MINISTÈRES
ÉDUCATION
JEUNESSE
SPORTS
ENSEIGNEMENT
SUPÉRIEUR
RECHERCHE

Liberté
Égalité
Fraternité

Direction générale des ressources humaines

RAPPORT DU JURY

SESSION 2025

Concours : agrégation externe

Section : langues vivantes étrangères : italien

Rapport de jury présenté par :

Jean-Luc NARDONE, professeur des universités,
Université de Toulouse Jean Jaurès

Président du jury

© https://www.devenirenseignant.gouv.fr

Le rapport, présenté sous la responsabilité du président du jury, est rédigé en collaboration avec les membres du jury, nommés par arrêté ministériel, lequel a été publié sur www.devenirenseignant.gouv.fr jusqu'à la proclamation des résultats d'admission de la session 2025.

Sommaire

1/ Remarques préliminaires

2/ Épreuves écrites d'admissibilité

Préalables concernant la composition en italien et en français
o Composition en langue française
o Composition en langue italienne
o Épreuves de traduction

3/ Épreuves orales d'admission

o Explication en français d'un texte italien ancien et d'un texte latin
o Explication en langue italienne
o Leçons en langue française et en langue italienne
o Leçon en langue française
o Leçon en langue italienne

4/ Bilan et statistiques

REMARQUES PRÉLIMINAIRES

Le niveau de ce concours demeure élevé notamment en raison d'une progression notable des inscrits qui avoisine les 25% : il y avait 105 inscrits en 2024, il y en eut 125 en 2025. En conséquence, s'il y avait effectivement 48 candidats aux épreuves en 2024 (contre 52 en 2023, 44 en 2022, 35 en 2021 et 29 en 2020), le jury a corrigé 61 copies, ce qui est donc le plus haut taux de participation depuis 2020 alors que le nombre de postes annoncé demeurait égal : 12 postes. La progression statistique du nombre des candidats, qui n'a diminué en rien le niveau moyen, a permis d'inscrire un candidat sur liste complémentaire (LC), pour la première fois depuis un grand nombre d'années, soit 12 admis sur liste principale et 1 inscrit sur LC pour la session 2025. Avec une moyenne générale du dernier admis à 09/20, le concours montre le niveau élevé des candidats.

Sur les 61 présentes et présents aux trois épreuves, 26 ont été déclarés admissibles mais 4 d'entre eux, reçus à l'Agrégation interne, ne sont pas venus à l'oral, ce qui a permis de préserver l'ensemble des postes mis aux concours des Agrégations interne et externe.

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 2025 est fait, comme les précédents, 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 2026 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, Le Tasse, Leopardi et la littérature de la Résistance ont permis d'identifier des candidats dignes de contribuer au rayonnement de notre discipline. Nous nous en réjouissons.

Nous tenons, dès ces remarques liminaires, à annoncer trois aménagements des épreuves orales qui entrent en vigueur pour le concours 2026.

Ces aménagements seront décrits dans la partie du rapport des épreuves concernées. Mais il convient ici d'ores et déjà d'indiquer que chacune des 4 épreuves de l'oral est aménagée sans que cela modifie la durée de préparation des épreuves ou la durée des passages des candidats. Le descriptif des épreuves est publié sur le site du Ministère ; nous invitons les candidats à consulter ce site :

https://www.devenirenseignant.gouv.fr/les-epreuves-de-l-agregation-externe-section-langues-vivantes-etrangeres-italien-907

ÉPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ

Préalables concernant la composition en italien et en français

Malgré nos recommandations préalables publiées l'an dernier, force est de constater qu'elles sont demeurées lettres mortes pour plusieurs candidats qui s'évertuent encore et toujours à s'inventer une approche du sujet qui les intéresse et qu'ils nomment « problématique » formulée de manière toujours fort maladroite d'ailleurs sous la forme d'une question au style direct, à la manière de ce qui est ou était attendu au Capes. Ces candidats ne se sont guère souciés de lire des sujets qui les invitaient, comme l'an dernier déjà, à « commenter » et à « analyser » et à « discuter » deux citations, entièrement, parfaitement, complètement et uniquement. Tout autre développement est immédiatement considéré hors-sujet par les correcteurs.

Comme l'indiquait déjà le rapport de l'an dernier et celui encore de l'année précédente, 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 disserter 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.

Nombre de nos recommandations reprennent mot pour mot ce que nous disions déjà l'an dernier mais quelles nouveautés devrions-nous inventer pour convaincre les candidats du bien-fondé de ces dernières ? L'Agrégation externe est un concours de recrutement de professeurs destinés à l'enseignement secondaire dont on ne saurait concevoir qu'ils ne comprennent des consignes claires alors même qu'ils seront conduits, dans l'exercice de leurs fonctions, à en stipuler eux-mêmes à leurs élèves.

ÉPREUVES DE COMPOSITION EN LANGUE FRANÇAISE

Durée de l'épreuve : 7 heures

Aucun document n'est admis

Sujet

À la lecture des lettres que Catherine de Sienne écrivit aux puissants, commentez ce point de vue exprimé par André Vauchez dans « Catherine de Sienne, prophétesse d'un renouveau Spirituel » (*Laboratoire italien*, n° 21, 2018) :

« Ce qui fait de Catherine de Sienne une prophétesse n'est pas sa capacité de prédire l'avenir – encore que, selon Raymond de Capoue, elle aurait annoncé l'imminence d'un schisme lorsqu'elle apprit la mort de Grégoire XI – mais l'autorité et la liberté de ton avec lesquelles elle s'est adressée à ses interlocuteurs, si haut placés fussent-ils dans la hiérarchie laïque ou ecclésiastique ».

Notes obtenues :

13,5 ; 12,5 ; 12 ; 11 (2) ; 10 ; 09 ; 08 (2) ; 07 (3) ; 06 (2) ; 05,5 ; 05 (5) ; 04,5 (2) ; 03,5 (2) ; 03,25 (2) ; 03 (2) ; 02 (3) ; 01,75 ; 01,5 (3) ; 01,25 (2) ; 01 (5) ; 0,5 (6) ; 0,25 (13)

Moyenne de l'épreuve : 03,55/20

La citation proposée à l'examen et au commentaire des candidats était empruntée aux quelques textes rédigés en français pertinents pour l'étude des lettres que Catherine de Sienne écrivit aux puissants de son époque, plus précisément au grand historien spécialiste de l'histoire religieuse du Moyen Âge occidental, André Vauchez, qui est en particulier l'auteur d'une biographie sur l'autrice au programme (*Catherine de Sienne : vie et passions*, 2015). On pouvait donc s'attendre à ce que les candidats aient lu cet article facilement accessible et aient réfléchi au statut de 'prophétesse'. À défaut de s'y être intéressés précédemment, ils ou elles devaient nécessairement placer celui-ci au cœur de leur analyse du sujet puisque celui-ci tente de définir « ce qui fait de Catherine de Sienne une prophétesse ». Rappelons ici, comme dans chaque rapport sur la composition, que préalablement à toute rédaction il est indispensable d'analyser chacun des termes du sujet proposé – tant ceux de l'éventuelle citation critique que ceux de la phrase rédigée par le jury invitant à son commentaire – et de saisir précisément le sens de leur articulation.

Cette année la formulation était aisément compréhensible : l'énoncé de Vauchez considère Catherine de Sienne comme une prophétesse, en expliquant ce qui lui donne un tel statut, d'abord au moyen d'une litote (« ce…n'est pas… »), ensuite par une affirmation positive. La dissertation allait donc porter sur Catherine prophétesse et il fallait cerner clairement ce statut avant d'évaluer le point de vue de l'historien. Qu'est habituellement un prophète dans le christianisme ? L'énoncé donnait une partie de la réponse : c'est quelqu'un qui prédit l'avenir. Un prophète, cependant, est avant tout quelqu'un qui parle au nom de Dieu et inspiré par lui. Cette inspiration peut se réaliser à travers une expérience mystique, mais une mystique n'est pas nécessairement une prophétesse, précisons-nous à l'attention de nombre de candidats qui

ont construit leur dissertation sur Catherine mystique, déviant de la sorte du sujet. De même ne fallait-il pas non plus focaliser ses propos sur les prophéties (voire sur le prophétisme) de l'autrice.

Ces remarques sont l'occasion d'insister sur la nécessaire précision lexicale dont doivent faire preuve les candidats Le jury les invite à prêter particulièrement attention aux libellés des questions de concours : le programme ne portait pas sur 'sainte' Catherine de Sienne – ce qui pourrait être un sujet de théologie, d'histoire religieuse ou d'histoire du fait religieux – mais sur une autrice appartenant au tiers ordre des *Mantellate* qui a écrit des lettres aux puissants de son époque. Si sa foi et le contexte religieux dans lequel elle vit sont des données absolument indispensables à la compréhension de ses écrits, qu'elle ait été déclarée sainte par l'Église ne participe pas à la compréhension de la question. Certes nous ne doutons pas que pour beaucoup, parler de « sainte Catherine » ou de « la sainte », soit un automatisme linguistique, mais les candidats à l'Agrégation se préparent à enseigner dans des collèges ou des lycées dans lesquels ils ou elles devront veiller à la laïcité de leurs propos. De la même façon, il est problématique que « catholique » ait systématiquement remplacé « chrétien ».

Revenons au sujet qui a paru un peu provocateur à quelques candidats parce qu'il rompait le lien entre « prophétesse » et la « capacité de prédire l'avenir ». C'est ici qu'il fallait faire intervenir le contexte sinon de l'article auquel la citation était empruntée (qu'il n'était bien évidemment pas obligatoire de connaître pour bien traiter le sujet), du moins le contexte historique. Une réflexion sur une prophétesse au XIV^{e} siècle part nécessairement de Brigitte de Suède (qui avait été la prophétesse du pape Grégoire XI, un des destinataires favoris de Catherine de Sienne) et, de manière générale, de la forte tradition prophétique des XIII^{e} et XIV^{e} siècles, à l'intérieur de laquelle étaient annoncées la fin du monde et l'Apocalypse. Par rapport à eux, Catherine ne prédit pas l'avenir, tout en parlant du futur. La lettre 229 en est un excellent exemple. À Grégoire XI qui se préoccupe de savoir s'il réussira à venir à Rome sain et sauf, elle écrit de venir « con la croce in mano, come agnello mansueto ». Ainsi « adempirere la volontà di Dio », lui dit-elle. Dans toutes ses lettres, elle invite ses destinataires à imiter le Christ, à se réformer (en laissant l'amour de soi au profit de la charité), à réformer l'Église et à obéir à Dieu : c'est en cela qu'elle est « prophétesse d'un renouveau Spirituel » pour reprendre le titre de l'article. Il y avait là matière à discuter.

