plus important est toujours de produire une traduction dont la construction exprime un sens clairement intelligible et conforme au sens du texte source. Les traductions de Catherine de Sienne ont été les plus lourdement sanctionnées de ce point de vue. En effet, un travail qui manquait de rigueur sur la syntaxe a entraîné des contre-sens et des non-sens. Il ne fallait pas hésiter à traduire littéralement « *rendete pace a noi miseri figlioli che abbiamo offeso* » par « rendez-nous la paix, à nous, vos enfants misérables qui vous avons offensé » et surtout à éviter des omissions qui ôtaient tout son sens à la proposition, comme *« rendez-nous la paix, misérables enfants qui avons offensé ». Un autre exemple de difficulté classique dans le passage de l'italien au français est la traduction de « *dimostrando di seguitare l'Agnello* » que l'on doit impérativement rendre par une subordonnée complétive « en démontrant que vous suivez l'Agneau » et non par une subordonnée infinitive qui calquerait l'italien *« en montrant de suivre l'Agneau » (lettre 235 *Al re di Francia*).

Rappelons que, contrairement à ce qui se passe en italien, en français, deux propositions reliées par une conjonction de coordination doivent obligatoirement être construites de la même manière. Ainsi devait-on traduire « *rispondeva di sapere alcuni modi, ma che teneva per fermo potervene essere cento altri* » par « il répondait qu'il en connaissait certaines manières mais qu'il tenait pour certain qu'il pouvait y en avoir cent autres » et non *« il répondait en connaître certaines manières mais qu'il était certain » et encore moins *« il répondait d'en connaître » (*Saggiatore*, p. 281).

Une autre règle générale qui n'a pas toujours été respectée lors de cette session consiste à ne pas changer les temps verbaux, sauf cas particulier. Ainsi, dans la lettre 235 *Al re di Francia*, « *ellesse la morte del corpo suo* », doit être traduit par « choisit la mort de son corps » et non pas *« a choisi la mort de son corps ».

Le caractère composite de l'épreuve peut expliquer des erreurs qui semblent évitables mais qui sont bien évidemment sanctionnées comme les mauvais accords en genre entre l'article, l'adjectif et le substantif comme par exemple « *questa bugia* » rendu par *« cette mensonge » au lieu de « ce mensonge » (lettre 367 *A' magnifici signori difensori del popolo e comune di Siena*) ou des confusions entre le substantif et l'adjectif comme « *un gran logico* », qui était évidemment « un grand logicien » et non *« un grand logique », ce qui n'a pas de sens. La gestion du temps est vraiment l'un des enjeux essentiels de l'épreuve où il est très important de pouvoir rédiger et relire soigneusement la partie de la traduction.

D'une manière générale, il s'agit de proposer des tournures qui soient conformes « au bon usage » en français, et d'éviter les maladresses qui mettent au jour des fragilités dans la langue que de futurs enseignants devront utiliser avec leurs élèves et dans leurs rapports avec les différents membres de l'éducation nationale. Le jury ne saurait trop conseiller aux futurs candidats de traduire systématiquement les passages au programme de l'oral pendant leur préparation en cours d'année. En effet, la traduction, qui permet d'entrer véritablement dans le texte, n'est-elle pas la meilleure propédeutique à son explication ? Cette pratique, à mettre en place très tôt dans l'année, les entraînera efficacement à réaliser l'exercice de façon plus précise, y compris dans le temps de préparation limité de l'épreuve.

3) Explication littéraire du texte

Les passages proposés ont une cohérence et constituent une unité thématique. On attend des candidats qu'ils sachent l'exprimer en présentant clairement l'intérêt général ou le thème porteur de l'extrait, c'est-à-dire en annonçant **un axe de lecture** cohérent autour duquel construire l'explication littéraire. Le jury a regretté le recours de certains candidats à une question formulée au style direct, souvent artificielle et réductrice, qui ne permettait pas de rendre compte de l'intérêt du texte dans son intégralité. Cette pratique systématique est à proscrire. Le mouvement du texte (ou plan) doit être par ailleurs exposé avec soin, car il aide à une bonne compréhension d'ensemble ; il faudra donc proposer une division du texte en parties (dont il est bon de préciser les lignes ou les vers), sans pourtant cesser de le considérer comme une unité qui trouve justement sa cohérence autour du fil rouge repéré.

Après avoir présenté l'axe de lecture et le mouvement du texte, le candidat en fait l'explication littéraire (souvent linéaire) en privilégiant une approche synthétique, qui épuise néanmoins la matière du texte, en révèle les nuances, tout en s'appuyant sur une étude finalisée des figures rhétoriques : l'analyse rhétorique trouve bien évidemment une place importante dans cette épreuve, pourvu qu'elle intervienne à l'appui de la perspective d'analyse choisie et proposée par le candidat. Le jury a fortement regretté que les candidats se contentent de repérer certains phénomènes sans les insérer dans l'analyse.

Comme il a été remarqué dans des rapports du jury précédents, l'explication littéraire n'est pas une occasion pour étaler inutilement ses connaissances variées, mais une épreuve qui demande de mettre de telles connaissances au service du commentaire d'un texte.

Quatre extraits de lettres de Catherine de Sienne, trois passages du *Dialogo* et un passage du *Saggiatore* de Galilée ont été tirés au sort par le premier candidat de chaque matinée (qui détermine ainsi le sujet pour l'ensemble de la journée d'interrogation).

Question 1 – Catherine de Sienne : Lettres aux puissants

Lettre 196, A Gregorio XI

Notes obtenues (sur 20) : 3,5 ; 8 ; 12

Ce passage était extrait d'une lettre écrite à Grégoire XI, vraisemblablement en mars

1376, au moment où, au milieu de la guerre des Huit Saints, les Florentins ont envoyé des ambassadeurs à Avignon. Son intérêt réside dans la manière dont Catherine intercède en faveur de Florence en proposant au pape un *modus operandi* difficile – opposer sa « benignità » à la « malizia » des rebelles – à l'imitation du Christ ayant donné sa vie pour sauver les hommes dont il a été question juste avant. Après une phrase d'introduction explicitant ce « modo » (l. 1-5), Catherine développe son propos, en commençant par confesser la faute des Florentins « Lo cognosco e so che a tutti loro ... », puis à la justifier en partie par l'attitude des « mali pastori », avant d'inviter le pape à une douce punition (l. 5-17). Après avoir décrit une situation passée et proposé une action présente, elle conclut sur les résultats futurs que Grégoire obtiendra (une Église réunie, évoquée à travers la métaphore évangélique des brebis revenues dans la bergerie, lui permettant de se focaliser sur le « santo passaggio », leitmotiv de nombreuses lettres), et s'achève sur des cris d'exhortation à la paix. Il fallait souligner la stratégie doctrinale de Catherine qui avoue et reconnaît avec insistance la faute des Florentins (« male fatto », « male adoperare », « abbiamo offeso », « l'offesa fatta »), tout en invitant le pape à la miséricorde, et sa stratégie rhétorique coutumière consistant à se montrer d'abord humble et soumise (« santissimo babbo mio », « Padre ») et à « prier » (« da parte di Cristo » l. 3, l. 16, l. 20), avant d'exprimer sa volonté (« voglio che », « Io vi dico ») et de se montrer véhémence (« il puzzo della vita di molti rettori », « demoni incarnati »).

Lettre 235, *Al re di Francia*

Notes obtenues (sur 20) : 2 ; 6 ; 9

Vraisemblablement sur le conseil du duc d'Anjou qu'elle a rencontré à Avignon où elle se trouve, hôte de Grégoire XI, à l'été 1376, Catherine écrit à l'une des plus grandes autorités civiles de l'époque, le roi de France Charles V, pour le convaincre d'abandonner la guerre fratricide de Cent ans au profit du « santo Passaggio » en Terre sainte. Le passage s'apparente à un discours oral dans lequel Catherine mobilise tous ses talents d'oratrice et les changements de tons qui lui sont propres pour conseiller au roi d'imiter le sacrifice du Christ pour le salut de son prochain (introduction l. 1-4), mais surtout pour lui reprocher violemment, et sur le ton avec lequel on s'adresse à un enfant, d'être cause du mal (distruzione l. 18 ; quanto male l. 10 ; « male nei Cristiani e male negli Infedeli » l.11-12 ; « altro male » l.12 ; « tanto male » l. 13) – développement l. 5-19 –, avant de l'inviter évangéliquement, en guise de conclusion, à ne pas attendre (« Non indugiate più... il tempo è breve » l. 19-25) pour faire le bien : le « santo Passaggio », « la guerra contro [...] gli Infedeli » étant présentés explicitement ici comme le moyen de sauver les Infidèles en leur faisant prendre part au sang du Christ et le moyen de récupérer les biens de l'Église (la terra Santa). Il fallait montrer la grande élaboration rhétorique du passage fait de conseils alternant avec des exclamations de reproche, de l'étonnement feint, des interrogations oratoires, le tout renforcé par des anaphores et des polyptotes.

Lettre 143, *Alla reina di Napoli*

Notes obtenues (sur 20) : 5,5 ; 12 ; 13

Cet extrait de la fin de la lettre 143, datée du 4 août (1375, peut-on préciser parce qu'elle appartient à un ensemble réagissant à la bulle papale encourageant à la croisade) est un des très rares témoignages d'une correspondance entre Catherine et les puissants auxquels elle écrit, ici la reine Jeanne Ière qui conserve encore le titre de reine de Jérusalem que les Anjou de Naples avaient obtenu. Catherine, qui exulte d'une joie presque mystique car Jeanne lui paraît disposée à appuyer le saint Passage, tente de conforter ce désir, d'inviter la reine à le renforcer chez le pape et à le transmettre à toute la chrétienté. Le cheminement qu'elle propose à Jeanne vers Jérusalem – du titre de reine de Jérusalem à « capo e cagione »

du saint Passage vers Jérusalem, moyen de parvenir à la Jérusalem céleste – s’accompagne d’un crescendo du désir et de la volonté de la (re)conquête du « santo luogo » qui consume Jeanne et s’empare de toute la chrétienté. La croisade apparaît ainsi comme un acte d’amour pour le Christ et Dieu. Cette idée progresse en trois temps, rythmés par deux « Sappiate » – le premier concernant avant tout Catherine et Jeanne, la joie de la première et les encouragements qu’elle adresse à la seconde et le deuxième concernant le pape et Jeanne, la reine ayant la mission de renforcer chez le pape le désir qu’il avait lui-même fait naître – et se concluant par un « Pregovi dunque » annonçant la récompense céleste commune.

Lettre 367, *A’ magnifici signori difensori del popolo e del comune di Siena*

Notes obtenues (sur 20) : 6,5 ; 8,5 ; 11

Cet extrait dans lequel Catherine exhorte les dirigeants siennois, ses concitoyens, à défendre Urbain VI se présente comme une véritable profession de foi/fidélité à l’égard de ce pape (par trois fois Catherine rappelle qu’Urbain est le pape). Le schisme y est clairement évoqué et interprété comme une hérésie : (« seminando scisme e grandissime eresie », « chi tiene il contrario è eretico riprovato da Dio, membro del diavolo ») dans une lettre donc nécessairement écrite entre 1378 et 1380. L’axe de lecture que l’on pouvait suivre consistait à étudier la stratégie mise en œuvre par l’épistolographe pour convaincre ses destinataires à mourir si nécessaire pour confondre le mensonge de ceux prétendant qu’Urbain n’était pas le pape. Après un premier paragraphe introductif exposant la situation présente et exhortant tous les chrétiens, dont elle, à rétablir la vérité, Catherine s’adresse, dans les deux paragraphes suivants commençant presque de manière anaphorique (« Neuno » « E neuno »), aux Siennois pour défaire les arguments potentiels qu’ils pourraient employer pour résister : la difficulté d’être au service du pape (« duro » x 2 ; polyptote « servito », « servizio », « servire » (au sens féodal) et le doute concernant l’élection. Le premier argument d’ordre juridique est longuement contré au moyen du rappel de l’expérience passée de leur appui aux Florentins dans leur guerre contre le pape et en définissant le cadre moral dans lequel on doit maintenir une promesse de fidélité : que ce ne soit pas une « colpa » (contre Dieu).

Question 2 – Galilée écrivain

Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo (ed. Favaro, vol. VII, p. 59-60) de « Simp.: Di grazia, sig. Salviati » à « i matematici soli, e non i logici »

Notes obtenues (sur 20) : 3,5 ; 5,5 ; 10

L’enjeu de cet extrait invitait à trouver un axe de lecture permettant de montrer comment Galilée, à travers le personnage de Salviati, réussit à opérer un renversement entre la logique et la mathématique, sans délégitimer Aristote. Utilisant le dialogue pour définir la nouvelle science, Galilée passe ici par une série de comparaisons, tour à tour avec la musique, la poésie et la peinture. La convocation de ces trois champs artistiques – et notamment de la figure majeure de Léonard de Vinci, ou de l’orgue qui était alors l’instrument le plus prisé en musique – devait être relevée et mise en cohérence avec les visées mêmes de l’inscription, par Galilée, de son *Dialogo* dans un contexte culturel et artistique de haute volée. On devait ainsi souligner l’aspect polysémique du mot italien « organo », qui renvoie ici à la fois à l’instrument musical (l’orgue) et à l’ensemble de traités aristotéliens de logique (*Organon*) que les scolastiques considéraient comme l’instrument de la philosophie. Notre auteur conduit ainsi une démonstration en abyme, affirmant, par le dialogue, la supériorité de la pratique sur la théorie comme nouveau paradigme de connaissance du monde. Après avoir réitéré l’expression de son respect pour Aristote à travers le personnage de Simplicius, il ôte à la logique sa puissance démonstratrice pour en

faire l'apanage des mathématiques. Il maintient donc formellement la légitimité d'Aristote pour mieux la dépasser.

Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo (ed. Favaro, vol. VII, p. 83-84) de « Io non posso senza grande ammirazione » à « per diventar più perfetti che non sono »

Notes obtenues (sur 20) : 3,5 ; 9 ; 12,5

L'intérêt de ce texte repose sur l'ironie de Sagredo quant au discours sur la perfection de la Terre (et des autres planètes) qui consisterait en son immutabilité (l. 1-11) alors que lui, en revanche, voit précisément la perfection des éléments dans leur mutabilité (l. 11-19). Ce discours triomphe dans la proposition ironique que les tenants de l'immutabilité que sont les péripatéticiens mériteraient dès lors d'être eux-mêmes transformés en statue par Méduse pour atteindre la perfection (l. 20-27). On relèvera notamment dans la première partie le rythme ternaire qui tend à définir précisément la perfection des corps naturels en opposant par des suffixes privatifs inaltérabilité et altérabilité, immutabilité et mutabilité : le troisième terme de ces deux groupes ternaires « impassibile/generabile », construit différemment des autres termes en opposition, tend à mettre en exergue l'importance de l'adjectif « generabile » repris à la ligne suivante par le substantif « generazioni ». En se fondant sur un registre largement minéral, Sagredo met en relief dans la seconde partie la futilité des croyances populaires qui tendent à donner plus de valeur aux métaux précieux qu'à la nature vivante (« frondi, fiori, frutti »). Les deux premières parties antithétiques conduisent à une conclusion (« dunque ») qui, par son ironie, vise à dénigrer ses adversaires et à emporter l'adhésion du lecteur.

Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo (ed. Favaro, vol. VII, p. 487-488) de « E come a voi mi ha obligato la vostra gentilezza » à « ad una sua fantasia particolare »

Notes obtenues (sur 20) : 6 ; 7 ; 14,5

La particularité de ce texte est de se trouver dans les dernières pages de l'ensemble du *Dialogo*, et, dès lors, de s'approcher d'une conclusion définitive sur la question qui sous-tend toute l'œuvre, à savoir la question du flux et reflux des marées. Le texte pouvait se découper en deux parties dont la première (l. 1-11) consistait en un échange de civilités entre Salviati et Simplicio, tandis que dans la seconde (l. 11-24), Simplicio reformulait une dernière fois sa perplexité face aux théories sur le flux et reflux des marées sans remettre en cause l'immobilité de la Terre. Sous couvert d'un échange rhétorique courtois, Salviati souligne habilement « l'ingenuità » de Simplicio qu'il oppose à la noblesse (« gentilezza », « cortesia ») de Sagredo. Dans ce même registre, Simplicio lui répond combien il est familier de la vivacité des échanges tels qu'ils se sont déroulés dans l'ensemble du dialogue. Il fallait rappeler dans ce passage que Galilée préférait la forme écrite du dialogue à l'oralité (« parlare » l. 5, « dispute » l. 9, « parole » l. 11), toujours susceptible de dérives (« riscaldarci », « ingiuriose »). Dans la seconde partie, les formes négatives (« non ne resto », « non stimo »), adversatives (« ma »), augmentatives (« anzi », les superlatifs, etc) traduisaient la radicalité de Simplicio face à une démonstration rationnelle à laquelle ce dernier continue d'opposer tant une vision théorique apprise et répétée que l'organisation du monde définie par les dogmes de l'Église. Il était judicieux de rappeler que, paradoxalement, la théorie de Galilée sur les marées était erronée.

Il Saggiatore (ed. Favaro, vol. VI, p. 281) de « Ma quando ei si credeva » à « si generi la cometa »

Notes obtenues (sur 20) : 6 ; 7,5 ; 11,5

Tiré de la fin de la fable des sons du *Saggiatore*, ce texte offrait un exemple de la

méthode expérimentale de l'apprentissage des savoirs. Par le truchement de la parabole des sons, Galilée revient sur le différend qui l'oppose à Sarsi sur la question des comètes. Le texte pouvait se découper en deux grandes parties d'inégale longueur, dont la première (l. 1-16) se subdivisait en trois moments : la certitude du savoir technique que le personnage (« ei si credeva ») pense avoir acquis (l. 1-5), l'expérience de la nature (l. 5-13) et la leçon d'humilité tirée de l'expérimentation. Dans la seconde partie, le narrateur (« Io potrei ») tire du récit qu'il vient d'exposer la nécessaire modestie du scientifique devant les choses du ciel. Si le début de la première partie consiste en un rappel de tout le savoir théorique en matière de création des sons (énumération des instruments de musique des lignes 2 à 5), l'opposition entre l'imparfait « ma ei credeva » et le passé simple « trovossi » annonce l'épisode de la cigale. Ici, le protagoniste incapable de comprendre l'origine des sons qu'émet l'animal s'adonne à une série d'expériences infructueuses, dont il convenait d'expliquer les étapes. De là, sa certitude initiale le plonge dans la nécessaire humilité devant tout ce qu'il peut ignorer. Face à cette leçon qu'une simple cigale donne au protagoniste, le narrateur, soulignant la richesse de la nature, invite à la prudence sur tout ce qui peut concerner les mécanismes complexes du ciel.

4) Le questionnaire philologique

La plupart des candidats n'ont pas bien respecté les trois étapes que le jury avait déjà rappelées l'année dernière : d'abord, l'identification du phénomène qui fait l'objet de la question à partir de l'étymon correctement présenté ; ensuite, l'explication des mécanismes de fonctionnement ; enfin, l'illustration par un exemple au moins présentant une évolution équivalente.

Les candidats doivent être très attentifs aux sous-rubriques dans lesquelles sont mentionnés les lexèmes à analyser pour ne pas confondre les attentes.

Cette année, le programme des deux questions anciennes ne comportant pas d'œuvres en vers, le jury n'a pas eu l'occasion de demander la scansion d'un vers. Nous en rappelons néanmoins les attendus car le futur programme en présentera. Il est demandé aux candidats de décomposer la facture prosodique d'un vers (nombre de syllabes morphophonologiques, nombre de syllabes métriques, phénomènes remarquables permettant d'expliquer la différence entre le nombre de syllabes morphophonologiques et le nombre de syllabes métriques, place de la césure, place des accents majeurs du vers, qualification finale du vers) et de montrer comment s'harmonisent fond et forme. Le jury attend ici l'application des principes généraux de la versification italienne tels qu'ils sont présentés dans les manuels de métrique.

Rappelons que l'épreuve de philologie impose aux candidats un certain nombre d'exigences : solidité des connaissances, propriété du lexique, clarté et rigueur dans la présentation. C'est pourquoi il est vivement recommandé de s'y préparer soigneusement en cours d'année. Aucune place ne peut être laissée à l'improvisation.

Exemples de questions proposées, classées par rubriques :

Phonétique

Vocalisme tonique : Caterina : terra ; vediamo. Galileo : muovere ; maestro.

Vocalisme atone : Cat. : dinanzi ; doveva. Gal. : come ; istatue ;

Consonantisme : Cat. : voglio ; misterio ; servizio. Gal. : filosofa ; acque ; esempi.

Phénomènes phonétiques généraux : Cat. : altro ; sono ; volontà. Gal. : assimiglia ; mai ; iddio ;

Morphologie : Cat. : verranno ; quelli (adjectif). Gal. : familiarmente ; sarebbe.

Syntaxe : Cat. : metterannovi ; il morire. Gal. : confesso il vostro pensiero

pareremi.

Sémantique : Cat. : salute. Gal. : intenderlo ; chetare

Exemples de traitement complet :

Vocalisme tonique de « tempesta » (Catherine 196) :

Le problème qui se pose ici est que la voyelle tonique n'est pas le /a /, comme cela aurait dû être le cas si ce substantif singulier avait évolué normalement, c'est-à-dire à partir de l'accusatif « tempĕstātĕm » (de « tempĕstās, ātis »), mais le /ɨ / . Que cette voyelle soit tonique implique que le mot soit issu du nominatif « tempĕstās » portant l'accent sur l'avant-dernière syllabe qui est longue par position. Notons que le mot « tempesta », issu tout à fait régulièrement de l'accusatif « tempĕstātĕm » a existé.

La voyelle palatale ĕ tonique s'ouvre sans aller jusqu'à diphtonguer car elle se trouve dans une syllabe entravée. Il se produit le même phénomène dans « terra » issu de l'accusatif « tĕrram ».

Consonantisme de « servizio » (Catherine 367) :

Ce substantif singulier a pour étymon le neutre latin « servĭtĭum, ĭĭ » à l'accusatif, soit « servĭtĭum », composé de quatre syllabes et accentué sur l'anté-pénultième « vĭ », la pénultième « tĭ » étant brève. La consonne à laquelle il faut s'intéresser est la dentale sourde « t » qui se transforme en une affriquée dentale sourde simple : /ts/. Cette évolution de la dentale est due au voisinage d'un yod. La voyelle palatale ĭ est atone dans un hiatus : dans ce cas elle passe systématiquement à la semi-voyelle yod qui palatalise la dentale précédente en provoquant son redoublement après voyelle : /tts/ (par ex. : prĕtĭum > prezzo). Dans « servizio », il n'y a pas de redoublement et le yod est encore présent, signes que le mot est savant ou semi-savant.

Le yod qui palatalise la dentale sourde précédente peut également produire une affriquée palatale sonore simple qu'on rencontre dans la forme « servigio » : /dɨ / . Ce phonème est l'adaptation italienne de l'évolution gallo-romane (sonorisation et absence de double consonne). On rencontre aussi cette évolution dans la forme « pregio ». Notons que les formes « servigio » et « pregio » apparaissent d'abord dans la littérature courtoise où le modèle français est fort.

Morphologie de « scisme » (Catherine 367) :

Ce pluriel de « scisma » est irrégulier par rapport à l'étymon latin et par rapport au pluriel actuel. « schismata », neutre pluriel de « schisma, ātis », aurait en effet dû donner l'italien « scismata ». La forme « scisme » est un pluriel analogique, construit sur le modèle des substantifs issus de la première déclinaison qui ont un singulier en -a et un pluriel en -e (par exemple le masculin « pōĕta, æ » aboutit à « poeta » au singulier et à « poete » au pluriel (en italien ancien). Par ailleurs, « scima » étant un masculin, il a été créé un pluriel en -i, analogique des masculins issus de la deuxième déclinaison. C'est également ce qui s'est passé pour « poeti » le pluriel analogique actuel de « poeta ».

Remarques et mises en garde :

- Le cas latin à partir duquel évoluent les substantifs au singulier est l'accusatif, mais il y a quelques exceptions : voir l'exemple ci-dessus de « tempesta ». On veillera donc à donner le bon étymon.
- Un défaut presque systématique a consisté à parler de yod quand les étymons latins présentaient la voyelle « i » en hiatus. Il faut bien parler de voyelle palatale « i » en latin,

puis faire apparaître le yod, résultant d'un « i » (ou d'un « e ») atone dans un hiatus. Voir l'exemple ci-dessus de « *servitium* ».