Encore plus provocateur a paru le lien entre le statut de prophétesse et « l'autorité et la liberté de ton avec lesquelles [Catherine] s'est adressée à ses interlocuteurs, si haut placés fussent-ils dans la hiérarchie laïque ou ecclésiastique ». Nombre de candidats ont vigoureusement contesté que « l'autorité et la liberté de ton » fassent de l'épistolographe une prophétesse. Il aurait fallu nuancer en remontant à l'origine de cette autorité et de ce ton particulier (qu'il était très facile d'illustrer avec les lettres aux papes, aux rois et à la reine de Naples notamment). Ici il fallait mobiliser le sens premier de prophétesse (celle qui parle au nom de Dieu et inspirée par lui) et rapporter cette fonction aux origines sociales de Catherine de Sienne – une femme de la moyenne bourgeoisie – et à la position haut placée de ses 'puissants' destinataires. Une femme de l'état de Catherine n'aurait jamais pu s'adresser à de tels destinataires de la façon dont elle le fait, si elle n'avait pas été investie d'un pouvoir. À travers ses expériences mystiques qui ont fait d'elle l'épouse du Christ, puis le Christ lui-même (le rêve au cours duquel le Christ met son cœur à la place du sien, l'épisode des stigmates…), Catherine s'est sentie autorisée sinon à parler, du moins à écrire – puisque seules restent les lettres – « al nome di Gesù Cristo crocifisso e di Maria dolce » peut-on lire au début de chacune de celles-ci. Sa volonté, le « désir » qu'elle exprime au début de chaque lettre, lui sont insufflés par Dieu (Cf. une autre lettre adressée au pape Grégoire XI, la 255 où elle écrit : « Sono costretta dalla dolce prima Verità di dirlo. La volontà sua, Padre, è questa e così vi dimanda… »). Il a fallu

ensuite que la société et le pouvoir religieux et temporel lui reconnaissent ce statut. Et l'on pouvait expliquer ce qu'ont fait en ce sens les dominicains, le pape Grégoire XI et plus tard Urbain VI. Cette expérience mystique reconnue par le pouvoir en place lui permet d'user de l'autorité et de la liberté de ton qu'on constate dans les lettres. Et si ces dernières, à proprement parler, ne font pas d'elle une prophétesse, elles témoignent assurément d'un tel statut. Si Catherine de Sienne n'avait pas été considérée comme une prophétesse par la société et l'Eglise, elle n'aurait jamais pu s'adresser aux grands de son époque comme elle le fait.

Voilà les éléments que la citation d'A. Vaucher conduisait à discuter, de manière organisée et dialectique. Le jury n'a pas un plan déterminé et unique, il attend que tout soit pris en considération et justifié par des exemples précis, voire étayé par les propos de critiques.

En ce qui concerne la préparation des candidats, le jury se félicite qu'un des travers très fréquent l'an passé, consistant à raconter en guise de dissertation la biographie de l'autrice, ait presque disparu cette année. Les candidates et les candidats avaient dans l'ensemble travaillé sérieusement cette question difficile, même si certains ont commenté le point de vue exprimé par André Vauchez en restituant plus ou moins des cours qu'ils ou elles avaient suivis et qui n'étaient que partiellement appropriés au traitement du sujet. Une dissertation de concours n'est pas l'exposé d'un cours ou le compte-rendu d'un ouvrage critique.

Si on peut se féliciter du travail de lecture effectué en amont, on déplorera le niveau de français inadmissible de trop nombreuses copies. En voici quelques exemples.

Il n'est pas possible de se présenter à un concours tel que l'Agrégation en ignorant l'usage du pronom relatif « qui » et en écrivant « une forme et une richesse de contenus et d'images que parfois dépassent la parole… » ou « De la manière soigneuse que caractérise l'impostation (sic) littéraire du corpus… » ou encore « la peste que se répandait partout ».

En français, un verbe conjugué est toujours précédé d'un sujet qui peut être un nom, un pronom personnel ou impersonnel. Ainsi on n'écrira pas « Les lettres de Catherine de Sienne qu'aujourd'hui est possible de libre… » ou « elle prie énormément, car pense que la mort… »

Et que dire de phrases telles que « On pourrait, presque dire aussi d'elle, qu'était nait dans un milieu familiale bourgeoise, dans le sens que… » ; « elle s'opposée et s'échappée soit dans… » ; « Quand elle arrivait en ville, tout le peuple l'acclamait et les gouvernants ne pouvaient pas se réfuser, en effet tant que sa discipline et son mysticisme, ses lettres, et ses idées par conséquence, étaient publiques. »

Rappelons que la composition est un exercice complet qui, dans le cadre d'une Agrégation, doit permettre de déceler de futurs professeurs, certes d'italien, mais du monde éducatif français où l'on attend d'eux qu'ils rédigent des avis sur leurs élèves, corrigent des copies, écrivent éventuellement aux parents d'élèves voire à leur hiérarchie administrative. Et peut-on admettre que l'enseignant ou l'enseignante d'italien s'exprime dans un français du niveau de l'école primaire ? Car c'est bien ce à quoi l'on assiste lorsque certaines règles d'accentuation dites « simples » sont manifestement inconnues d'un très grand nombre de candidats : ainsi, on ne peut accentuer un « e » suivi de deux consonnes ou d'un « x » (ce qui revient au même d'un point de vue phonétique) alors qu'on a rencontré à foison des « éxemples », « éxtérieur », « éxtrême », autant que des « influénce », érreur », « émblême », « téchniciens » (« técniciens »), etc. De la même façon — et du même niveau scolaire —, on a pu trouver par dizaines des mots au pluriel sans le « s » final, ce qui relève encore une fois des règles les plus élémentaires de la langue française. Cela n'est pas acceptable et a été sanctionné avec la plus grande sévérité.

Ce niveau de langue a donc été fortement pénalisé. On aura en effet noté que si l'an dernier plusieurs copies de composition française avaient obtenu des notes supérieures à 15/20, cette année, non seulement la meilleure note est de 13/20 mais 13 copies ont obtenu 0,25/25.

De telles notes traduisent ainsi la sanction de copies qui ont une langue déplorable, une incapacité à traiter le sujet donné — voire à inventer son propre sujet à partir d'un ou deux mots de la citation — et à, en somme, tout ignorer des exigences méthodologiques et linguistiques d'une composition de ce niveau.

ÉPREUVES DE COMPOSITION EN LANGUE ITALIENNE

Durée de l'épreuve : 7 heures

Aucun document n'est admis

Sujet

Nella prospettiva delle opere in programma, analizzate e discutete questo parere di Giuliano Manacorda:

«Il merito della Viganò — unico forse in tutto il genere — fu quello di riuscire a conservare a un testo così scopertamente di parte la convinzione della verità assoluta, che rimane accettabile proprio perché non viene chiassosamente o ufficialmente bandita, ma semplicemente detta. Il libro segna però un punto d'arrivo nella letteratura che tocchi i temi della Resistenza, che d'ora in avanti sarà meno assertoria e più problematica, sfumerà le caratteristiche dell'eroismo e i contorni della verità, preferendo piuttosto peccare nella direzione dell'equivoco che in quella dell'ingenuità rappresentativa.»
Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1975)*, Roma, Editori riuniti, 1977, p. 43.

Notes obtenues :

16 ; 15,5 ; 14 (2) ; 13,5 ; 13 ; 12,5 (2) ; 12 (4) ; 11,5 (2) ; 10,5 (4) ; 10 (3) ; 09,5 (3) ; 09 ; 08,5 (4) ; 08 ; 07,5 (2) ; 07 (2) ; 06,5 ; 06 (3) ; 05,5 (2) ; 05 ; 04,5 (2) ; 04 ; 03,5 (3) ; 02,5 (2) ; 02 (3) ; 01,5 (3) ; 01 (5) ; 0,5.

Moyenne de l'épreuve : 07,40/20

Conseils méthodologiques :

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 prêtent facilement les œuvres fictionnelles qui, comme celles consacrées à la Résistance, sont confrontées à des questions existentielles (le sens de la vie, la mort) et puisent dans un riche éventail d'émotions et de sentiments humains (la peur, l'espoir, le froid, la faim…) ; 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 hors programme qui confirmeraient ou nuanceraient 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 ce lecteur soit aidé dans son cheminement, c'est-à-dire accompagné et conforté dans son 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 doit être en situation, dans les meilleures copies, de lire des réflexions qui enrichissent sa propre perception du sujet.

Appliquons ces remarques aux propos de Manacorda :

1- Analyse du sujet

Giuliano Manacorda (1919-2010) est un spécialiste de la littérature italienne contemporaine. Il a longtemps enseigné à l'université romaine de la Sapienza.

D'après, la dichotomie chronologique qu'établit Manacorda, il y aurait avec Renata Viganò et son récit *L'Agnese va a morire* une sorte d'apothéose de la littérature de la Résistance, caractérisée par l'imbrication heureuse entre récit et appartenance politique qui laisserait place ensuite à une écriture moins connotée idéologiquement remettant en cause les paradigmes de la vérité et de l'héroïsme ainsi que du mimétisme référentiel.