- Si le jury apprécie la précision des candidats qui nomment un phonème au moyen de tous ses traits distinctifs, il apprécie encore plus que les candidats aillent au-delà de cette description en étant capables d'expliquer les évolutions demandées, cœur de l'exercice. Une solution consiste à nommer avant tout le ou les traits distinctifs du phonème qui vont évoluer et à se focaliser sur le mécanisme de l'évolution.

5) L'interrogation portant sur un texte latin au programme

Sur les vingt-quatre candidats qui ont présenté l'épreuve d'explication ancienne, un seul n'a pas traité la partie consacrée au latin et quatre n'ont pas répondu à la question de grammaire. En revanche, la traduction des textes de Claire d'Assise a généralement été bien rendue, pour la satisfaction du jury. Ainsi, les résultats de cette épreuve sont convenables, pour la plupart, si bien qu'ils ont permis à plusieurs candidats de gagner des points précieux : pour un certain nombre d'entre eux, cette note sur 10 a représenté la moitié des points de l'épreuve totale.

Les notes sur 10 se répartissent comme suit :

0 (1) ; **0,5** (1) ; **1** (2) ; **1,5** (1) ; **2** (2) ; **4** (2) ; **5** (2) ; **6** (5) ; **6,5** (1) ; **7** (2) ; **7,5** (1) ; **8** (1) ; **9** (3).

Le barème proposé pour cette épreuve a été le suivant : 1 point pour la présentation du texte et sa lecture, 5 points pour la traduction et 4 points pour la question de grammaire.

Le texte de Claire d'Assise a été plutôt bien travaillé. La présentation faite des textes proposés à l'épreuve a souvent témoigné d'un travail de contextualisation sérieux. La prononciation du latin est au choix du candidat : que ce soient les prononciations à l'italienne, à la française ou restituée, il importe tout de même de ne pas les mélanger, comme tel ou tel candidat qui prononce le *v* latin tantôt /v/ tantôt /u/, ou encore le *c* tantôt /k/ tantôt /š/, ou qui prononce *tribulationis* comme **tribulasionis* malgré le choix de prononcer le latin à l'italienne. Il convient encore, si le texte est lu avec une prononciation soucieuse de respecter les accents toniques du latin, de ne pas se tromper : *séquere* au lieu de *sequere*.

La traduction a donné généralement satisfaction, ce que l'on peut souligner même s'il est vrai que le texte n'est pas très difficile. Il convient toutefois de rappeler à quel point il est important de reprendre clairement les groupes de mots, sans que ceux-ci ne soient trop longs, afin que le jury puisse vraiment se rendre compte que le texte est compris et que le candidat ne propose pas seulement une traduction apprise par cœur. On ne saurait, par ailleurs, trop attirer l'attention des candidats sur quelques fautes qui auraient pu être facilement évitées et qui ont fait perdre quelques points :

- les fautes de temps : *noverim* traduit par un passé, alors que le verbe a un sens présent, *desiderat* traduit par un imparfait, *tollit* traduit par un passé simple.

- les fautes de voix : *contemplari* traduit par un passif, alors qu'il est déponent, *diligitur* traduit par un actif, alors qu'il est à la voix passive.

- le vocabulaire qui n'a pas de sens : *angustia* est bel et bien « angoisse », et non « étroitesse » dans le passage proposé, *principium* a été traduit par « commencement », alors qu'il a bien le sens de « principe » dans le passage proposé, *Dominus* a été traduit par « maître » au lieu de « Seigneur ».

- les fautes de français : « bien que rien ne t'apparaît », « bien que ce dont pourrait venir un réconfort ».

- les italianismes : « puisqu'un est nécessaire », « cherche de réduire à rien », voire la prononciation de « cela », prononcé « céla », ce qui crée une confusion avec « c'est là » et enlève malheureusement des points.

Ce relevé n'est pas exhaustif.

La question de grammaire a été parfois plus laborieuse à traiter pour les candidats. Elle a pu témoigner de certaines lacunes qui ne concernent pas seulement le latin, mais aussi le français ou l'italien. En revanche, certains candidats ont procédé à des ouvertures sur le français et l'italien qui ont été jugées tout à fait bienvenues par le jury. Par exemple, il était judicieux de comparer la construction de *careo* + ablatif avec les verbes français et italiens qui se construisent eux aussi avec un COI : *manquer de*, *mancare di*. De la même façon, à propos du complément d'agent *a Patre meo*, il était pertinent d'indiquer rapidement qu'il se construit en français avec *par* et en italien avec *da*. Enfin, il a été apprécié d'entendre, à propos de l'ablatif latin, qu'il ne s'est pas conservé en français et qu'on en trouve pourtant un écho dans des constructions participiales calquées sur l'ablatif absolu, comme *le soleil tombé, je quittai la ville*.

En revanche, plusieurs erreurs ont été déplorées, parfois graves, telle la remarque : « la morphologie des impératifs déponents *intuere*, *sequere* et *contemplare* est identique à celle de l'infinitif » alors que l'infinitif de ces verbes est *intueri*, *sequi* et *contemplari*. De la même façon, un candidat a dit que *intuere* et *speculare* étaient des infinitifs et que leur valeur d'ordre témoignait d'un usage non classique, plutôt que de les reconnaître comme des impératifs déponents. On peut encore citer le candidat qui a annoncé que le discours indirect en latin était marqué par la désinence *-itur*, ce qui a fortement surpris le jury. Évoquons enfin le candidat qui a parlé de « génitif absolu », confondant sans doute le latin et le grec.

Quant aux candidats qui n'ont pas répondu à la question de grammaire, ou qui ont répondu de façon très courte, le jury s'est étonné de ce qu'ils n'essaient même pas de repérer, dans le texte traduit en français, des éléments de réponse simples. Il est bien étonnant que, alors que la traduction du texte est convenable, ces candidats n'aient même pas cherché à relever, par exemple, des verbes, pour en donner le temps, le mode et la voix, ou alors des adverbes pour en donner la valeur, ou encore les marques du discours indirect, d'après les questions qui leur avaient été posées. Pourtant, le texte français de la traduction aurait permis d'ébaucher des éléments de réponse qui auraient fait gagner quelques points aux candidats. On peut ainsi se demander si la traduction n'a pas été apprise par cœur, sans maîtrise ni véritable réflexion sur la langue latine. Cela peut aussi témoigner de grandes lacunes en grammaire, même en français ou en italien.

En somme, le jury invite les candidats à préparer sérieusement cette épreuve de latin, qui permet de rapporter des points précieux qui feront la différence. Pour cela, il est impératif de connaître les éléments fondamentaux de la syntaxe et de la morphologie latines, comme la proposition infinitive, les subordonnées, les systèmes hypothétiques, les valeurs des cas, l'ablatif absolu, etc. mais aussi la morphologie des différentes formes verbales, qu'elles soient actives, passives ou déponentes.

Les candidats auront bien conscience de l'importance de la langue et de la culture latines pour des italophones. Le latin leur permettra d'avoir une meilleure connaissance de la grammaire de l'italien, et plus généralement de sa culture, ce qu'ont démontré à plusieurs reprises les explications de textes de Galilée ou de Catherine de Sienne.

EXPLICATION EN LANGUE ITALIENNE

Préparation : 1h30

Durée de l'épreuve : 45 minutes maximum (Explication : 30 minutes ;
entretien : 15 minutes) Coefficient 4

Notes obtenues (sur 20) : **4 (2) ; 5 ; 6 (2) ; 7 ; 8 (2) ; 10 ; 11 ; 12 (4) ; 13 (4) ; 14 (2) ; 15 ; 16 (2) ; 18.**

Moyenne de l'épreuve : 10,9/20.

L'explication de texte en langue italienne porte sur les deux questions les plus récentes au programme : cette année les œuvres de Leopardi et le théâtre de Pirandello. Les candidats disposent pour cette épreuve d'un temps suffisant de préparation pour présenter un exposé complet portant sur l'ensemble du texte et ses enjeux. L'explication de texte est en effet un exercice codifié, dont le but est de rendre compte de l'intégralité du passage, qui ne saurait laisser de côté certains paragraphes, ni se réduire à une paraphrase cursive du texte. Il est question dans cet exercice de déployer un discours en mesure d'éclairer le sens du texte, et en conclusion sa fonction au sein de l'œuvre. Cela doit être fait à partir de citations, qui permettent d'explicitier la stratégie énonciative du passage grâce à l'étude de la structure et des choix stylistiques. À aucun moment, le texte ne doit devenir un prétexte pour exposer des notions à caractère général sur l'auteur et son œuvre, ou pour présenter des digressions sans lien avec le passage à étudier. L'exercice ne doit pas non plus se réduire à une suite de tâches à accomplir, dont il faudrait s'acquitter rapidement tout en se tenant « en-deçà » du texte : le jury valorise la finesse et la clarté, et attend des candidats une lecture à la fois personnelle et répondant aux attendus de l'épreuve, mêlant analyse technique et réflexion sur les enjeux du texte, dans un équilibre qui visera à expliciter la pertinence du passage et son caractère remarquable. La lecture ainsi faite sera motivée par le texte et sa construction, et progressera en suivant une problématique qui doit découler de la spécificité du passage à étudier. Les étapes suivantes doivent guider la construction de l'exposé :

- Une **présentation** du texte qui permet de situer le passage proposé au sein de l'œuvre. Loin d'être un discours général sur l'auteur ou son œuvre (ce que le jury a entendu à plusieurs reprises), cette courte entrée en matière doit permettre d'identifier l'extrait choisi, tout en esquissant des éléments permettant dès le début de l'exposé de cerner la spécificité du texte.

- La **lecture** du début du texte ou d'un passage particulièrement représentatif des enjeux ou de la problématique qui motivera l'explication. Le candidat pourra être interrompu dans sa lecture, sans qu'il doive en tirer de conclusion négative.

- L'**introduction** proprement dite doit d'une part caractériser la nature du passage (dialogue, passage argumentatif, description, etc.), d'autre part expliciter clairement l'enjeu du texte (que dit le texte, que peut en attendre le lecteur ?).

- Le « **plan** » du texte doit permettre de montrer avec recul la stratégie d'écriture de l'auteur.

- Cette première partie de l'exercice – qui idéalement ne dépassera pas les

cinq minutes – conduit tout naturellement à définir et à énoncer un **axe** d'analyse, puis à annoncer la **méthode** qui sera employée, à savoir linéaire (dans l'ordre de l'énonciation) ou thématique (selon d'éventuels thèmes récurrents).

- L'**explication** à proprement parler permettra pendant une vingtaine de minutes de mettre au jour le sens du texte ainsi que les moyens que met en œuvre son auteur (que dit le texte et comment le dit-il ?). Cette partie doit être bâtie à partir du texte, citer ce qui est analysé, en des allers-retours constants entre le texte et l'explication des procédés rhétoriques et stylistiques.

- La **conclusion** apportée dans les cinq dernières minutes à partir des acquis de l'analyse permettra de montrer la spécificité du passage à expliquer.

Les temps indiqués pour chaque partie de l'épreuve sont donnés à titre indicatif, il est possible de moduler ces propositions, à condition que l'explication soit complète et équilibrée. En revanche, il n'est pas possible de dépasser le temps de l'explication, qui est de trente minutes.

L'entretien qui suit l'exposé se construit sur l'exercice proposé par le candidat. Le jury pourra demander de préciser une remarque, interroger sur un oubli, inviter à creuser tel aspect du texte, en le mettant en relation avec d'autres moments de l'œuvre, vérifier le sens accordé à un terme, etc.

Les candidats ont montré qu'ils connaissaient les règles de l'exercice. Les présentations ont été structurées à partir des étapes rappelées ci-dessus. Toutefois, le jury constate encore des explications qui laissent de côté le texte, au profit d'un discours plus ou moins directement en lien avec le contenu du passage. L'exercice demande précisément le contraire : il s'agit de partir du texte pour arriver à clarifier sa spécificité. L'explication est l'exploration d'un objet précis, et non l'énonciation d'un discours passe-partout sur l'auteur et son œuvre. L'ensemble des remarques du candidat doit faire apparaître le fonctionnement du texte et ses mécanismes, ses ingrédients culturels, stylistiques, rhétoriques, linguistiques.

La qualité formelle de l'exposé ne doit pas être négligée. Le jury invite les candidats à maîtriser leur registre de langue ainsi que leur débit de parole. Le statut d'auditeur du jury doit être pris en compte, cela est même primordial dans un concours pour recruter de futurs enseignants : la finesse de l'analyse et l'intelligence des propos perdent en efficacité lorsqu'elles ne sont pas accompagnées de qualités pédagogiques en mesure de les transmettre. Le jury a été dérouté par l'attitude de certains candidats pendant l'entretien, à la fois dans leur façon de se tenir et dans leur parole, mais aussi dans leur incapacité à écouter et à véritablement entendre les questions posées, à entrer dans un vrai dialogue avec le jury. Au contraire, a été particulièrement appréciée la capacité des meilleurs candidats à rester mobilisés pendant cette partie de l'épreuve, à proposer des réponses précises, construites et pertinentes, à accompagner le jury dans une réflexion qui menait parfois vers d'autres directions par rapport à celles envisagées dans l'exposé initial.

Comme pour les autres épreuves, le premier candidat tire au sort le sujet pour toute la demi-journée. Cette année, ont été proposés quatre extraits de Leopardi et quatre textes de Pirandello.

Question 3 – Giacomo Leopardi et le « secol superbo e sciocco »

Leopardi, Palinodia, de « Quale fanciullo, con assidua cura » à « giammai l'età future »

Notes attribuées (sur 20) : 8 ; 12 ; 13.

On retrouve dans ce texte tardif (1835) un thème récurrent dans l'œuvre du

« second » Leopardi, celui de la nature qui, indifférente au sort de ses propres créatures, déroule sans relâche un cycle de construction/destruction se traduisant en d'innombrables souffrances pour les êtres humains. Dans cette fausse rétractation, feignant de faire siennes les raisons de l'optimisme cognitif, technoscientifique et social de son temps – raisons que son ami Gino Capponi incarne ici (avec d'autres penseurs, dont Tommaseo) –, le poète affirme sa conviction qu'aucun progrès ne rachètera jamais la douleur d'exister, et que c'est en vain que l'homme se berce de l'illusion d'un savoir ultime concernant son existence, « la cui ragion gli è chiusa / Eternamente. » Le jury a apprécié l'attention portée aux procédés formels. On pouvait dire aussi quelques mots sur le choix, par Leopardi, de dire ici en vers ce qu'il exprime, ailleurs, en prose.

Leopardi, *Dialogo della Natura e di un Islandese*, de « Immagini forse » à « di ogni creatura »

Notes attribuées (sur 20) : 4 ; 15 ; 16.

Le dialogue dont ce passage est extrait, écrit en 1824, illustre la phase dite du « pessimisme cosmique ». L'homme est détrôné de la position centrale qu'il croyait occuper dans l'univers. Incapable de comprendre les raisons qui règlent son existence, il développe le sentiment amer d'une Nature marâtre, cruelle, coupable ; mais la Nature, ici personnifiée, est simplement indifférente au sort de l'être humain. On voit poindre ici l'idée que, eu égard au malheur irréparable qui grève la condition humaine, le non-être serait préférable à l'être. On pouvait bien sûr mettre ce texte en écho avec d'autres moments, plus tardifs, de l'œuvre léopardienne, la *Palinodia al marchese Gino Capponi, La Ginestra...*

Leopardi, *Paralipomeni alla Batracomiomachia*, V, 29-30; 41-44

Notes attribuées (sur 20) : 8 ; 13 ; 18.

Ce passage est situé au Chant V, alors que Rodipane, roi des rats, vient de consulter son peuple qui préfère la guerre contre les crabes à une soumission ignominieuse. Il était envisageable de dégager trois parties, afin de montrer l'évolution diégétique ainsi que l'apothéose du personnage de Rubatocchi. Il était loisible de rappeler que ce poème zoomorphe renvoie implicitement aux vellétés d'insurrection des libéraux, au moment où l'Italie est encore sous la férule autrichienne depuis la Restauration.

Tout d'abord, Leopardi représente dans les huitains 29 et 30 l'effervescence qui s'empare du peuple des rats mobilisés de manière unanime et irrésistible. L'emploi du polyptote et de l'anaphore, tout comme la pléthore des noms de patriotes grecs et romains semblent participer d'une sorte de recrudescence épique et d'une rhétorique martiale. Cependant, comme l'ont remarqué à juste titre certains candidats, la dissonance satirique inhérente à l'esprit des *Paralipomeni*, est perceptible dans le diminutif du substantif "Canzoncine", indice d'une reprise parodique de la tradition du poème chevaleresque.

La deuxième partie correspondant aux huitains 41, 42, 43 porte sur le basculement de l'engouement belliciste à la débandade sur le champ de bataille. Le combat annoncé tourne court du fait de la couardise des rats qui s'enfuient en masse, ainsi que le mettent en évidence l'utilisation du polyptote verbal de "fuggir" et la comparaison hyperbolique avec le vent et l'éclair. Encore une fois, on ne saurait passer sous silence la composante parodique du poème qui est tangible dans l'auto-

dérision à propos du topos de l'ineffable et dans l'allusion métanarrative au début de l'huitain 43.

La dernière partie, aux huitains 43 et 44, consacrée au personnage de Rubatocchi, magnifié dans sa hardiesse épique, met un terme à la tonalité grotesque. Rubatocchi est érigé en héros sacrificiel qui sauve l'honneur des rats dans un combat inégal où il révèle sa bravoure face à des crabes totalement subjugués, malgré leur carapace.

Leopardi, *Dialogo di un Folletto e di uno Gnomo*, de « Ma come sono andati a mancare quei monelli? » à « uno sproposito simile »

Notes attribuées (sur 20) : 11 ; 14 ; 16.

Le texte dont est tiré cet extrait se présente sous la forme d'un dialogue – qu'une candidate a qualifié, à raison, de « théâtralisé » –, d'une saynète tenant de la facétie, de la fable burlesque, dans le sillage (revendiqué par le poète) de Lucien de Samosate. L'extrait proposé récapitule à grands traits la plupart des thématiques et des motifs de la seconde époque de Leopardi : pessimisme historique et cosmique entremêlés ; veine satirique, comique, ironique et même auto-ironique ; accents apocalyptiques ; lien entre ces deux aspects (tout problème que connaissent les êtres humains est risible au regard de leur insignifiance dans l'univers) ; dérision jetée sur l'anthropocentrisme et sur les conquêtes humaines ; et cependant, indulgence ontologique, puisque l'anthropocentrisme n'est qu'une des formes d'une sorte de zoocentrisme qui veut que tout être vivant se persuade d'être le centre du monde. On pouvait au passage signaler que certains critiques voient ici, et dans d'autres textes de Leopardi, une sorte d'anticipation de grandes questions éthiques contemporaines (rapport homme/animal, dangers du progrès technique pour la planète...).

Question 4 – Luigi Pirandello, Maschere nude

Pirandello, *Il Giuoco delle parti*, Acte II, sc. 6, de « Leone (va dietro la seggiola...) » à « Ho capito il giuoco »

Notes attribuées (sur 20) : 6 ; 6 ; 14.

L'extrait constitue la totalité de la scène 6, qui forme la suite naturelle et presque immédiate de la scène 3, où Leone avait accepté d'être défié en duel « per coerenza », bouleversant ainsi les attentes des amants, et notamment de Silia, qui en sortait « stupita, pallidissima ». Le raisonneur Leone déjoue donc le plan de Silia, en se l'appropriant entièrement, ce qui ne fait que renforcer son image d'indifférent, contribuant à faire enrager sa femme qui reprend la parole dans la scène de cet extrait, à nouveau seule avec Leone. Le duo, qui reprend la dynamique des « parti », complexifie le double sens qui sous-tend la pièce entière et se construit sur l'évolution du personnage de Leone, esquissée par contraste à partir des gestes et des émotions de Silia, d'une posture apparemment passive vers la posture active révélée par la chute finale de celui qui a compris le jeu qui meut les autres, qui n'en ont pas conscience. La lecture du texte devait par conséquent porter la plus grande attention aux affirmations ayant une fonction ambivalente et à même, donc, de retourner la situation, à la valeur trompeuse de l'indifférence de Leone, souvent rappelée dans le dialogue, qui tisse de façon subtile un autre scénario se dessinant peu à peu ; et enfin à l'importance des didascalies, notamment là où les termes passionnels associés au personnage de Silia réactivent littéralement sa nature « convulsa » face à l'impassibilité cynique de Leone.

Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, de « L'uscere (col berretto in mano) » à « opere immortali »

Notes attribuées (sur 20) : 10 ; 12 ; 13.

Le passage situé au début de la pièce correspond à l'irruption des personnages, alors que le metteur en scène répète avec les acteurs *Il giuoco delle parti*. En qualifiant dans la préface auctoriale les personnages de “semoventi”, Pirandello explicite la genèse de cette “commedia da fare” et sa typologie composite, à la fois tragique, comique, réaliste et humoristique. D'emblée, il convient de remarquer que les personnages sont en quelque sorte centrifuges par rapport à un auteur défaillant ou évanescant et que la pièce en devenir fait voler en éclats les catégories convenues du genre théâtral. Juste avant cette scène, une longue didascalie décrit les caractéristiques des six personnages, en détaillant leur contenance, leur habillement, l'expression de leur visage, comme pour leur conférer une prégnance actancielle qui tranche d'avec la répétition que dirige le metteur en scène, tatillon et irascible, comme englué dans sa fonction et incapable de se remettre en cause.

L'analyse de l'extrait pouvait s'articuler autour du binôme vie-forme et de l'auto-dérision aux implications méta-théâtrales. La “commedia nuova” dont parle la Figliastra qui se précipite sur scène constitue précisément la subversion du canon établi. Le dialogue oppose un metteur en scène imbu de ses prérogatives aux personnages du père et de la Figliastra qui provoquent l'intrusion de la vie, comme véritable drame, dans l'univers calfeutré de la fiction théâtrale, comme enclavé dans son microcosme. Le vocable « drame » revêt ici une double acception d'une part de situation tragique et de l'autre de représentation sur les planches, ce qui problématise l'essence même de la création théâtrale. Face aux préjugés invétérés du metteur en scène, le personnage du père ose formuler sa requête qui est non seulement une mise en abyme du titre de *Sei personaggi in cerca d'autore*, mais aussi remet en cause le théâtre en tant que tel, la “quarta parete”, l'hiatus entre la réalité et la fiction.

Le dialogue qui aboutit à une impasse illustre la capacité argumentative du père auquel le metteur en scène ne sait opposer que sa condescendance et son esprit obtus, comme s'il était désarçonné par le raisonnement implacable de son interlocuteur. L'aspect d'auto-dérision est nettement perceptible dans la réplique finale du metteur en scène, puisqu'après s'être livré au panégyrique de la profession théâtrale, il se gausse des nouveaux dramaturges dont fait partie Pirandello lui-même.

Pirandello, *Enrico IV*, de « Ma se già mi chiamavano pazzo » à « la burla con me alle vostre spalle »

Notes attribuées (sur 20) : 5 ; 12 ; 12.

Ce passage est situé à la fin de l'acte III d'*Enrico IV* au moment où le protagoniste éponyme, après avoir révélé qu'il n'est plus fou, explicite les raisons qui l'ont amené à feindre la démence. En parfaite lucidité et mû par le ressentiment, *Enrico IV* admoneste ceux qui se font passer pour ses amis, surtout Belcredi, alors qu'ils sont à l'origine de l'ostracisme auquel il était en butte et de l'accident apparemment fortuit qui a bouleversé le cours de sa vie. L'on pouvait distinguer dans cet extrait une première partie qui a trait au dialogue-réquisitoire d'*Enrico IV*, et une deuxième qui se caractérise par un monologue grâce auquel le personnage justifie la fiction de sa folie.

Ce diptyque permettait d'aborder les questions cruciales du théâtre

pirandellien, telles que le temps comme illusion et dépossession, le masque qu'impose la société, la relation entre identité et altérité, la dichotomie entre la vie et la forme et le binôme folie/normalité.