Termes-clés du sujet à expliciter avant de proposer un plan et un développement cohérent :

- Concept de **vérité** : correspondance pleine et absolue avec la réalité effective, principe de non-contradiction, entités qui existent indépendamment de l'homme, affirmation d'un contenu idéal, essence de l'être humain dans sa finitude, dans son dépassement de soi d'abord immanent, puis dans la perspective éventuelle de la transcendance.
- **Résistance** et notion de *Secondo Risorgimento* Pour la première fois depuis l'Unité de l'Italie, le peuple se mobilise dans un élan d'émancipation patriotique et sociale pour parachever le Risorgimento.
- **L'héroïsme,** comme qualité exceptionnelle d'un personnage réalisant une prouesse mémorable en faveur d'une communauté. La modernité littéraire en revanche tend plutôt à représenter l'antihéros, l'homme sans qualité qui ne croit plus en lui, ni dans le monde dans lequel il vit.
- « **L'equivoco ideologico** », l'idée d'une remise en question d'une croyance intrinsèque à un parti, un mouvement d'idées qui prétend détenir la vérité absolue dans un but présenté comme philanthropique.
- « **L'ingenuità rappresentativa** », question cruciale de l'écriture littéraire qui est confrontée au réel : monde environnant, relations sociales…, mais aussi à l'introspection, oscillant entre le mimétisme référentiel (mais est-il possible dès lors que le langage implique déjà une vision du monde ?) et la composante auto-référentielle, l'imagination, la force autotélique de l'inspiration et de l'expression.
- Doit-on établir une gradation qualitative en matière de littérarité entre la littérature testimoniale et fictionnelle ? Quelle serait la quintessence scripturale de la littérature de la Résistance ?
- Question incontournable du néoréalisme et de son rapport avec les orientations des intellectuels appartenant au PCI et ayant combattu dans les brigades Garibaldi ; certains auteurs au programme s'inscrivent dans cette mouvance idéologique, mais d'autres sont affiliés au *Partito d'Azione*.

2- Représentation référentielle et vérité idéologique dans *L'Agnese va a morire* comme paradigme du roman national populaire

Renata Viganò, inscrite au PCI, rappelle dans la postface de *L'Agnese va a morire* (1949) qu'elle a passé 19 mois dans la clandestinité en participant aux combats des partisans antifascistes, ce qui explique que l'adhésion à l'idéologie communiste des personnages qui gravitent autour de la protagoniste soit patente. Nous pouvons donc souscrire au jugement de Manacorda, selon lequel *L'Agnese va a morire* exprime un *unicum*, dans la littérature de la Résistance, dès lors que la prégnance idéologique correspond aux aspirations profondes des classes populaires, sans le soupçon d'une récupération politique.

Son roman peut traduire le concept de littérature nationale et populaire d'obédience gramscienne, du fait de son inspiration authentique, de sa confrontation concrète avec les paysans et les maquisards, de sa connaissance tangible de la misère, mais aussi de la dignité des hommes et des femmes avec qui elle a vécu, tout en montrant une conscience de classe et une lutte armée qui visent par ailleurs à l'instauration d'un nouvel ordre politique et social. Le peuple devient protagoniste de son destin sans allégeance à une démagogie populiste dont seraient dépositaires des bourgeois bien intentionnés. *L'Agnese* symbolise la femme du peuple meurtrie et ulcérée par l'injustice et la violence. Habituée aux tâches vitales réalisées avec abnégation, à un labeur harassant, elle va participer à une aventure collective qui la dépasse, en sublimant son traumatisme grâce à un engagement indéfectible en faveur d'une cause universelle. Ce roman met en scène une épopée des humbles dans laquelle le sursaut patriotique va de pair avec le désir d'une véritable palingénésie de la société italienne.

Ainsi que le souligne Sebastiano Vassalli dans l'introduction de la réédition du roman chez Einaudi, Agnese incarne véritablement l'héroïne sacrificielle, la femme humble dotée des vertus cardinales du peuple que sont la solidarité et l'hospitalité envers les démunis. La narration insiste donc sur la vie quotidienne d'Agnese, dans sa simplicité et dans la représentation sans oripeaux de son dévouement, si l'on considère le registre de langue, la prépondérance de la parataxe et la quasi-absence de références intertextuelles ou érudites. Ce refus des effets rhétoriques légitime l'exaltation de la Résistance, dans son ubiquité et dans son adhésion unanime à l'idéal communiste. Une telle apologie de l'idéologie marxiste entraîne une assimilation des fascistes et des Allemands au Mal, car abondent les lexies péjoratives voire infamantes à leur égard : « efferatezza », « disumani ». Autrement dit, les Allemands sont voués à un statut immuable selon une vision éminemment manichéenne ou en tout cas dualiste.

La naïveté de la représentation est perceptible dans l'aspect *cronachistico*, c'est-à-dire un enchaînement des faits sans véritable hiérarchisation.

3- *Il sentiero dei nidi di ragno* comme roman précurseur de la représentation plurivoque et d'une vérité plus labile

Calvino en revenant rétrospectivement sur son roman d'exorde tient à se démarquer à la fois des détracteurs et des hagiographes de la Résistance et donc de toute prétention à une vérité apodictique. Or, son roman *Il sentiero dei nidi di ragno* rédigé en 1946 et édité en 1947 précède *L'Agnese va a morire* de Renata Viganò, ce qui implique que la dichotomie qu'a établie Manacorda apparaît caduque, puisque la complexité de l'écriture de Calvino, sur le fond et sur la forme par rapport à l'ancrage référentiel et au concept de vérité, ne saurait dépendre d'un basculement chronologique dans l'histoire de la littérature de la Résistance. Italo Calvino a maintes fois souligné comme dans sa Préface à la nouvelle édition de *Il sentiero dei nidi di ragno* en 1964, le risque d'une littérature de la Résistance assujettie au mimétisme, à l'hagiographie et au déterminisme idéologique.

Pour Calvino, le néoréalisme est un état d'esprit et dans son œuvre la quête de vérité qu'évoque Manacorda signifie un discours plurivoque, l'inter-discursivité, en d'autres termes la polyphonie, la confrontation parfois brutale avec une réalité méconnue, la découverte du « sapore aspro della vita », à travers la narration des vicissitudes du personnage enfantin de Pin.

Toujours dans sa Préface de 1964 Calvino insiste sur la dimension fabuleuse, merveilleuse et picaresque de Pin, en précisant qu'il a remplacé dans son récit l'opposition socioculturelle entre son monde bourgeois et la réalité populaire par la confrontation entre l'univers enfantin de Pin et la mouvance ambivalente des adultes. En utilisant l'oxymore « voce rauca da bambino vecchio » dès la première page du roman, Calvino confère à Pin une portée subversive qui échappe à tout stéréotype. Le regard décalé de Pin, sa propension ludique à confondre la vie et le jeu, le microcosme de son jardin secret dont « le sentiero dei nidi di ragno » met en abyme le titre du roman, tout cela constitue une dissonance cognitive qui rompt tout tropisme mimétique et référentiel. L'alter ego de Calvino est le personnage rationnel voire ratiocinant de Kim, mû par un « desiderio enorme di logica », en proie à ses dilemmes et à ses apories : « Non è un uomo sereno », malgré sa capacité apparemment exemplaire à organiser la lutte armée des hommes qu'il dirige et la conviction d'un *telos* dans le processus historique.

4- La confrontation avec la Résistance et la quête de vérité, entre désengagement, affres sentimentales et distanciation humoristique

Les autres romans au programme, publiés avant ou après *L'Agnese va a morire* illustrent la remise en question de l'héroïsme et d'une vérité idéologique péremptoire, tout en offrant une représentation complexe des relations des personnages face au mouvement de la Résistance, ce qui rejoint sur le fond l'affirmation de Manacorda, mais sans l'assignation chronologique qui semble pour lui un facteur discriminant.

4-1 Désengagement

La Casa in collina (1948) de Cesare Pavese est situé entre l'été 1943 et le printemps 1945 à proximité de Turin et dans les Langhe. Le récit à la première personne met en scène Corrado, enseignant en quelque sorte misanthrope qui se définit lui-même comme mû par un « piglio scontroso di chi non riconosce né ama il prossimo. » Reflétant en partie la vie de Pavese, le protagoniste ressent un tropisme tellurique pour l'« occulto della terra » qui illustre le topos du mythe comme retour incoercible vers le mystère qui émane de la nature et corrélativement l'incapacité à s'engager pour autrui lors des moments cruciaux que vit la société. Cependant, loin de se complaire dans sa condition d'isolement, le protagoniste mesure la distance qui le sépare de ses proches qui eux subissent l'irruption de la violence comme au chapitre XVI lorsque Cate est arrêtée et enlevée par les Allemands lors d'une rafle. L'acédie de Corrado suscite en lui le dégoût : « Mi feci schifo », sans que cela entraîne une conversion de sa part. S'il retrouve avec plaisir les collines ataviques des Langhe, Corrado est confronté aux massacres et au risque de représailles sanglantes. La vérité qui émerge tient à la caducité de la vie et au partage d'une même condition humaine, d'une même dignité au moment fatidique de la mort « Anche il nemico è qualcuno », « Ogni caduto somiglia a chi resta e gliene chiede ragione. » Manifestement, l'on traquerait en vain chez Pavese la revendication d'une idéologie hégémonique, placée sur un piédestal.

4-2 Quête d'une autre vérité

À l'instar du roman de Pavese, *Una questione privata* (1965) de Beppe Fenoglio reflète l'esprit agonistique d'un romancier piémontais, viscéralement lié à sa contrée des Langhe, mais qui représente la Résistance armée non pas comme une aspiration à la justice et à la libération nationale face à l'oppression nazi-fasciste, mais comme l'exacerbation d'une quête personnelle de la vérité. En fait, le personnage de Milton est « distrutto » après le départ de Fulvia le 12 septembre 1943, avec laquelle il avait noué une liaison platonique. L'interruption de l'échange épistolaire et les aléas de la lutte partisane le ramènent à la villa de leurs rencontres, alors que les révélations de la gardienne des locaux suscitent en lui le besoin impérieux de savoir si Fulvia

lui est restée fidèle ou si elle est devenue l'amante de Giorgio, lui-aussi engagé dans la Résistance et qui va être fait prisonnier par les brigades fascistes ; telle sera la quête obsédante de la vérité pour Milton qui va traverser les lignes des formations maquisardes et tenter d'échapper dans l'excipit à la traque des miliciens : « Più niente m'importava…solo più quella verità. » Même la rencontre avec le chef *garibaldino* Fabio est dépourvue de toute fascination épique, en raison de l'urgence implacable de la quête : « Per una mia questione privata ». La guerre fait office de catalyseur d'interrogations irrésolues non seulement amoureuses et sentimentales, mais également sociales voire ontologiques.
Une autre vérité qui émerge dans le récit en battant en brèche toute vision héroïque, sinon apologétique de la Résistance, a trait à l'horreur et à la barbarie de la guerre, ainsi que le montrent, de manière *icastica*, l'épisode la tonsure de la maîtresse d'école ainsi que l'exécution de l'enfant Riccio, l'une ayant osé vitupérer les maquisards, l'autre ayant simplement servi de relai occasionnel en leur faveur.

4-3 Distanciation humoristique

Concomitant par sa date de parution de *Una questione privata, I piccoli maestri* (1964) de Luigi Meneghello se décline en un voyage à rebours qui se traduit dès l'incipit par une rétrospection de l'*io narrante* méditant sur sa participation au mouvement de la Résistance dans l'arrière-pays de Padoue entre 1943 et 1945. D'emblée, ce qui importe dans ce récit relève moins de la narration de la lutte armée que d'une décantation humoristique et décalée de ce que l'auteur considère comme une aventure juvénile. En effet, Meneghello se livre à une démythification des velléités épiques des maquisards et à une désacralisation de tout héroïsme, tout en se livrant à une autocritique sous le sceau de l'alacrité : « Non eravamo mica buoni a far la guerra ». La quête du parabellum qu'il avait dissimulé dans une anfractuosité est l'occasion propice pour exhumer « il momento più bello della mia vita » dont le paysage représente l'élément indissociable et encore mystérieux, comme en témoigne l'occurrence de référents orographiques et alpestres d'une précision indéniable : *scafa, altipiano, mughi*.

Ce qui prévaut également dans ce récit réside dans le sentiment d'extranéité, d'abord socioculturelle, puis militaire. Issu d'un milieu bourgeois, le narrateur est en proie à la stupeur face aux femmes de ce qu'il nomme de manière anachronique et provocatrice l'Etrurie. La date charnière de l'armistice du 8 septembre 1943 devient l'occasion d'une dérision lapidaire, grâce à un chiasme qui traduit l'incompréhension face à la volte-face du pouvoir politique : « Alleati-nemici, nemici-alleati ». L'entrée dans la Résistance est dénuée de toute envolée lyrique, du fait de l'autodérision : « Ci sentivamo neofiti e catecumeni ». L'épisode de la réquisition des fromages offerts par solidarité à la population considérée comme affamée est l'occasion d'un quiproquo qui révèle la présomption et l'ignorance des jeunes bourgeois vis-à-vis de la mentalité et des besoins réels du peuple. Nous retrouvons cette autodérision dans l'absence d'une prévention manichéenne qui érigerait les résistants en thuriféraires du Bien et les fascistes ou Allemands dans le camp honni du Mal absolu. Si Meneghello se gausse des « smargiassate dei fascisti », il souligne par ailleurs que la guerre est menée entre « conoscenti e paesani. » Il n'est donc pas enclin à l'acrimonie idéologique, même s'il rappelle de manière elliptique les actes de torture qu'ont perpétrés les nazifascistes. La phase paroxystique des *rastrellamenti* qui détruisent les formations maquisardes du plateau d'Asiago ne donne pas lieu à une pause narrative exaltant l'héroïsme et la bravoure ou inversement la cruauté de l'ennemi, mais amorce une prise de conscience de la vie réelle des montagnards dont l'âpreté de l'existence quotidienne ne dépend pas que des séquelles de la guerre civile.

Dans sa postface, Meneghello emploie l'adjectif « veritiero » pour qualifier son récit, ce qui fait écho au concept de vérité avancé par Manacorda. Cette vérité consiste non pas en une chronique qui amoncellerait des événements de la lutte armée, mais bien au contraire en la capacité de cerner avec acuité les motivations multiples et les finalités des jeunes qui se sont

engagés dans la Résistance dans une perspective à large spectre. Meneghello pose notamment la question de ce qu'aurait pu devenir l'Italie, si elle avait un tant soit peu régénéré sa classe dirigeante et insufflé davantage de sens civique à sa population.

En substance, comme l'ont souligné les critiques Maria Corti, Giovanni Falaschi et Walter Pedullà, le caractère kaléidoscopique des œuvres au programme ainsi que la dimension protéiforme de toute représentation littéraire remettent en cause la notion de vérité absolue que Manacorda a mise en exergue dans son interprétation de la littérature de la Résistance.

ÉPREUVES DE TRADUCTION

Durée de l'épreuve : 6 heures

Aucun document n'est admis

VERSION

Sujet

Morì, come disopra dicemmo, nella città nostra una donna, la quale mosse a compassione generalmente tutto il popolo fiorentino; non è gran meraviglia, perché di bellezza e gentilezza umana era veramente ornata quanto alcuna che innanzi a lei fussi suta. E in fra l'altre sue eccellenti dote aveva così dolce ed attrattiva maniera, che tutti quelli che con lei avevono qualche domestica notizia credevono da essa sommamente essere amati. Le donne ancora e giovane sue equali non solamente di questa sua eccellentissima virtù tra l'altre non avevono invidia alcuna, ma sommamente esaltavono e laudavono la beltà e gentilezza sua, per modo che impossibile pareva a credere che tanti uomini sanza gelosia l'amassino e tante donne sanza invidia la laudassino. E, se bene la vita per le sue degnissime condizioni a tutti la facessi carissima, pure la compassione della morte e per la età molto verde e per la bellezza, che così morta, forse più che mai alcuna viva, mostrava, lasciò di lei uno ardentissimo desiderio. E, perché da casa al luogo della sepoltura fu portata scoperta, a tutti che concorseno per vederla mosse gran copia di lacrime. De' quali, in quelli che prima n'avevono alcuna notizia, oltre alla compassione nacque ammirazione che lei nella morte avessi superato quella bellezza che viva pareva insuperabile. In quelli che prima non la conoscevano nasceva un dolore e quasi rimordimento di non aver conosciuto sì bella cosa prima che ne fussino al tutto privati, ed allora conosciutala per averne perpetuo dolore. Si verificava veramente in lei quello che dice il nostro Petrarca: "Morte bella pareva nel suo bel viso".
Essendo adunque questa tale così morta, tutti i fiorentini ingegni, come si conveniva in tale pubblica iattura, diversamente e' si dolsono, chi in versi e chi in prosa, dell'acerbità di questa morte, e si sforzorono laudarla, ciascuno secondo la facultà del suo ingegno, tra li quali io ancora volsi essere, ed accompagnare io ancora le lacrime loro con gl'infrascritti sonetti, de' quali il primo comincia "Oh chiara stella, che co' raggi tuoi":

O chiara stella, che co' raggi tuoi
togli alle tue vicine stelle il lume,
perché splendi assai più che 'l tuo costume?
Perché con Febo ancor contender vuoi?

Forse i begli occhi, quali ha tolti a noi
Morte crudel, ch'omai troppo presume,
accolti hai in te: adorna del lor lume,
il suo bel carro a Febo chieder puoi.

O questa o nuova stella che tu sia,
che di splendor novello adorni il cielo,
chiamata esaudi, o nume, i voti nostri:

leva dello splendor tuo tanto via,
che agli occhi, c'han d'eterno pianto zelo,
sanz'altra offension lieta ti mostri.

Era notte, e andavamo insieme parlando di questa comune iattura uno carissimo amico mio ed io; e così parlando ed essendo il tempo molto sereno, voltando gli occhi ad una chiarissima stella, la quale verso l'occidente si vedea di tanto splendore certamente, che non solamente di gran lunga l'altre stelle superava, ma era tanto lucida che faceva fare qualche ombra a quelli corpi che a tale luce si opponevono, e avendone da principio ammirazione, io, vòlto a questo mio amico, dissi: "Non ce ne maravigliamo, perché l'anima di quella gentilissima o è trasformata in questa nuova stella o se è congiunta con essa. E, se questo è, non pare mirabile questo splendore; e però, come fu la bellezza sua viva di gran conforto agli occhi nostri, confortiamogli al presente con la visione di questa chiarissima stella".

Comento del Magnifico Lorenzo de' Medici sopra alcuni de' suoi sonetti (1480)

Proposition de traduction

Commentaire de Laurent de Médicis, dit Le Magnifique sur certains de ses sonnets (1480)

Dans notre ville mourut, comme nous le dîmes[1] plus haut[2], une dame qui suscita la compassion unanime de tout le peuple florentin ; il n'y a guère lieu de s'en étonner[3], car elle était vraiment parée de beauté et de noblesse humaines plus qu'aucune autre ayant vécu avant elle. Et parmi toutes les qualités excellentes dont elle était dotée, elle avait des manières si douces et attrayantes que tous ceux qui avaient quelque familiarité[4] avec elle croyaient en être suprêmement[5] aimés. Même les dames et les jeunes filles de son âge[6] non seulement n'éprouvaient pas la moindre envie de cette extraordinaire qualité qu'elle possédait parmi d'autres, mais elles exaltaient et louaient immensément sa beauté et sa noblesse, de sorte qu'il semblait impossible de croire que tant d'hommes l'aimassent sans jalousie et que tant de dames la louassent sans envie[7]. Et si sa vie, en raison de l'extrême dignité de sa condition, la rendait chère à tous au plus haut point, la compassion de la mort[8], à cause de son âge très tendre et de la beauté que, même morte, peut-être davantage qu'aucune femme vivante, elle arborait[9], laissa d'elle un désir des plus ardents. Et, dès lors que[10] de chez elle au lieu de sa sépulture elle fut transportée découverte, elle fit verser à ceux qui s'assemblèrent pour la voir de grands flots de larmes. Parmi eux, chez ceux qui l'avaient connue, outre la compassion naquit l'émerveillement qu'elle eût dépassé dans la mort une beauté qui paraissait indépassable de son vivant. Chez ceux qui auparavant ne la connaissaient pas naissait une douleur et presque un remords de n'avoir pas connu si belle créature avant d'en être entièrement privés, et de l'avoir connue alors pour en éprouver une perpétuelle douleur. En elle s'avérait[11] vraiment ce que dit notre Pétrarque : « La Mort paraissait belle sur son beau visage. »

[1] Variante possible : nous l'avons dit.
[2] Variantes acceptées : ci-avant, précédemment, auparavant, plus tôt.
[3] Variante acceptée : cela n'est pas étonnant.
[4] Variante possible : un commerce régulier.
[5] Variante acceptée : souverainement.
[6] Variante possible : les dames aussi, y compris les jeunes filles de son âge.
[7] Variante possible : que tant d'hommes pussent l'aimer sans jalousie et tant de femmes la louer sans envie.
[8] Variantes acceptées : la compassion de sa mort, la compassion suscitée par sa mort.
[9] Variante acceptée : elle donnait à voir.
[10] Variantes possibles : étant donné que, du moment que.
[11] Variantes possibles : chez elle, se produisait / advenait.