Manifestement, *Enrico IV* incarne l'anti-héros typiquement pirandellien, oscillant entre en soi et pour soi, dont la ratiocination ontologique révèle l'absence de toute ouverture métaphysique et de toute délivrance grâce à l'altérité. En ce sens, *Enrico IV* est un personnage résolument moderne pour lequel le présent reste harcelé par les traumatismes du passé, si bien qu'il n'existe pas de renouveau dans le futur, comme le corrobore la réplique finale : « [...] qua insieme, qua insieme... e per sempre! »

Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* de « Gli Attori, segnatamente i giovani » à « fragorosa risata »

Notes attribuées (sur 20) : 4 ; 7 ; 13.

Ce passage situé au tout début de la pièce montre les Personnages, qui viennent de faire irruption pendant la répétition du *Giuoco delle Parti*, en train de convaincre le Capocomico et la compagnie de mettre en scène leur histoire. C'est ici que prend corps la première tentative du récit du « dramma doloroso », récit qui se poursuivra jusqu'au bout de façon fragmentaire et suivant des points de vue discordants, selon le personnage qui prendra la parole pour raconter. Ici c'est la Figliastra qui commence, mue par l'urgence de son désir de vivre le drame (« sto fremendo di viverla », dira-t-elle juste après) et qui est un désir de Vengeance, son « sentimento fondamentale » selon la longue didascalie de 1925 qui accompagne l'arrivée des Personnages. Nous savons d'ailleurs qu'elle sera la plus active dans cet élan narratif qui se veut un moteur de la représentation, arrivant au point de vouloir la diriger. Son récit commence par la fin, ou du moins par ce qui sera la fin de la « commedia da fare » à laquelle nous assisterons. À la suite de sa première présentation frénétique de chaque Personnage et de son drame, ce sera la Madre dont le « sentimento fondamentale » est la Douleur, qui le vivra pour la première fois sous les yeux étonnés des Acteurs.

L'extrait est encadré de façon très claire par deux didascalies concernant les réactions des Attori à l'action, qui se répondent dans leur tonalité excitée, et il se structure en deux parties bien précises, chacune autour d'un Personnage féminin aux caractérisations très différentes. La Figliastra demeure en effet dans le périmètre de la narration des faits alors que l'apparition de la Madre fait basculer le récit dans la représentation. Et c'est bien l'oscillation, le tremblement entre narration et représentation (ou entre réalité et fiction, ou encore entre « fatto » et « antefatto »), fonctionnant en véritable moteur de la pièce, qui se dessine dans cet extrait de façon évidente, effaçant le malentendu qui continuait à circuler depuis l'arrivée des Personnages. On entre par cet extrait dans le trouble où nous resterons jusqu'au bout. Une lecture attentive au rythme du monologue de la Figliastra, cadencé par les didascalies qui toutes véhiculent ses actions très vives, son récit efficace, était nécessaire afin de saisir la nature très compacte de cette première mise en espace des relations affectives, d'une véritable géographie familiale. Il était pareillement important de bien analyser le basculement conduisant de ce crescendo dramatique et virulent vers ce court-circuit de l'action représenté par l'évanouissement de la Madre, qui, elle, ne raconte pas, mais joue, ou mieux encore est la Douleur. La réaction du Capocomico se charge de la perte des repères face à cet espace théâtral indécidable, paradoxal, et c'est d'ailleurs une « fragorosa risata » qui marque la réaction, comme souvent chez Pirandello, à l'impossibilité de ce théâtre qui est pourtant en train de se faire.

LEÇONS EN LANGUE FRANÇAISE ET EN LANGUE ITALIENNE

Rappel. Considérations préliminaires

Nous reprenons ici l'essentiel des conseils judicieusement rappelés dans le rapport précédent.

On trouvera ci-dessous quelques indications méthodologiques qui sont valables aussi bien pour la leçon en français que pour la leçon en italien, aussi bien pour les questions anciennes que pour les questions dites modernes. Comme cela sera décliné ci-après pour chacun des deux exercices, on doit en effet prendre la mesure de l'ambition de cette épreuve. Il ne s'agit pas d'une épreuve didactique, au sens d'un exposé destiné à une classe : c'est bien un exercice universitaire, par lequel le candidat fait un discours de haute tenue sur une question au programme. Les qualités d'enseignement y sont cependant bel et bien vérifiables, dans la clarté d'exposition, le sens de la synthèse et l'art des transitions dont le candidat ou la candidate saura faire preuve. Les quatre questions peuvent faire l'objet de la leçon en langue italienne ou de la leçon en langue française. Les candidats doivent dans un premier temps tirer au sort la langue de la leçon, puis son sujet. Bien évidemment, le tirage au sort n'intervient que pour la première leçon, étant entendu que la deuxième se fait forcément dans l'autre langue.

Le sujet est court. Il met en avant une notion dans une œuvre ou le rapport entre plusieurs notions, ou peut se présenter comme une question ouverte. La leçon doit proscrire l'approximation ou les remarques non articulées. Ce qui est attendu n'est pas de dire tout ce qu'on sait de l'auteur en incluant la notion du sujet : le sujet doit structurer le discours qui doit le traiter à fond et non l'effleurer, en annonçant la logique choisie pour la démonstration. Pour pouvoir le faire, il est nécessaire de définir avant tout le sens des termes du sujet, et d'évaluer leurs différentes significations possibles tant explicites qu'implicites.

La préparation est longue. Le candidat dispose de cinq heures et peut consulter les œuvres au programme ainsi qu'un dictionnaire unilingue. Ce temps reflète les fortes attentes du jury, qui peut légitimement penser qu'en cinq heures le candidat pourra mobiliser ses connaissances et trouver les citations pertinentes pour illustrer son propos. Le candidat se prémunira contre les défauts que peut induire la longueur de la préparation : perdre de vue le sujet, transformer en dissertation écrite ce qui doit rester un oral vivant et convaincant, consumer toute son énergie dans la préparation alors qu'il faut la mobiliser aussi au moment de se présenter devant le jury. Compte tenu de la longueur de la préparation, il est toléré (et même conseillé) d'apporter un peu de nourriture et de l'eau tout en veillant à ce que cela n'entraîne pas de nuisances pour les autres candidats.

La prestation est orale. Quelle que soit la longueur des notes sur lesquelles s'appuie le candidat (il a bien sûr le droit de s'en servir), il doit conserver une attitude de présentation orale et non de lecture, fondée sur la pédagogie et la persuasion. Le jury attend un discours clair, auquel le candidat montre qu'il croit, qui sache enchaîner les arguments selon une perspective identifiable à tous moments. On évitera donc la lecture de mini-dissertations, le ton monocorde et scolaire, ou, à l'inverse, pontifiant, les digressions, la récitation d'un cours appris. Le jury est également un auditoire, et c'est à lui que s'adresse la leçon.

Rappelons que la qualité de la langue, qu'il s'agisse du registre (on a déploré l'emploi de quelques termes familiers et tournures malheureuses), de la grammaire, de la syntaxe ou du lexique, constitue une exigence élémentaire du concours de l'Agrégation. Les citations doivent être précises : citer une scène de théâtre suppose de donner l'acte et le numéro de la scène. Par ailleurs, les citations de passages des œuvres au programme sont très appréciées, à condition qu'elles soient pertinentes et strictement liées à la logique argumentative. Les références à des analyses critiques sont également bienvenues dès lors que les candidats les utilisent pour appuyer leur argumentation et non pas pour faire étalage de leurs connaissances culturelles.

La matérialité des œuvres. Le candidat peut (ce n'est pas une obligation) apporter devant le jury tout ou partie des œuvres au programme pour y puiser les citations : la manipulation aisée des œuvres est appréciée, mais ne doit pas donner lieu à des hésitations ni à de longs silences. Cela suppose un entraînement. D'un point de vue pratique, s'il est évidemment absolument proscrit d'écrire dans les ouvrages mis à la disposition des candidats, ceux-ci pourront néanmoins signaler pour eux-mêmes les passages qu'ils souhaitent lire lors de leur leçon par l'usage de papier collant de couleur (qui n'est pas fourni par le jury).

La leçon doit suivre les étapes d'une rhétorique claire : introduction, problématisation du sujet, annonce du plan, développement s'appuyant sur des citations, conclusion. Les deux défauts rédhibitoires sont le hors-sujet et l'incapacité à montrer la logique du discours qui doit, à tout moment, être perceptible : le jury doit toujours comprendre où le candidat se situe dans le plan qu'il a annoncé. Le candidat veillera donc à souligner les articulations de son propos. Dans l'ensemble, les candidats ont respecté les limites du temps mis à leur disposition. Il est très important de savoir gérer le temps dont on dispose en évitant des discours trop rapides et des leçons trop brèves. Toutefois, le fait de ne pas utiliser tout le temps à disposition n'est pas sanctionné, à condition que la leçon ne soit pas superficielle et que le temps utilisé, même s'il s'étend sur trente à trente-cinq minutes, soit employé pour tenir un discours logique et rationnel, tout à fait cohérent avec la stratégie argumentative annoncée par la problématique et le plan.

Traitements multiples. Chaque sujet induit bien sûr des attendus minimaux (compréhension littérale de son énoncé, compréhension de son enjeu, compréhension du caractère essentiel du sujet pour appréhender l'œuvre). Mais on peut envisager plusieurs traitements différents de ces attendus : le jury n'est pas arc-bouté sur une seule version de la leçon et l'originalité ne saurait être un défaut. Plusieurs plans sont donc envisageables, du moment que le développement de la leçon consolide le bien-fondé du plan annoncé.

Entretien. L'épreuve est à ce jour suivie d'un entretien dans la langue de la leçon, qui dure au plus quinze minutes. Comme on le rappellera ci-dessous, l'entretien ne consiste pas en une deuxième leçon, et il doit être un véritable échange, ce qui suppose de maîtriser la longueur, concise, des réponses. Tenir la prise de parole trop longtemps pour éviter d'autres questions en « jouant l'horloge » est contre-productif. La langue de l'entretien après les leçons fait actuellement l'objet d'une réflexion au sein du jury : on engage les futurs candidats à surveiller les parutions de textes officiels sur le site « Devenir enseignant ».

L'exercice requiert un entraînement. La leçon est un exercice de maîtrise, qui allie des qualités d'analyse, de synthèse, d'art oratoire. On ne saurait trop conseiller un entraînement permettant la maîtrise du temps de préparation et de parole, la gestion de ses émotions, la concentration et la capacité à échafauder un plan clair.

LEÇON EN LANGUE FRANÇAISE
--

Préparation : 5h

Durée de l'épreuve : 55 minutes (leçon 40 minutes, entretien 15 minutes)

Coefficient : 6

Notes attribuées (sur 20)

(Nous indiquons entre parenthèses le nombre de candidats ayant obtenu la note attribuée) :

3 (4) ; 4 ; 6 (2) ; 7 (3) ; 8 (3) ; 9 ; 10 ; 11 ; 12 ; 13 (2) ; 14 (2) ; 15 ; 17 ; 18

Moyenne générale de l'épreuve : 9/20

Les notes obtenues sont détaillées plus bas, leçon par leçon.

Question 1 – Catherine de Sienne : Lettres aux puissants

La justice (Catherine de Sienne, Lettres)

Notes attribuées (sur 20) : 6 ; 8 ; 13

Comme toujours, il est essentiel de définir le terme qui compose le sujet de la leçon. Ainsi il convenait de dire que la justice est l'une des quatre vertus cardinales. Une candidate a habilement songé à rappeler que sur l'adjectif « juste » avaient été formés deux substantifs, « justice » et « justesse » dont elle a bien marqué la nuance. La notion de justice en lien avec l'action de Catherine de Sienne invitait à montrer comment sa mission naissait précisément d'un dérèglement de la justice tant laïque (guerres, pauvreté, etc.) que religieuse (corruption de la hiérarchie catholique, schisme, etc.). On pouvait dès lors s'interroger sur les sources de cette injustice, sur les manières de rétablir la justice et sur les limites des résultats obtenus par l'action de Catherine de Sienne. Il s'agissait ainsi de réfléchir de manière dialectique à la notion de justice divine et de justice humaine ou « plurielle », telle qu'elle a été définie dans une leçon intéressante.

Catherine de Sienne personnage politique ?

Notes attribuées (sur 20) : 3 ; 7 ; 18

Cette question invitait à réfléchir sur la construction par notre autrice et par ses contemporains (et la postérité) d'une Catherine de Sienne personnage (masque, rôle, caractère, individu) en lien avec la politique, c'est-à-dire avec la société civile, et avec l'exercice d'une forme de pouvoir. Le point d'interrogation, aussi important que les deux termes « personnage » et « politique », devait conduire à mettre l'accent sur le débat autour du rôle véritable joué par Catherine de Sienne dans l'histoire de son temps, y compris dans le regard porté sur elle dans la tradition de la critique de son œuvre. L'interrogation portait ainsi notamment sur la réalité de l'action politique de Catherine, entre spontanéité de la parole et inscription de son écriture dans le temps. Il était donc nécessaire de définir et de mettre en relation les deux termes dans chaque partie de la leçon pour conduire une réflexion satisfaisante, ce qui a été parfaitement réalisé dans une excellente leçon. En revanche, on a pu regretter la simplification d'une interprétation du sujet devenu « Catherine de Sienne et la politique ».

Amour et pouvoir (Catherine de Sienne, *Lettres*)
Notes attribuées (sur 20): 3 ; 6 ; 7

La construction de ce sujet invitait à une étude dialectique des deux termes (qu'il importait de bien définir) qui devaient l'un et l'autre être présents dans chacune des parties de la leçon. On pouvait par exemple étudier dans un premier temps les raisons qui poussaient à un amour du pouvoir, notamment dans ses dérives qui conduisirent à la rébellion de la Toscane face à la corruption du clergé. Catherine de Sienne ne cesse de dénoncer cet amour « proprio » qui est à bannir. En revanche, elle y oppose un pouvoir de l'amour, une *caritas* dévouée à son prochain qui doit conduire à cette forme de charité universelle – y compris pour les Infidèles qui seront finalement convertis – : alors s'exprimerait un amour de l'amour, c'est-à-dire une joie mystique dans la mise en œuvre de l'amour chrétien. Les candidats ont éprouvé quelques difficultés à ne pas perdre de vue la relation dialectique qui devait régir chaque partie de la leçon.

Catherine de Sienne et le schisme
Notes attribuées (sur 20) : 3 ; 8 ; 10

Les deux termes de ce sujet invitaient à s'intéresser aux rapports que Catherine a entretenus avec le grand schisme d'occident apparu pendant les deux dernières années de sa vie. C'est une leçon qui demandait une bonne connaissance historique – il fallait évidemment rappeler précisément les faits – et une connaissance organisée et détaillée des nombreuses lettres que Catherine a envoyées à ce sujet à des destinataires multiples. La candidate qui a obtenu la meilleure note a proposé de s'interroger tout à la fois sur la manière qu'a eu Catherine d'œuvrer pour l'unité de l'Église et sur la lecture qu'elle donne des événements. On pouvait répondre à ces questions ainsi : montrer d'abord toutes les tentatives diplomatiques auxquelles s'est livrée Catherine pour éviter le schisme puis le résoudre (lettres à Urbain VI qu'elle invitait à agir pour réformer l'Église en s'appuyant sur de bons cardinaux ; lettres à Jeanne Ière pour qu'elle reste fidèle à ce dernier et lettres aux rivaux de la reine de Naples pour qu'ils tentent d'inverser la situation, etc.) ; mettre en évidence son point de vue sur le schisme et les schismatiques en mobilisant notamment le lexique qu'elle emploie (*Anticristo, dimonio, diavolo, eresia, battaglia*) et montrer combien son soutien à Urbain VI s'appuyait sur le droit (cf. *elezione ordinata, elezione canonica, canonicamente, debito*) et la vérité, mais n'était pas exempt de reproches moraux.

Question 2 – Galilée écrivain

Invention et transmission dans les œuvres de Galilée au programme
Notes attribuées (sur 20) : 7 ; 9 ; 15

Les deux termes du sujet sont deux notions fondamentales pour parler de l'œuvre de Galilée. Il fallait rappeler que si Galilée fait de nouvelles découvertes scientifiques, c'est parce qu'il est au cœur d'un système de transmission des savoirs propre à son temps, servi par une innovation essentielle, à savoir celle d'un langage et d'un style littéraires propres à diffuser sa pensée. S'il est indéniable en effet que la postérité a retenu de Galilée le génie qui fait de lui l'un des scientifiques de renom de l'histoire des sciences, les œuvres au programme permettaient de rappeler combien ses choix linguistiques (tant dans la forme que dans le fond) l'inscrivent aussi comme l'un des pères de la science moderne. La leçon qui a obtenu la note la meilleure a su envisager de manière équilibrée l'ensemble de ces aspects sans réserver à la seule innovation littéraire l'attrait du génie galiléen.

Galilée iconoclaste ?

Notes attribuées (sur 20) : 3 ; 14 ; 14

Ce sujet invitait à se demander dans quelle mesure Galilée est une figure qui vise à briser les icônes voire à s'opposer à toutes les formes d'institution de son temps (on pouvait d'ailleurs évoquer sa poésie incisive de l'époque pisane *Contro il portar la toga*). Après la condamnation de Giordano Bruno (1600) et la mise à l'index des thèses coperniciennes (1616), il convenait de rappeler le contexte dans lequel Galilée pouvait présenter ses découvertes scientifiques. Ainsi, même s'il voulut briser les idées reçues, il dut s'inscrire prudemment dans un système « courtisan » à même de lui permettre d'exposer ses théories. Une candidate a judicieusement cité un extrait du *Dialogo* qui mentionne le « pouvoir destructeur » de Simplicio. L'une des voies empruntées par Galilée pour arriver à ses fins sans paraître ébranler le système fut le choix d'une écriture envisagée comme une rhétorique plus efficace que l'agitation périlleuse des conflits ouverts.

Question 3 – Giacomo Leopardi et le « secol superbo e sciocco »

Les visions de la nature chez Leopardi

Notes attribuées (sur 20) : 5 ; 11 ; 17.

La nature chez Leopardi est davantage un topos qu'un concept rigoureusement défini. Corrélée à des personnages et à des méditations empreintes d'effusions lyriques ou à des apostrophes aux accents existentiels, la nature présente maints aspects, tantôt complémentaires, tantôt contradictoires. Par « visions », d'ailleurs, il faut entendre justement les images, les métaphores et la manière dont les personnages et le narrateur voient et analysent la nature dans toutes ses composantes. Certains candidats se sont évertués, à juste titre, à définir les modalités les plus récurrentes des visions de la nature chez Leopardi, selon un triptyque permettant l'examen exhaustif des textes au programme.

Tout d'abord, la nature se rapporte au monde végétal, animal, aquatique et minéral, à la vie de l'univers et au cosmos, correspondant à ce qu'on appelait « natura naturata » à la Renaissance. Ensuite, la nature est associée à l'être humain dans sa dimension physique et biologique, donc à la nature humaine qui a pour corollaire l'imbrication et la dialectique entre l'inné et le culturel. À cet égard, Leopardi prête attention à l'évolution de l'humanité en réhabilitant les peuples sauvages que n'a pas corrompus la civilisation. Enfin, on ne saurait omettre une entité qui secrète les manifestations concrètes et tangibles de la nature, une natura *naturans* liée au fatum, sinon à Dieu, du moins au numineux. Cette Nature induit l'idée de mystère et d'aséité irréductible aux limites transcendantes du temps et de l'espace en sollicitant le questionnement métaphysique, c'est-à-dire la cogitation sur la caducité humaine et l'infini cosmique.

Dans une perspective inter/intra-textuelle, il est nécessaire de rappeler une première dichotomie qu'a mise souvent en exergue la critique, opposant, à partir de 1821, une nature bienfaisante et même munificente à une nature marâtre et hostile à l'homme. Cependant, l'analyse des œuvres révèle non seulement une évolution de la pensée de Leopardi, mais aussi une intrication des motifs et des visions de la nature.

Il était envisageable de se pencher d'abord sur les œuvres dans lesquelles prévaut une vision univoque de la nature, comme les *Paralipomeni alla Batracomiomachia* et le *Dialogo della Natura e di un Islandese*. Dans les *Paralipomeni*, le personnage de Leccafondi nous prodigue une vision aérienne des continents et de la Péninsule comme territoire encore désanthropisé et chthonien, en somme authentique dans son apparence naturelle, qui fait pendant à la *Scommessa di Prometeo* où l'homme a dévasté irréversiblement la planète en instaurant la violence contre la nature, contre ses semblables et contre lui-même. Le *Dialogo della Natura*

e di un Islandese, inclus dans les *Operette morali* met en scène, en revanche, une prosopopée de la nature sous la forme d'une femme insensible et indifférente aux tribulations de l'humanité. Face au réquisitoire de l'Islandais, la Nature justifie la loi d'airain du cycle vital en un propos performatif qui précède la disparition brutale de son contradicteur.

Dans les *Canti*, De Sanctis avait déjà appréhendé l'image de la nature léopardienne comme contemplation extatique, tout en soulignant la prégnance de l'imagination et la propension à sonder le mystère de l'être au monde. Certes, dans *La Ginestra* il peut sembler illusoire de retrouver l'idylle entre l'homme et nature, toutefois la nature se présente sous différentes facettes qui ne peuvent être réduites au simple pessimisme dont le sarcasme serait le stylème de prédilection. En effet, *La Ginestra*, en tant que composition ultime et testament spirituel de Leopardi, représente le poème par excellence qui illustre ses visions de la nature. Cette longue composition exalte dès le titre et le vocatif de l'incipit un arbuste fleuri, symbole de beauté et de résistance, alors que le spectacle des vestiges de Pompei dominé par le Vésuve rappelle la dévastation inhérente aux forces telluriques. Par ailleurs, l'effusion lyrique va de pair avec la diatribe à l'encontre des thuriféraires du progrès de son époque qui croient pouvoir dominer le monde. Au contraire, Leopardi se fait le chantre de l'humilité et de la solidarité humaine tout en donnant libre cours à une méditation sur la quiddité humaine face à l'infini qui présente des affinités avec Blaise Pascal. En filigrane, Leopardi envisage le mystère de la nature et de la divinité, ainsi que le souligne d'emblée l'épigraphe biblique de Jean. Nous retrouvons en substance dans *La Ginestra* l'ambivalence et la complexité des visions de la nature chez Leopardi.

Question 4 – Le théâtre de Pirandello

Les didascalies chez Pirandello

Notes attribuées (sur 20) : 4 ; 12 ; 13.

Traditionnellement, les didascalies sont des indications techniques fournies par l'auteur d'une pièce concernant l'aspect matériel de la scène, ou destinées à orienter la mise en scène et le jeu des acteurs. Chez Pirandello, elles jouent bien entendu ce rôle, mais vont souvent bien au-delà : elles contribuent au sens même des pièces et entendent guider leur interprétation, dans les deux sens du terme : exégétique et scénique. Outre qu'elles portent volontiers une critique des normes sociales, elles détaillent à l'envi la psychologie des personnages, se ressentent fortement de l'œuvre narrative de Pirandello (trente de ses pièces sont inspirées de nouvelles préexistantes), et comportent régulièrement une dimension métathéâtrale qui dénonce et/ou annonce (selon l'époque de rédaction des pièces) le passage de Pirandello de l'écriture à la mise en scène de ses propres pièces. D'une certaine manière, les didascalies sont elles aussi concernées par les « crises » que le théâtre de Pirandello met en œuvre.

LEÇON
EN LANGUE ITALIENNE

Préparation : 5h

Durée de l'épreuve : 55 minutes (Leçon : 40 minutes, entretien : 15 minutes)

Coefficient : 6

Notes attribuées (sur 20)

(Nous indiquons entre parenthèses le nombre de candidats ayant obtenu la note attribuée) :

3 ; 4 ; 5 (2) ; 7 (3) ; 9 ; 10 ; 11 ; 12 (5) ; 14 (4) ; 15 (2) ; 16 ; 17 ; 18

Moyenne générale de l'épreuve : 11/20

Les notes obtenues sont détaillées plus bas, leçon par leçon.

Si le niveau de langue a été globalement satisfaisant lors de cette session, le jury a eu le regret de remarquer, chez certains candidats, plusieurs fautes de langue italienne :

- des déplacements d'accent tonique, entraînant parfois des contre-sens
- des erreurs de morphologie et de grammaire
- des faux-sens
- des barbarismes
- des gallicismes

On attend de nos futurs enseignants qu'ils continuent d'améliorer leur bilinguisme.

Voyons maintenant les sujets proposés cette année par les membres du jury et tirés au sort par les candidats.