Cette dame étant donc morte ainsi, tous les esprits florentins, comme il se devait face à un tel malheur public, s'affligèrent, les uns en vers, les autres en prose, de la précocité[12] de cette mort, et s'efforcèrent de louer la défunte, chacun selon les facultés de son esprit, et je voulus moi aussi être l'un d'eux, et accompagner moi aussi leurs larmes des sonnets transcrits ci-dessous, dont le premier commence par « Ô claire[13] étoile, qui de[14] tes rayons » :

Ô claire étoile, qui de tes rayons
ôtes aux étoiles de toi voisines la lumière,
pourquoi resplendis-tu plus qu'à ton habitude ?
Pourquoi veux-tu rivaliser même avec Phébus[15] ?

Peut-être tes beaux yeux, dont nous a privés
la Mort cruelle, qui désormais trop exige,
les as-tu accueillis en toi : ornée de leur lumière
tu peux demander à Phébus son beau char.

Que tu sois cette étoile ou une étoile nouvelle[16],
d'une splendeur nouvelle ornant le ciel,
à notre appel exauce, ô divinité, nos vœux[17]:

retire de ta splendeur ce qui convient
pour qu'à nos yeux, zélés dans leurs pleurs éternels,
joyeuse tu te montres sans nous blesser davantage.

C'était la nuit[18], et nous allions devisant ensemble de ce malheur commun, l'un de mes très chers amis et moi ; et parlant de la sorte, le temps étant très beau[19], tournant les yeux vers une étoile des plus étincelantes que l'on voyait nettement[20] à l'occident[21] briller d'une telle lumière que non seulement elle dépassait de loin les autres étoiles, mais était si lumineuse qu'elle faisait projeter de l'ombre aux corps qui s'opposaient à sa lumière, m'en étant d'abord étonné, je me tournai vers[22] mon ami et dis : « N'en soyons pas surpris, car l'âme de cette très noble dame s'est transformée en cette nouvelle étoile ou bien s'est unie à elle. Et si tel est le cas, cette splendeur n'a rien d'étonnant ; et donc, de même que sa beauté vivante fut un grand réconfort pour nos yeux, réconfortons-les à présent par la vision de cette étoile si claire. »

Moyenne générale de l'épreuve : 3,68/10 (soit 7,36/20)
La note la plus haute : 8,5/10 (soit 17/20)
Sur 63 copies corrigées,
23 copies obtiennent plus de la moyenne (5/10, soit 10/20)
11 copies obtiennent entre 3,25 et 4,75 sur 10 (soit entre 6,5 et 9,5/20)
18 copies obtiennent entre 0,5 et 3 sur 10 (soit entre 1 et 6/20)

---

[12] Variante acceptée : de l'âpreté.
[13] Variante possible : brillante.
[14] Variante possible : par.
[15] Autres onomastiques possibles : Phœbus, Apollon.
[16] Variante acceptée : ou une autre.
[17] Variante possible : ô déesse, nos désirs.
[18] Autre possibilité : Il faisait nuit.
[19] Variante acceptée : le ciel étant très dégagé.
[20] Variante possible : clairement.
[21] Autre possibilité : à l'ouest.
[22] Variante acceptée : je m'adressai à.

5 copies obtiennent entre 0,12 et 0,5 sur 10 (soit entre 0,5 et 1/20)
6 copies inintelligibles et/ou incomplètes obtiennent 0

Commentaire sur l'épreuve

(NB : les formes erronées sont précédées d'un astérisque)

Quelques difficultés canoniques

Le texte présentait des difficultés d'ordre lexical mais aussi syntaxique, propres à la langue ancienne, qui doivent être familières aux candidats à l'agrégation, comme certains archaïsmes lexicaux.

La protagoniste du texte, dans le contexte, est une « dame » plutôt qu'une « femme » d'autant qu'on insiste notamment sur sa condition. Il était donc maladroit de traduire le terme *donna* par « femme » comme en italien moderne, sauf éventuellement dans la phrase où les « femmes » sont comprises comme une catégorie qui est complémentaire des « hommes » : *tanti uomini sanza gelosia l'amassino* e *tante donne sanza invidia la laudassino*, d'où la variante possible indiquée dans la proposition de traduction.

En revanche, il ne pouvait pas y avoir d'ambiguïté sur la traduction de *gentilezza* qui en langue ancienne signifie la plupart du temps « noblesse », surtout dans un contexte comme celui-ci où il s'agit d'une dame de haute naissance. Le sens moderne de « gentillesse » n'était pas envisageable ici.

Enfin, un grand classique de la version ancienne, qu'on ne pouvait absolument pas traduire comme en langue moderne dans ce contexte : la conjonction *però* équivaut le plus souvent à *perciò*, comme dans la proposition *e però, come fu la bellezza sua viva di gran conforto agli occhi nostri*. Il fallait donc traduire par « et donc [et par conséquent], de même que sa beauté vivante fut un grand réconfort pour nos yeux… ». Toutes les traductions comportant une idée adversative ont été sanctionnées comme des contre-sens (*mais, pourtant, cependant…).

Quelques difficultés d'ordre lexical propres à ce texte

Une des difficultés lexicales particulières dans ce texte était le maniement des termes liés à l'étonnement et à l'émerveillement, faisant appel à une connaissance fine de l'histoire de la langue. Selon les occurrences, le sens d'admiration et d'émerveillement se superpose au sens d'étonnement, mais, dans certains cas, seul l'étonnement est acceptable. Ainsi, la traduction de *non è gran meraviglia*, de *avendone da principio ammirazione*, et de *Non ce ne maravigliamo* devait comporter une idée d'étonnement ou de surprise. Il était d'ailleurs pertinent d'utiliser deux expressions différentes puisqu'il y avait deux mots en italien : par exemple « étant étonné » et « soyons surpris » pour traduire *avendone ammirazione* et *maravigliamo*. Dans le cas de l'expression, *non pare mirabile* on pouvait accepter la traduction par « admirable » car, dans une langue soutenue, le terme garde en français son sens ancien d'étonnement. Même si le jury a préféré « étonnant » ou « surprenant », le choix du terme « admirable » permettait en outre d'employer un terme encore différent des deux premiers, comme en italien. Enfin, on pouvait justifier aussi bien le sens d'admiration ou d'émerveillement que celui d'étonnement ou de surprise dans la proposition *oltre alla compassione nacque ammirazione che lei nella morte avessi superato quella bellezza*.

Le terme *iattura* signifiait un « malheur » ou un « deuil », d'une gravité importante, contrairement à « *malchance » ou « *circonstance » qui étaient trop faibles.

Le terme *ingegni* étant employé deux fois dans la phrase *i fiorentini ingegni… ciascuno secondo la facultà del suo ingegno*, il était requis de trouver une traduction qui puisse convenir

aux deux contextes, comme « esprits » ou « talents » mais pas « *intellectuels », évidemment anachronique. On devait donc écarter le terme de « génie » qui fonctionnait dans la deuxième occurrence « selon les facultés de son génie », mais pas dans la première « *les génies florentins ».

Quelques difficultés d'ordre syntaxique

Rappelons qu'une attention au sens général du texte est fondamentale pour une bonne traduction. Dans la proposition *se bene la vita per le sue degnissime condizioni a tutti la facessi carissima*, le premier sens de *sebbene* qui se présente à l'esprit, le sens général adversatif du type « *bien que », était un contre-sens dans ce contexte. Il fallait opter pour le sens conditionnel et traduire par « si sa vie… ». Ici, l'ajout du possessif était en outre fondamental pour éviter un contre-sens : *se bene la vita per le sue degnissime condizioni a tutti la facessi carissima, pure la compassione della morte […] lasciò di lei uno ardentissimo desiderio*. La notion de vie en général ne correspondait pas au sens de la phrase, il fallait préciser « sa vie » dans le sens de « sa condition », à la différence de *la compassione della morte* où l'on pouvait accepter les deux interprétations : « la compassion [des gens] pour sa mort », « la compassion sucitée par sa mort » ou bien « la compassion de la mort », dans la mesure où la mort est personnifiée plus loin dans le texte par le truchement de la citation de Pétrarque : « La Mort paraissait belle sur son beau visage ».

Le texte présentait plusieurs cas de rapports de cause à conséquence qu'il convenait de respecter scrupuleusement, comme dans l'ensemble de propositions *una chiarissima stella, la quale verso l'occidente si vedea di tanto splendore certamente, che non solamente di gran lunga l'altre stelle superava, ma era tanto lucida che faceva fare qualche ombra a quelli corpi che a tale luce si opponevono* : « une étoile des plus étincelantes que l'on voyait nettement à l'occident briller d'une telle lumière que non seulement elle dépassait de loin les autres étoiles, mais était si lumineuse qu'elle faisait projeter de l'ombre aux corps qui s'opposaient à sa lumière ».

Enfin, dans la proposition *di bellezza e gentilezza umana era veramente ornata*, on pouvait repérer l'accord de proximité de l'italien ancien et accorder au pluriel en français, mais ce n'était pas obligatoire ici. On peut en effet considérer que l'adjectif *umana* ne porte que sur le substantif *gentilezza* : « elle était vraiment parée de beauté et de noblesse humaine[s] ».

Les partis-pris pour cette session et les variantes acceptées

On pouvait légitimement hésiter sur le sens de l'adverbe *innanzi* dans la proposition *che innanzi a lei fussi suta*. Le jury tend à privilégier le sens temporel mais a également accepté le sens spatial : « ayant vécu avant elle » ou « se trouvant en sa présence ».

En règle générale, le respect strict des temps verbaux est préconisé, sauf dans la première occurrence du passé simple où la traduction par le passé composé paraît plus naturelle en français pour sa valeur de passé proche dans l'ordre du discours : « Comme nous l'avons dit plus haut ».

Il est évidemment toujours préférable de respecter une concordance des temps rigoureuse. Ainsi, pour traduire *impossibile pareva a credere che tanti uomini sanza gelosia l'amassino e tante donne sanza invidia la laudassino*, si le jury a accepté le subjonctif présent « l'aiment » et « la louent », dans la mesure où il pouvait avoir une valeur de vérité générale, ou même l'indicatif imparfait « l'aimaient » et « la louaient », il a cependant bonifié la traduction par le subjonctif imparfait « l'aimassent » et « la louassent ».