Question 1 – Catherine de Sienne : Lettres aux puissants

Le figure femminili (Caterina da Siena, Lettere)

Notes attribuées (sur 20) : 5 ; 12 ; 15

L'enjeu d'un sujet posé de cette façon est d'être en mesure d'explorer toutes les valences de l'expression du sujet après avoir défini ce que peut être une « figure ». De ce fait, si deux seulement des destinataires des textes au programme sont des femmes, à savoir la reine de Naples et la reine de Hongrie (mais Catherine écrit aussi par ailleurs à d'autres femmes comme l'a justement remarqué un candidat), plusieurs autres figures féminines sont présentes dans notre corpus : Catherine elle-même, la Vierge Marie et l'Église. D'autres en revanche sont absentes, puisque si Adam est régulièrement convoqué, Ève n'apparaît jamais. De là, il convenait toutefois d'éviter soigneusement l'écueil du catalogue, grâce à une problématique pertinente et dynamique où devaient apparaître tant les rôles sociaux dévolus aux femmes (fille, épouse, mère) que les modalités variées de la transgression féminine (hérésie de la reine Jeanne, audace de Catherine) qui contribuent ensemble à construire la légitimité du discours écrit de notre autrice.

Question 2 – Galilée écrivain

I viaggi di Galileo

Notes attribuées (sur 20) : 5 ; 10 ; 15

Le terme du sujet au pluriel invitait à définir les différentes acceptions d'un mot qui, issu du latin « via », a de nombreux parasyonymes tels que : exploration, déplacement, pèlerinage, etc. On ne pouvait dès lors oublier qu'au XVII^e siècle, après les découvertes du nouveau monde, les connaissances de l'Antiquité furent singulièrement remises en cause. Des lors, les « voyages » de Galilée devaient être envisagés au sens propre (pérégrinations du savant en Toscane, en Vénétie, à Rome) sans négliger les raisons qui les lui firent accomplir. Mais l'idée de « voyage » permettait également d'envisager l'exploration de nouveaux champs dans le domaine des sciences, y compris des espaces lointains du ciel. Ce voyage mental né de l'intuition de Galilée puis conforté par la réalisation d'expériences scientifiques fut ensuite mis en forme dans une rhétorique de l'imaginaire que renforcent les digressions fécondes de son œuvre, qui sont autant de voyages du lecteur. Tournées vers l'avenir, ces « voies » ouvertes par Galilée pouvaient être prolongées jusqu'aux expressions de sa postérité.

Question 3 – Giacomo Leopardi et le « secol superbo e sciocco »

Riso e derisione in Leopardi

Notes attribuées (sur 20) : 3 ; 7 ; 14.

Le sujet à la fois assez vaste et très orienté permettait d'affronter des thématiques centrales dans l'œuvre de Leopardi. Les deux notions de « riso » et « derisione », dont le lien dialectique était à expliciter même à partir de leur proximité étymologique, pouvaient fonctionner comme des portes d'accès à une analyse des genres maniés par Leopardi dans les œuvres au programme et à l'étude des dimensions satirique et parodique au cœur de ses textes moralistes, et notamment des *Paralipomeni* ainsi que de la *Palinodia*, qui a attiré l'intérêt de quelques lectures critiques majeures (rappelons par exemple Blasucci). Par ailleurs, l'angle de vue du sujet obligeait à affronter le pessimisme léopardien traversant le corpus au programme de façon d'emblée moins rigide et à consacrer une attention fertile à la pluralité des voix (en premier lieu en partant des *Operette*) en action dans ces œuvres dont certaines, comme par exemple *La Ginestra*, sont porteuses d'un projet de dignité stoïque par le rire mis en avant par les lectures critiques récentes de l'auteur (contentons-nous de rappeler l'interprétation de Russo). Le prisme des différences existant entre l'ironie, le sarcasme, l'humour, le comique ou même le tragicomique, pouvait ainsi constituer le champ élargi d'une réflexion sur les variations composant la polémique léopardienne adressée aux conceptions optimistes et anthropocentriques des partisans de l'actualité. La sensibilité de Leopardi lui-même envers la nature et les langages du rire et de la dérision, qu'il était aisé de dégager du chantier des *Pensieri*, mais éventuellement aussi du *Zibaldone*, devait enfin représenter un support conceptuel utile pour construire un discours pertinent et solide sur la question.

Leopardi e la modernità

Notes attribuées (sur 20) : 7 ; 9 ; 16.

Le jury a apprécié les candidats qui, d'emblée, ont cherché à définir ce que l'on pouvait entendre par modernité en général et chez Leopardi en particulier, afin de cerner avec pertinence les implications exégétiques du sujet de cette leçon.

La modernité suppose une adhésion aux valeurs contemporaines de progrès civil, socioculturel et technique, en prônant l'émancipation grâce à la connaissance et à l'esprit critique face à l'ignorance et à l'obscurantisme. Toutefois, les répercussions délétères d'une mondialisation qui dilapide les ressources planétaires remettent aujourd'hui en cause le déterminisme de la modernité, d'autant plus que les mutations technologiques ne vont pas de pair avec un sursaut éthique et une conscience universelle.

Dans le domaine littéraire, on peut se demander si un texte est moderne parce qu'il magnifie les valeurs de son époque ou au contraire les conteste. Par ailleurs, indépendamment de l'axiologie des personnages, une représentation devient sans doute moderne dès lors qu'elle innove dans la forme expressive, dans le langage, dans les ressorts narratifs et dans l'hybridation des genres convenus.

Chez Leopardi, précisément, il n'était pas vain d'envisager plusieurs aspects de sa relation à la modernité, à la lumière des œuvres au programme.

Tout d'abord, il convient de remarquer que pour Leopardi la modernité ne correspond pas nécessairement à une perspective chronologique et historique. Certes, s'il fustige le XIXe siècle, « il secol superbo e sciocco », il considère Pétrarque comme moderne, tandis que ce n'est pas le cas pour l'Arioste et Monti. Parmi les auteurs de l'époque moderne, il admire Machiavel et certains hérauts de l'illumination comme Holbach, dans la mesure où ils s'insurgent contre le conformisme ambiant et les croyances aberrantes. En un certain sens, Leopardi est malgré tout moderne, en tant qu'intellectuel qui participe avec alacrité aux débats de son époque en ne s'isolant pas dans un microcosme méta-temporel d'obédience arcadienne.

Par ailleurs, on pouvait montrer que Leopardi vitupère la modernité comme phénomène anthropologique qui induit chez ses contemporains l'apologie du progrès. Il réfute sans ambages la suprématie de la raison instrumentale qui s'absolutise en inhibant toute réflexion sur les découvertes scientifiques, les innovations technologiques et l'obsession de la productivité à tout prix. À cet égard, le binôme modernité-progrès est antinomique du binôme nature-poésie en constituant un prisme d'analyse de la poésie léopardienne tout entière. Dans la *Palinodia al marchese Gino Capponi*, la feinte rétractation de ses convictions devient une diatribe sarcastique contre les adeptes de la modernité. Grâce au maniement acéré de l'éloge hyperbolique, Leopardi ne se limite pas à ridiculiser ses adversaires, car il montre à travers des images saisissantes un monde où règnent l'anomie et la réification. Nous retrouvons cette veine polémique dans *La Ginestra*, où il convient de rappeler la citation des « magnifiche sorti e progressive » qui tourne en dérision Terenzio Mamiani et avec lui tous les séides idéalistes et spiritualistes de la modernité. Leopardi ne croit aucunement à la téléologie du progrès, c'est-à-dire à la raison dans le devenir historique qui devrait aboutir au bonheur pour toute l'humanité. Il adopte ici le ton d'un réquisitoire qui s'insurge contre une mentalité pusillanime, en vaticinant un monde futur dominé par les rivalités technologiques et commerciales, dépourvu de tout noble dessein. Encore dans *La Ginestra*, il est patent que son refus de l'anthropocentrisme comme postulat de la modernité rend Leopardi plus proche de Pascal que de Descartes, de par son aspiration métaphysique et sa mise en évidence de la caducité des activités humaines.

On pouvait également développer l'idée émise dans l'introduction d'un Leopardi malgré tout moderne dans son écriture. En effet, d'après le critique Luigi Russo, la modernité n'est pas réductible à une *pars destruens*, puisqu'elle revêt l'aspect d'une *pars costruens* en raison de la capacité de Leopardi de s'inspirer de modèles classiques et antiques tout en les réinterprétant de manière audacieuse et hétérodoxe. Le genre composite des *Operette morali*, à l'inspiration tant lyrique que spéculative, émaillées de citations érudites et de paradoxes, caractérisées par une propension polémique et fantastique, en fait un antiroman. Si l'hiatus entre l'ancien et le moderne infuse la réticence de Leopardi vis-à-vis de son époque, il n'en demeure pas moins que nous pouvons déceler en lui une véhémence transgressive et désacralisante qui se conjugue avec la polyphonie et la carnavalisation qu'a

théorisées Bakhtine dans son approche de la modernité. Ce côté indécidable resurgit dans les *Paralipomeni alla Batracomiomachia*, à la croisée d'une multitude d'œuvres et de genres littéraires, poème d'ailleurs *in fieri* qui est laissé inachevé. Composition zoomorphe et satirique, les *Paralipomeni* se distinguent manifestement par l'absence de contenu édifiant et semble donc antimoderne par rapport au courant romantique ; toutefois, ils comportent une dimension moderne en raison de leur polysémie et de leurs allusions aux vicissitudes de la Restauration et de la Carboneria.

En somme, Leopardi parvient à transcender la modernité de manière plurivoque sans abonder dans un dualisme réducteur.

Question 4 – Le théâtre de Pirandello

Norma e trasgressione nel teatro di Pirandello

Notes attribuées (sur 20) : 7 ; 12 ; 14.

La norme suppose autant une législation étatique, pas forcément légitime d'ailleurs, et encore moins universelle, s'appliquant sur un territoire, qu'un ensemble de valeurs sociales, civiles et religieuses, de règles, d'interdits et de tabous qui ressortissent à une mentalité et à une culture particulières. Autrement dit, la norme est à la fois écrite et gravée dans le marbre et tacite, subliminale, étant donné qu'elle peut varier selon les communautés et être transmise par l'éducation ou par la propagande au point de conditionner insidieusement les comportements. La transgression quant à elle signifie le franchissement du cadre, des limites de la norme, de la part d'individus ou de groupes qui entrent en dissidence, ce qui renvoie bien sûr à la sphère politique, mais a trait également aux institutions et aux microcosmes sociaux que sont l'école, la famille, le monde du travail... Pirandello a impulsé certainement un renouvellement de l'art dramatique en dépassant le paradigme du naturalisme et du vaudeville, puisqu'il a mis en scène des personnages en quête d'identité, des situations déconcertantes de méta-théâtre, quitte à provoquer la frustration des spectateurs dépossédés du confort de l'habituelle catharsis. Pirandello donc s'érige d'abord en thuriféraire d'une forme de transgression de la norme alors en vigueur dans le monde théâtral et l'on peut rappeler à cet égard les huées frénétiques du public lors de la première représentation de *Sei personaggi in cerca d'autore* à Rome le 10 mai 1921.

Dans les quatre pièces de Pirandello au programme, les candidats les plus convaincants ont su montrer que le binôme antinomique norme/transgression constitue un prisme permettant d'analyser les ressorts de la diégèse et les relations tant conflictuelles qu'équivoques entre les personnages. La norme implique le masque qu'impose subrepticement la société, ce qui génère l'inauthenticité voire l'aliénation du sujet qui est confronté à son double, mais également à une altérité spéculaire révélatrice d'une partie de soi qu'il veut occulter. Dès lors, la transgression suppose tantôt une prise et un examen de conscience d'une identité parfois mouvante aux prises avec l'altérité, tantôt le choix délibéré et assumé de revendiquer une autonomie face au poids des préjugés, fussent-ils unanimement partagés. L'on pouvait argumenter à partir de quatre points essentiels en prenant bien entendu appui sur les œuvres.

1. Mirages d'une vérité, harcèlement social et refus de la grégarité.

Certains critiques ont attribué aux pièces de Pirandello une dimension nihiliste, dans la mesure où la contestation de la norme d'une société dite bourgeoise, ne débouche pas sur une croyance ou une idéologie alternative.

2. Réversibilité de la norme et de la transgression.

Dans *Il giuoco delle parti*, notamment, nous assistons paradoxalement à un renversement de situation et à une ambiguïté de comportements. D'abord, Leone accepte avec ataraxie son déshonneur de mari trompé, donc la transgression d'une norme, aussi tenue soit-elle, puis il semble indifférent à l'outrage qu'a subi sa femme, avant de se raviser

et d'invoquer le code de l'honneur par procuration interposée, puisque c'est son rival qui devra se battre en duel contre Miglioriti. Il se venge de son rival et de sa femme de manière apparemment impromptue et saugrenue.

3. La double subversion de la norme théâtrale et de l'assignation identitaire.

Sei personaggi in cerca d'autore comporte dès le titre et la mention « commedia da fare » l'indication tangible et proleptique d'une diégèse qui demeurera en suspens. Il s'agit d'une transgression dans l'art théâtral, puisque c'est la première fois qu'un dramaturge auteur ose d'emblée interpeller le spectateur en lui annonçant que l'intérêt de la pièce réside dans son caractère velléitaire et improbable.

L'équivoque majeure qui rompt les conventions théâtrales a trait à la distorsion entre les convulsions de la vraie vie qu'incarnent les personnages et la fiction qu'entendent interpréter les acteurs. C'est la fameuse dichotomie entre vie et forme qu'avait théorisée Tilgher et que Pirandello lui-même avait cautionnée. Cette distorsion annihile toutes les tentatives des acteurs professionnels à jouer le drame des personnages, lesquels cherchent à sublimer leurs affres existentielles mais ne peuvent se résoudre à accepter un jeu inauthentique.

4. La folie comme exutoire à l'hypocrisie sociale.

La tragédie *Enrico IV* montre le déterminisme du masque, c'est-à-dire de la norme qu'impose la société. Certes, l'image de la folie dans laquelle se complait *Enrico IV* relève aussi d'une fuite en avant narcissique voire d'une régression infantile quelque peu névrotique. Cela dit, la folie feinte d'*Enrico IV* signifie l'audace de la transgression individuelle face à la folie ignorée d'une société qui utilise la coercition de la norme pour broyer les déviants. C'est ce qu'avait déjà formulé d'ailleurs Érasme dans *l'Éloge de la folie*. Enfin, nous pouvons interpréter une des répliques finales d'*Enrico IV* : « [...] Fisso in questa eternità di maschera », comme un refus transgressif du temps linéaire qui cadence la vie sociale « normale », un temps si délétère pour les réfractaires.

Dans le théâtre pirandellien, acquiescer à la norme et à toutes les conventions qu'elle implique revient à brider sa liberté, cependant la transgression ne signifie pas nécessairement une délivrance individuelle ou collective, mais souvent une provocation intellectuelle et une insurrection de la conscience.

La dialettica della maschera e dello specchio nel teatro di Pirandello

Notes attribuées (sur 20) : 12 ; 12 ; 17.

Dans son intitulé même, cette leçon reprenait des notions qui ne devaient pas surprendre un lecteur attentif de l'œuvre pirandellienne et de la critique qui lui a été consacrée. Les candidat-e-s ont d'ailleurs plutôt bien, voire dans un cas excellemment analysé et illustré les mots clé en évitant de se cantonner à l'opposition binaire, seulement partiellement opératoire, entre le masque qui cacherait et serait du côté du mensonge et le miroir qui révélerait une vérité unique et parfaitement lisible et interprétable.

Il convenait de définir et de contextualiser rapidement les mots « maschera » et « specchio » dans le contexte du théâtre de Pirandello en rappelant l'importance à la fois scénique et symbolique de ces objets : le nom de « maschere nude » donné par l'auteur au cycle de ses pièces, la présence effective de miroirs dans de nombreuses scènes (les meilleures prestations ont cité et analysé les passages en question). Le jury a apprécié le rappel étymologique du mot « maschera » (en lien avec le concept de personnage) ainsi que la causalité, bien analysée par une candidate, entre l'épreuve du miroir et la prise de conscience d'une altérité inaliénable qui est à l'origine d'une crise d'abord pour l'observateur de lui-même puis pour le double public qui assiste à cette révélation : les autres spectateurs/personnages et les vrais spectateurs du théâtre.

Dans le théâtre de Pirandello, on le sait, la remise en cause des ordres traditionnels (dramaturgiques, scéniques, familiaux et sociaux) passe autant par la parole que par le

regard, par ce qui est dit dans les dialogues et par ce qui est montré (les indications des didascalies). Le masque et le miroir constituent les points d'ancrage d'une volonté de dépassement des enjeux scéniques qui prend des formes différentes dans les pièces de Pirandello, pour atteindre, par l'opposition dialectique et le dépassement des contraires qu'elle induit, une redéfinition du théâtre lui-même et de sa fonction dans la société contemporaine.

Entre le masque qui occulte (mais cette évidence est perturbée par l'oxymore du titre général du cycle) et le miroir qui montre s'immisce toute une série de dysfonctionnements qui enrayent le déroulement dramatique et contraignent personnages et public à repenser l'opposition entre la vérité (qui peut prendre l'aspect de la fiction pour être plus efficace) et le mensonge dont l'épreuve du miroir ne nous protège pas nécessairement s'il est seulement décoratif et simple accessoire du décor bourgeois.

À partir de ces réflexions, plusieurs plans et approches étaient possibles et le jury les a acceptés dès lors que le travail de conceptualisation était convaincant et que le discours échappait au double risque de la parataxe (succession d'exemples sans que les liens entre eux n'apparaissent clairement) ou de l'abstraction (reprise d'une certaine langue de bois critique non étayée ni validée par des exemples précis). La meilleure proposition a mis élégamment et efficacement l'accent sur la dimension iconoclaste d'un dramaturge, et de ses personnages porte-parole, désireux de briser le miroir d'une réalité figée et d'arracher les masques de la convention (fonction des personnages raisonnables, des fous, de l'humour).

Attori, persone e personaggi in Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello

Notes attribuées (sur 20) : 12 ; 14 ; 18.

Le sujet proposé, dans la simplicité de sa formulation, permettait aux candidat-e-s de travailler sur le thème de la porosité entre les instances théâtrales de l'œuvre de Pirandello. La restriction du titre à la pièce la plus célèbre de l'auteur sicilien se justifiait par le caractère emblématique de cette « commedia da fare » pour ce qui concerne les déplacements constants entre les fonctions habituelles rappelées par l'intitulé de la leçon. Pour autant, les références à d'autres pièces de Pirandello, au programme ou non, ont été appréciées par le jury, tout comme l'articulation entre les exemples précis tirés des pièces et le projet général de l'auteur d'une redéfinition du théâtre, mis en route chronologiquement avec les Six personnages.

S'il était légitime, comme l'a fait une candidate, de partir de la célèbre thèse de Tilgher à propos de l'opposition entre Forme et Vie dans le théâtre de Pirandello, il convenait de la relier aux trois termes du titre de la leçon et de montrer, exemples à l'appui, que les associations venant d'abord à l'esprit (le personnage enfermé dans la Forme figée de son rôle, la personne agie par les mouvements infinis de la Vie et l'acteur comme interface entre l'une et l'autre) ne résistent pas à une analyse plus fine de la pièce, analyse orientée par la Préface de l'œuvre qu'il fallait absolument citer et commenter.

D'où la possible problématique suivante : la phase du théâtre dans le théâtre de Pirandello, et *Sei personaggi* en premier lieu, se définit par la suppression des frontières entre les territoires respectifs des acteurs, personnes et personnages. La séparation traditionnelle entre la personne (le corps de l'acteur, mais aussi les spectateurs), le personnage (la création fictive fruit de l'imagination d'un auteur) et l'acteur (l'artiste dont la fonction consiste à incarner le personnage) éclate et la scène devient un lieu de bataille où chacun essaye de défendre ses positions ou de conquérir celles des instances concurrentes.

Le plan peut proposer des exemples de ces combats en insistant sur les rivalités et alliances qui émergent dès lors que les six personnages, dès le début de la pièce, chamboulent l'agencement habituel du théâtre classique, deviennent incontrôlables et introduisent confusion et désarroi dans l'espace scénique. Premier exemple de perturbation

dramaturgique : ceux que Pirandello nomme « personnages » ambitionnent de jouer, tels des acteurs, les personnes du drame qu'ils ont vécu (la confusion est facilitée par le choix de les faire venir d'au-delà du lieu clos de la scène). Autre illustration de ce déplacement : les acteurs deviennent des personnages différents de ceux qu'ils étaient au début de la pièce puisqu'on passe de la répétition du *Gioco delle parti* à la représentation d'une autre pièce en train de se faire. Enfin, puisque nous sommes au théâtre, de vraies personnes (ni personnages, ni acteurs, mais spectateurs) sont présentes et assistent à ce règlement de comptes externe (entre les six personnages, les acteurs et le *capocomico*) ou interne (entre les membres de la famille) depuis la salle ou depuis la scène (les personnages acteurs assistant médusés à l'irruption de la famille et les regardant comme au spectacle).

De telles migrations dramaturgiques dépassent la dimension formelle de la pièce pour en devenir le thème même.

Menzogna e verità nel teatro di Pirandello

Notes attribuées (sur 20) : 4 ; 11 ; 14.

Le sujet présente deux notions tout à fait centrales dans l'œuvre théâtrale de Pirandello, réunie d'ailleurs sous le titre on ne peut plus significatif à cet égard de *Maschere nude*. Les concepts de mensonge et vérité se révèlent encore plus cruciaux dans le corpus des pièces au programme, depuis la réplique qui clôt chaque acte de *Così è (se vi pare)* par laquelle Laudisi met en cause toute évidence de vérité, en passant par la déconstruction de la façade sociale de ce binôme opérée par *Il giuoco delle Parti* ou par sa mise en cause profonde à travers le nouveau théâtre des *Sei personaggi* jusqu'à l'ambiguïté autour du vrai et du faux traversant de fond en comble la pièce d'*Enrico IV*. La richesse dramaturgique de ces pièces, nourrie d'ailleurs par l'univers tout entier de Pirandello romancier et nouvelliste faisant un large usage de situations narratives mettant à mal la frontière entre vérité et mensonge, découle de l'importance conceptuelle de la question pour la poétique générale de l'auteur. Les deux termes sont en effet au cœur de l'interrogation pirandellienne de cette impossibilité foncière de la vérité imposée par le relativisme culturel de la modernité, auquel Pirandello se plie mais qu'il ne cesse de questionner à travers les nombreuses variantes de ce couple conceptuel, comme par exemple celle de réalité-illusion ou de vérité-fiction, particulièrement propices au maniement dramaturgique. Une analyse approfondie de la relation profondément dialectique de ces deux notions était enfin utile pour étudier tous les renversements essentiels (symboliques, formels, dramaturgiques, stylistiques) ayant lieu dans les pièces pirandelliennes et construisant la représentation d'un réel tirillé entre vérité et mensonge.

BILANS QUANTITATIFS ET STATISTIQUES

Nombre de postes : 12 admis sur liste principale

Bilan de l'admissibilité

Nombre de candidats inscrits : 105 (2023 : 129)

Nombre de candidats non éliminés : 48 (2023 : 52)

Nombre de candidats admissibles : 27 (2023 : 24)

Moyenne des candidats admissibles : 140,37/280 soit 10,03/20 (en 2023 : 136,5/280, soit 9,75/20)

Barre d'admissibilité : 102,34 soit 7,31/20 (2023 : 99 soit 7,07/20)

Bilan de l'admission

Nombre de candidats admissibles : 27

Nombre de candidats présents à l'oral : 24

Nombre de candidats admis sur liste principale : 12

Moyenne des candidats admis sur liste principale : 407,4/680 points soit 11,98/20

Barre d'admission liste principale : 357 (2023 : 332)

Répartition par académies

Académie	Admissibles	Présents	Admis
AIX-MARSEILLE	2	2	2
BESANÇON	1	0	0
BORDEAUX	3	3	2
GRENOBLE	2	2	1
LYON	7	7	3
NANTES	1	1	0
RENNES	1	1	0
TOULOUSE	1	1	1
PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	9	7	3

Rappel : Trois admissibles (inscrits à Besançon et à Paris-Versailles-Créteil) ne se sont pas présentés aux oraux de l'Agrégation externe, du fait qu'ils étaient déjà admis à l'Agrégation interne.

Sexe	Admissibles	Présents	Admis
FEMME	21	18 (75%)	8 (66%)
HOMME	6	6 (25%)	4 (33%)