La tradition étant de choisir plutôt des textes en prose pour l'épreuve de version ancienne, les candidats pouvaient éventuellement être déstabilisés par la traduction du sonnet. Le jury attend dans ce cas-là, bien évidemment, une traduction en prose qui éclaire le plus simplement possible le sens des strophes. Étant donné le caractère nouveau de cette partie de l'épreuve, le jury a décidé de plafonner le nombre de points-fautes retirés pour chaque strophe.

Attendus d'une version d'agrégation et conseils

Nous attirons l'attention des futurs candidats sur les omissions, sur l'orthographe et sur la calligraphie (les éléments indéchiffrables sont sanctionnés comme des barbarismes). Nous rappelons que la traduction du titre de l'œuvre dont est extrait le texte n'est pas obligatoire, contrairement au titre du texte, s'il y en a un, ce qui n'était pas le cas cette année. Nous ne saurions trop rappeler l'importance d'une relecture scrupuleuse ligne à ligne, afin d'éviter d'omettre une phrase par inattention. Cela arrive malheureusement, et la copie se voit alors attribuer la somme des points-fautes retirés aux autres copies sur le passage en question. Le jury a également été étonné de trouver des copies inachevées, où manquaient la deuxième moitié ou le dernier tiers du texte à traduire. Dans ce cas aussi, la copie se voit retirer la somme des points-fautes correspondant aux passages concernés.

Il est conseillé de respecter la littéralité autant que possible et de ne pas céder à la tentation d'ajouter des nuances de sens supplémentaires. Il s'agit de traduire dans un français contemporain standard et correct, en respectant, si possible, le style du texte original ; mais les licences poétiques ne sont permises qu'aux auteurs, non aux traducteurs dans le cadre du concours – autrement dit, aucune liberté prise avec le « bon » français ne doit figurer dans le texte d'arrivée. La connaissance des deux langues est essentielle : pour bien traduire, il faut non seulement maîtriser la langue cible, mais aussi bien comprendre le texte-source. Aussi conseillons-nous aux candidats de lire régulièrement dans les deux langues, en privilégiant, parmi les œuvres en langue italienne, celles qui sont antérieures au XX^{e} siècle. Parallèlement à ce travail de fond, il ne faut pas hésiter à recourir régulièrement à l'utilisation d'ouvrages de grammaire et de conjugaison pour s'exercer de façon systématique sur des points qui devront couler de source au niveau attendu à l'agrégation. Le jury a été surpris – mais non émerveillé – de rencontrer des barbarismes sur certaines formes de passé simple, ou une confusion entre troisième personne du passé simple et troisième personne du subjonctif imparfait, même dans des copies globalement satisfaisantes. Rappelons que la maîtrise des formes verbales et des accords entre sujet et verbe est indispensable pour atteindre la barre d'admissibilité.

THÈME

Sujet

La baleine échouée

Nous essayions de déchiffrer dans cette horreur quelque chose de reconnaissable. Plus rien, dans cette proue qui avait dû être la tête, ne se distinguait de l'effondrement général. La queue seule avait conservé sa structure, accusant, en regard de cette confusion, la noblesse de l'être organisé. La forme en était parfaite encore ; et l'on se demandait par quel miracle pouvait subsister, à côté de ces tissus indistincts, cette poupe d'avion, flanquée de deux ailerons noirs, fortement plantés dans le fuselage. Celui-ci paraissait avoir été tranché net au-dessus des ailerons ; il montrait en coupe un disque blanc, d'un diamètre considérable, qui proposait de la bête une image instructive, et comme une ébauche d'explication. Le reste ressemblait à un laboratoire écroulé, à l'intérieur convulsé d'une usine. Une espèce de pompe à incendie serpentait à travers une série de dépressions, de renflements, de tunnels, pour se perdre au loin dans un amas gluant, que la mer honorait de temps à autre, d'une bave distraite. Tout cela à la limite de l'informe, frontière mouvante où l'image d'une grandeur engloutie et celle d'une conscience dissipée dans la matière rivalisaient avec l'obsession de l'odeur et les chimies de la liquéfaction.

Et maintenant, que pouvions-nous faire ?… La tête en avant, délaissée enfin par les dieux de la mer, la queue pointant vers la falaise, la baleine continuait à s'enliser, à se dérober à nous. Un jour, les derniers vestiges évanouis, des enfants viendraient là construire leurs tranchées et leurs châteaux forts pour une heure ; et on leur conterait peut-être, sans trop y croire, une très belle histoire de baleine, qui irait se loger d'emblée dans ce coin de leur imagination réservé de tout temps aux descriptions d'animaux merveilleux, à la connaissance du mammouth et de l'ornithorynque, en même temps qu'aux voyages d'Ulysse et aux aventures de Robinson.

Mais ceci n'était pas une histoire pour nous. Pour nous, la baleine était ce trait jeté en travers de la plage, comme une rature ; c'était cette mare aux reflets de jasmin et d'ortie, cet épanchement paresseux, promis aux plus troubles métamorphoses. Peu à peu, sous nos yeux, ce cadavre entrait dans sa vraie gloire.

[…] Et qu'étions-nous, nous qui regardions cela, êtres de hasard, imperceptibles, en proie aux astres, échoués sur les plages d'une Nature sans événements ?… Certes, nous étions bien sûrs, à présent, de notre solidarité avec le monstre ; nous en étions assez sûrs pour l'honorer, assez aussi pour le plaindre. Une énorme accusation s'élevait de cette plage étroite, de cet accablement gélatineux – une accusation qui recouvrait le monde. Hommes et bêtes, nous avions le même ennemi, nous n'avions qu'une seule science, qu'une seule défense, nous étions ligués. Une pitié démesurée, que nous ne pouvions empêcher de retomber sur nous-mêmes, nous montait à la gorge, devant les restes dérisoires de l'animal biblique, du Léviathan échoué. Cette baleine nous paraissait être la dernière ; comme chaque homme dont la vie s'éteint nous semble être le dernier homme. Sa vue nous projetait hors du temps, hors de cette terre absurde qui dans le fracas des explosions semblait courir vers sa dernière aventure. Nous avions cru ne voir qu'une bête ensablée : nous contemplions une planète morte.

Paul Gadenne, *Baleine,* 1982

Proposition de traduction

La balena spiaggiata

In quell'orrore tentavamo di decifrare qualcosa di riconoscibile. Più nulla si distingueva, in quella prua che doveva essere stata la testa, dal tracollo generale. Soltanto la coda aveva conservato la propria struttura, che palesava, a fronte di una tale confusione, la nobiltà dell'essere organizzato.
La forma era ancora perfetta; e ci si chiedeva per quale miracolo potesse sussistere, accanto a quei tessuti indistinti, quella poppa di aereo, fiancheggiata da due pinne nere saldamente piantate nella fusoliera. Questa sembrava essere stata troncata di netto sopra le pinne; lo spaccato mostrava un disco bianco, dall'ingente diametro, che della bestia offriva un'immagine istruttiva, e quasi un abbozzo di spiegazione. Il resto somigliava a un laboratorio crollato, all'interno convulso di una fabbrica. Una specie di pompa anti-incendio serpeggiava attraverso una serie di depressioni, di rigonfiamenti, di gallerie, per perdersi in lontananza in un ammasso viscido che ogni tanto il mare onorava con una bava distratta. Il tutto al limite dell'informe, mobile frontiera in cui l'immagine di una grandezza sommersa e quella di una coscienza dissipata nella materia facevano a gara con l'ossessione dell'odore e le chimiche della liquefazione.

E ora che potevamo fare?... Con la testa in avanti, infine abbandonata dagli dei del mare, con la coda che puntava verso la scogliera, la balena continuava a insabbiarsi, a sfuggirci. Un giorno, svanite le ultime vestigia, sarebbero arrivati là dei bambini a costruire per un'oretta le loro trincee e fortezze; e forse si sarebbe raccontata loro, senza credervi troppo, la magnifica storia di una balena, che subito si sarebbe fissata in quel cantuccio della loro fantasia dedicato da sempre alle descrizioni di animali fantastici, alla conoscenza del mammut e dell'ornitorinco, e insieme ai viaggi di Ulisse e alle avventure di Robinson.

Ma questa non era una storia per noi. Per noi la balena era quel tratto buttato di traverso in mezzo alla spiaggia, come un frego; era quello stagno dai riflessi di gelsomino e di ortica, quel pigro sfogo, promesso alle metamorfosi più torbide. A poco a poco, sotto i nostri occhi, quel cadavere entrava nella sua vera gloria.

E cosa eravamo noi, lì a guardare, esseri del caso, impercettibili, in balìa degli astri, arenati sulle spiagge di una Natura senza eventi?... Certo, a quel punto eravamo proprio consapevoli della nostra solidarietà col mostro ; abbastanza certi per onorarlo, ma anche abbastanza per compatirlo. Un'enorme accusa si levava da quella spiaggia angusta, da quell'abbattimento gelatinoso – un'accusa che ricopriva il mondo. Uomini e bestie, avevamo lo stesso nemico, avevamo un'unica scienza, un'unica difesa, eravamo alleati. Una smisurata pietà, alla quale non potevamo impedire di ricadere su di noi, ci saliva alla gola, davanti ai resti irrisori dell'animale biblico, del Leviatano spiaggiato. Quella balena ci sembrava essere l'ultima; come ogni uomo la cui vita si spegne ci sembra essere l'ultimo uomo. Il vederla ci proiettava fuori dal tempo, fuori da quella terra assurda che nel fragore delle esplosioni sembrava correre verso la sua ultima avventura. Avevamo creduto di vedere soltanto una bestia insabbiata: stavamo contemplando un pianeta morto.

1) <u>NOTES ET MOYENNE DE L'ÉPREUVE</u>
Moyenne générale de l'épreuve= 4,7/10
Note la plus basse : 0,13/10 (soit 0,26/20)
Note la plus haute : 7,75/10 (soit 15,5/20)

Sur 63 copies corrigées : plus de la moitié, c'est-à-dire 38 copies, obtiennent une note égale ou supérieure à la moyenne générale de l'épreuve, dont les 9 meilleures sont comprises entre 7/10 et 7,75/10 (soit entre 14/20 et 15,5/20).

Parmi les 25 copies en dessous de la moyenne générale de l'épreuve, 9 copies obtiennent une note égale ou supérieure à 3,5 (soit 7/20) - et 16 copies une note inférieure à 3,5/10, dont les 6 plus faibles sont égales ou inférieures à 1/10 (soit 2/20).

2) CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR LE TEXTE ET SA TRADUCTION

Le texte français qui était proposé cette année à la traduction est issu d'une nouvelle publiée posthume en 1982, mais écrite au milieu du siècle dernier par Paul Gardenne (1907-1956). Le récit *Baleine* a tout récemment connu un regain d'intérêt, sans doute réinvesti à l'intérieur d'un canon littéraire et interprétatif lié à l'éco-critique et aux thématiques très actuelles de la collapsologie, dont l'extrait choisi fournit un exemple représentatif. Il n'en garde pas moins une prose aux accents et aux attraits désuets, un phrasé tourmenté, enroulant et déroulant la description des corps abîmés et la psychologie des esprits intranquilles, d'une manière qui renvoie aux modèles classiques du roman français moderne – Gardenne ayant été, par ailleurs, un professeur de lettres, spécialiste de Proust.

L'extrait à traduire plonge d'emblée les lecteurs dans une atmosphère suspendue de décadence, voire d'apocalypse aux tonalités presque familières et par cela même d'autant plus inquiétantes.

Les premiers mots de l'extrait, "Nous essayions de déchiffrer", introduisent précisément l'objectif du texte, où le point de vue du regard humain qui se pose sur ce spectacle de putréfaction organique tente de l'interpréter par ses propres référents métaphoriques inorganiques, issus de la civilisation industrielle (l'épave d'un avion, un laboratoire écroulé), et par ses propres angoisses existentielles. Le jury souhaiterait ajouter ici que ces mots de préambule sont aussi une invitation à une lecture attentive du texte, car il s'agira bien de "déchiffrer", et de prendre le temps de bien imaginer et de bien comprendre ce que l'on lit, avant de commencer à le traduire. Il fallait aboutir à une représentation exacte de la scène décrite mais, au demeurant, cette représentation mentale, à la fois précise et globale, semble avoir fait défaut à quelques candidats, manifestement désemparé.e.s. Si c'est toujours un choix regrettable que de se lancer trop hâtivement dans une traduction presque automatique, hachée et irréfléchie, cela devient un choix rédhibitoire lorsque le texte français présente un tel foisonnement de métaphores et d'images, suivant la focalisation d'un narrateur qui veut voir puis a peur de voir, et d'une pensée qui s'enlise dans une sorte d'excitation, puis de sidération des sens. Les fautes que le jury a sanctionnées le plus lourdement – notamment les non-sens – révèlent et découlent le plus souvent de cette lacune initiale, de ce défaut de vision et de compréhension du tableau d'ensemble. Inversement, le jury a valorisé les choix de traduction qui dénotaient une compréhension fine des ressorts stylistiques et lexicaux de ce texte.

3) LEXIQUE

En ce qui concerne le lexique d'abord, le jury a prêté attention à la manière adoptée par les candidats face à des termes techniques ou spécifiques, dont on pouvait deviner qu'ils ne seraient que peu ou mal connus (tels que « ailerons », « fuselage », ou encore, dans un autre ordre de difficultés, « épanchement », « ornithorynque » et « ortie »), et à la cohérence des solutions trouvées. Ces solutions ont donné lieu à une évaluation positive, ou n'ont pas été pénalisées même si elles relevaient d'une approximation, lorsque celle-ci était le fruit d'une réflexion pertinente.

En revanche le jury a pénalisé davantage des traductions qui lui ont paru peu réfléchies et peu pertinentes, pour des termes certes précis mais plus courants, voire récurrents dans les épreuves de thème italien, et dont on attend que les candidats à l'agrégation les connaissent ou les apprennent (tels que la « proue » ou la « poupe », respectivement *la poppa* et *la prua*, qui ont donné lieu à un trop grand nombre de barbarismes, que le jury refuse de transcrire ici).

Rappelons que la « stratégie » recommandée, lorsque l'on ignore le terme italien qui correspondrait au mot français que l'on souhaite traduire, est de chercher d'abord en français puis en italien des termes au sens proche, notamment des synonymes, ou des mots de valeur plus générale, qui ne seront pénalisés que comme de simples inexactitudes.

Le recours à des périphrases, qui expliquent le texte plus qu'elles ne le traduisent et en altèrent parfois profondément l'équilibre et le rythme, n'est jamais souhaitable et ces périphrases sont d'autant plus graves si elles deviennent fréquentes, donnant l'impression d'une traduction désinvolte qui « réécrit » le texte original, et n'en respecte pas la lettre.

Les barbarismes sont encore plus lourdement pénalisés, au même titre que les « non-sens » aberrants, mais pas encore autant que les omissions et les blancs laissés dans les copies aux notes les plus basses.

Pour illustrer cette gradation des fautes, et la logique de correction du jury, prenons l'exemple du mot « rature », amené dans la comparaison suivante : « Pour nous, la baleine était ce trait jeté en travers de la plage, comme une rature ». Tenant compte de l'image du trait dans ce contexte très particulier, le jury a accepté ici la traduction de « rature » par « *cancellatura* » (ou « *scancellatura* ») mais aussi par « *frego* » ; il a considéré en revanche comme de légers faux-sens, relevant parfois d'une surtraduction, des formules telles que « *scarabocchio* », « *macchia* », « *sgorbio* », « *sbaglio* », de la même manière qu'il a pénalisé des périphrases telles que « *come qualcosa che si è provato a cancellare* », « *come un segno per barrarla* », « *come un errore depennato* », « *come una correzione a penna* », « *come un errore di scrittura* », etc. Enfin, comme elles révélaient une mauvaise compréhension du passage, voire parfois une forme d'abdication du sens, les solutions telles que « *ostacolo* », « *ferita* », « *relitto* », « *rottame* », « *solco* », ou « *graffio* » ont été sanctionnés comme des contre-sens, alors que « *carcassa* », « *avanzo* » ou « *rastrellatura* » ont été jugés comme des fautes encore plus graves, relevant parfois du non-sens, et pesant aussi lourd que des barbarismes (mais jamais autant que les omissions) dans le barème des fautes adopté par le jury.

L'exemple des traductions du mot « rature » que le jury a trouvées dans les copies et dont il n'a ici transcrit que quelques formes, se veut représentatif et n'est certainement pas exhaustif. Dans son ensemble, la correction de ce texte long, au lexique difficile et exigeant a donné lieu à la transcription d'une liste d'une cinquantaine de pages de formes plus ou moins erronées, qu'il serait long, fastidieux et surtout inutile de rapporter même partiellement ici. Par conséquent, le jury préfère rappeler synthétiquement quelques consignes générales illustrées de quelques exemples, et surtout insister sur la nécessité de consacrer du temps, de l'énergie et de la concentration à la lecture préalable et à l'analyse lucide et approfondie du texte à traduire, même si celui-ci semble à première vue très complexe.

Plus encore qu'à la dimension technique, les difficultés lexicales de la traduction étaient en effet liées à l'exigence de bien saisir la construction imagée du texte, notamment là où une longue métaphore filée venant de l'inorganique (la machine, le laboratoire…) véhicule la putréfaction de l'organique (aussi l'image de « la pompe à incendie » nous donne-t-elle à voir, sans les dire, les boyaux et les viscères du cadavre en décomposition). La traduction devait être vigilante à ces figures : ne pas négliger, par exemple, la comparaison de la baleine avec un avion (doté d'ailerons que l'on pouvait décider de rendre par « *pinne* » ou par « *alette* » selon le degré

d'explicitation de la comparaison), tout en respectant le contraste entre le côté technique et le ton solennel et inspiré du passage (et ne pas arriver jusqu'au « *foglietto illustrativo* » pour traduire le terme « ébauche » qui gardait un lien avec le dessin et la vision). Un autre aspect figural essentiel dans le texte tenait certainement au jeu sur la focalisation du regard humain rivé sur cette extraordinaire présence animale non plus vivante et en train d'être englobée par une nature plus vaste, que les métaphores associées au végétal et à la matière exprimaient de façon intense. Il était donc important de ne pas perdre de vue le caractère à la fois fortement figuré et extrêmement détaillé du vocabulaire et en général des formes de ces passages descriptifs. De ce fait, il devenait absurde de traduire le verbe « enliser », signifiant précisément l'impossibilité de l'action et du mouvement, par « *tuffarsi* », tout comme « cette mare » n'aurait jamais dû être rendue ici par « *quel mare* », qui renvoie précisément à la mer que « cette mare » ne saurait désormais rejoindre autrement que par sa lente décomposition.
Ces images se distinguaient également grâce aux nuances de leur adjectivation : si la « frontière mouvante » pouvait correspondre à une « *frontiera mutevole* » ou « *labile* », elle ne pouvait aucunement être définie comme « *movimentata* » ; si l'adjectif « dissipée » de la formule « la conscience dissipée dans la matière » offrait plusieurs possibilités de restitution en italien (« *dissipata* », « *dispersa* » ou encore « *dileguata* »), il était fort problématique de le traduire par « *dissoluta* » ou « *sperperata* ». La palette chromatique des définitions adjectivales ainsi que leur justesse imposaient en somme une rigueur accrue de la part des candidats.

Enfin, au-delà d'une analyse fine des modalités figurées, il était également essentiel d'atteindre une interprétation globale et claire du passage (où sommes-nous ? qui parle ? qui agit ? quel est le point de vue ?) qui a semblé faire défaut dans plusieurs traductions. Les copies qui ont traduit la forme « on leur conterait » par « *racconteremo* » ont commis une faute qui semble être davantage redevable d'une lecture bancale du texte français que d'une maladresse dans la traduction en italien de la forme impersonnelle « on ». Il était évident, qui plus est à ce stade du texte, que le locuteur ne pouvait pas être inclus dans le groupe représenté par le sujet du pronom indéfini. Un problème comparable s'est posé dans plusieurs traductions du passage « il montrait en coupe un disque blanc », qu'on pouvait rendre par « *lo spaccato mostrava un disco bianco* », ou encore « *Questa (la fusoliera) mostrava in sezione…* ». En prenant le temps de bien comprendre comment le cadavre de la baleine était positionné et quelle vision il offrait au narrateur, on évitait le contre-sens de traduire par « *mostrava di lato* » ou « *tagliato in due* » ou encore par « *di colpo* ». De la même façon, le fait de s'attarder davantage sur la représentation de cette vision aurait aidé à traduire l'image de la bête comme d'un « trait jeté en travers de la plage », qui ne pouvait nullement être comprise comme un trait « *gettato al largo* ».

4) <u>STYLE</u> :

Le jury s'est réjoui de constater que les meilleures copies ont prêté une grande attention au style du texte, notamment à ses répétitions, ses tournures, ses structures morphosyntaxiques, et ont tenté de les reproduire en italien à l'aide de solutions ingénieuses. Ainsi l'attribut « échoué » inaugurant le texte, présent dès le titre, revenait à plusieurs reprises tel quel ou sous des formes synonymiques : or cette cadence de l'action d'« échouer » , qui plus est en alternance avec « enliser » et même avec « être ensablé », devait être à l'origine de choix et de solutions pertinentes dans le rendu italien. Il n'était pas opportun, en l'occurrence, de traduire tous les termes avec le même mot italien correspondant, puisque le mot « échouée » du titre est repris vers la toute fin en association avec l'image biblique du Léviathan et que les images proches – celles de la baleine qui s'enlise ou de la « bête ensablée » – ne faisaient que renforcer, grâce à la variation, l'image générale.

La tonalité lyrique du passage demandait, quant à elle, une attention particulière, car il était délicat, d'une part, de forcer le trait, en s'éloignant ainsi de la nature très équilibrée du

texte, et, d'autre part, d'en dénaturer le registre. Les « chimies de la liquéfaction » ne pouvaient pas devenir des « *effluvi nauseabondi* », tout comme il n'était pas souhaitable de rendre « aux plus troubles métamorphoses » en exagérant le rendu par « *a ulteriori sconvolgimenti metamorfici* ». Le jury a pu reconnaître un effort dans la tentative d'attribuer une certaine couleur à ces images, mais a toutefois pénalisé toutes les formes de surtraduction. De la même manière, une relecture vigilante aurait pu éviter certains choix malheureux, qui font irrémédiablement basculer l'atmosphère du texte (la traduction de « bave » par « *leccatina* » ou « *questo accasciarsi di gelatina* » pour « cet accablement gélatineux ») vers le comique.

5) GRAMMAIRE :

Le texte présentait des difficultés grammaticales et syntaxiques tout à fait classiques dans une épreuve d'Agrégation de thème italien, mais elles étaient toutefois nombreuses et, ajoutées aux problèmes lexicaux qui demandaient une concentration particulière, elles pouvaient tout de même dérouter les candidats, surtout si une lecture préalable n'avait pas été menée avec soin.

Le jury a malheureusement remarqué plusieurs fautes dans le choix des auxiliaires devant les formes verbales contenant un verbe *servile* ou *modale*, ou encore dans la construction impersonnelle introduite par *si* (« *si* sarebbe *raccontato loro* » étant la seule forme correcte) ; mais aussi plus généralement dans la maîtrise et le choix des modes et des temps verbaux (ainsi le verbe dans la tournure « des enfants viendraient » devait être traduit par le conditionnel passé « sarebbero venuti » : ni « *verranno* » ni « *verrebbero* » ne pouvaient fonctionner dans une narration rapportant au passé une action encore à venir). Ces fautes morphosyntaxiques ont été d'autant plus sévèrement pénalisées qu'elles laissaient deviner une application superficielle et négligente dans la manière d'aborder l'épreuve. Il faut s'y préparer avant tout par un exercice régulier tout au long de l'année sur les textes et les corrigés des annales du thème italien à l'agrégation, et par une étude rigoureuse de la syntaxe et de la grammaire italiennes.

Dans l'ordre des formes grammaticales attendues lors d'un tel exercice, signalons que la forme « accusant » au début du texte a donné lieu à de nombreuses fautes, notamment lorsque les candidats l'ont traduite par « *accusando* ». Ce choix était un calque doublement problématique. « Accusant » est vraisemblablement un participe présent (se référant au substantif « structure ») et devait *a fortiori* être rendu en italien par à une proposition relative du type « *che palesava* », mais qui pouvait se présenter aussi sous forme de coordonnée, ou par une locution telle que « *a riprova di* », selon une règle que les candidats doivent connaître. Mais la signification et la construction du verbe en français devait être également interrogée, qui dans son emploi transitif indiquait « faire ressortir, mettre en évidence » ou encore « révéler, faire apparaître », et ne pouvait nullement être assimilée au verbe italien « *accusare* », au risque d'un non-sens. Le même procédé aurait dû être adopté pour traduire le syntagme « la queue pointant » qui avait également une valeur relative (« *con la coda che puntava* ») et ne devait donc pas être traduit par le gérondif « *puntando* », ni par un participe présent « *puntante* », peu utilisé en italien.

Parmi les copies les plus faibles, le jury a identifié des fautes relevant d'un niveau de compétence grammaticale extrêmement bas, ne maîtrisant pas même l'emploi des adjectifs démonstratifs et invariables. Plus généralement, dans de trop nombreuses copies d'un niveau moins médiocre, le jury regrette d'avoir constaté une maîtrise peu solide de la conjugaison italienne, des règles d'antériorité et de concordance des temps verbaux, un emploi incorrect des pronoms relatifs et de la construction des subordonnées qu'ils introduisent, un usage peu rigoureux des prépositions, un recours maladroit à des locutions adverbiales temporelles calquées sur la langue française. Le jury invite les candidats à un travail régulier, systématique et rigoureux, nourri de lectures, de corrections, d'exercices.

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 les épreuves d'explication, 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.

À PARTIR DE LA SESSION 2026, SONT PRÉVUS DES AMÉNAGEMENTS POUR LES ÉPREUVES ORALES. NOUS INVITONS DONC LES CANDIDATS À LES NOTER SCRUPULEUSEMENT. ILS SERONT PRÉSENTÉS DANS UN ENCADRÉ À LA FIN DU COMMENTAIRE DE CHACUNE DES ÉPREUVES DE CE RAPPORT

ÉPREUVES D'EXPLICATION EN LANGUE FRANÇAISE D'UN TEXTE ITALIEN ANCIEN

Préparation : 2 heures

Durée de l'épreuve : 45 minutes

Notes obtenues par les candidats (sur 20)

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

1 ; 1,5 ; 3,5 (2) ; 4,25 ; 4,5 ; 5 (4) ; 6,25 ; 7 ; 7,5 ; 8 ; 8,5 (2) ; 9 ; 9,25 ; 9,5 (2) ; 11 ; 11,25.

Moyenne générale de l'épreuve : 6,5/20

Considérations générales

Le jury a regretté qu'un certain nombre de candidats aient négligé un ou deuxdes 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 unecontextualisation 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 contribuerontle 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 raisonde 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, celle des liaisons en particulier, 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 q u ' 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 des passages d'une dizaine de lignes environ. Pour le Tasse, les passages à traduire étaient de douze à quatorze vers, en fonction des unités syntaxiques. Afin de donner une idée plus précise des difficultés rencontrées, nous prenons quelques exemples concrets.

Quelques exemples d'erreurs ou de bonnes solutions observées

Le choix du passage à traduire est guidé par l'intérêt de vérifier la précision dans la compréhension du lexique, bien évidemment en lien avec les axes de lecture à privilégier. Par exemple la question du « bon gouvernement » dans la Lettre 123 de Catherine de Sienne. L'attention aux termes de *governare* e *signoria*, *signoreggiare* était d'ailleurs indiquée par le choix des termes à analyser en sémantique dans le questionnaire philologique. La traduction devait tenir compte des nombreuses occurrences dans l'ensemble du texte (*signoreggia la sua città*, *signoreggiato da' vizi* e *da' peccati*, *signoreggia se medesimo*, *signoria prestata*, *signorie delle cittadi*, *signorie temporali*…). Dans ce contexte, il était pertinent de choisir « gouverner », « le

gouvernement » pour traduire *signoreggiare*, *signoria*, terme qui fonctionnait aussi bien au sens propre qu'au sens figuré, et traduire *governare* par « maîtriser, dominer » puisqu'il n'était employé ici que dans une acception au sens figuré. Il fallait bien sûr maîtriser les nuances classiques de certains termes en langue ancienne, comme les *piante* qui ne sont pas les « *plantes ou les herbes » comme en langue moderne, d'autant plus qu'elles font de l'ombre : les *ombrose piante* (*Gerusalemme*, VII, 1-2) sont bien évidemment des « arbres ombreux » et non pas « *ombrageux » qui est un contre-sens puisque cet adjectif définit un caractère difficile. Le jury s'est également étonné de la difficulté des candidats à bien traduire le pronom indéfini *altri* qui signifie « une autre personne », « quelqu'un d'autre ». On le trouvait à deux reprises dans des passages du Tasse : *Et è soverchio omai ch'altri la segua* (*Gerusalemme*, VII, 1) qu'on devait traduire par « Et il est désormais inutile que quelqu'un la suive », et *S'altri vi fu da ' venti a forza spinto/o non tornovvi o vi rimase estinto* (*Gerusalemme*, XV, 26) qu'on pouvait rendre par « Si quelqu'un y fut poussé par la force des vents, soit il n'en revint pas, soit il y trouva la mort ».

Rappelons enfin une règle générale en version qui consiste à traduire et non à interpréter, ne changeant de terme que lorsque cela est obligatoire. Il n'y a aucune raison de changer le sens de *e vede che con ira e con guerra non ne la può trarre* en «*elle comprend », et non pas « elle voit qu'elle ne peut l'extraire ni par la colère ni par la guerre » dans la Lettre 196 de Catherine.

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. Un des écueils classiques est le problème de la double négation, comme par exemple dans la Lettre 123, les deux propositions : *altro rimedio non hanno gli uomini del mondo a volere conservare lo stato spirituale e temporale, se non di vivere virtuosamente ; perocché per altro non vengono meno se non per li peccati e difetti nostri*. La double négation doit être traduite par une affirmation ou par un « ne » explétif : « les hommes du monde n'ont pas d'autre solution pour conserver leurs pouvoirs spirituel et temporel que de vivre vertueusement ; car ces derniers sont perdus uniquement à cause de nos péchés et de nos défauts », ou bien « les hommes du monde n'ont d'autre remède pour conserver leurs conditions spirituelles et temporelles que de vivre vertueusement ; car ces dernières ne déclinent qu'à cause de nos péchés et de nos défauts ». Toujours chez Catherine, il faut tenir compte de la logique entre les propositions d'une même phrase afin de faire apparaître clairement le sens. Ainsi, *Dio* est-il le sujet commun aux deux propositions et *il padre e la madre* le COD dans la Lettre 196, *Perocché per amore Dio il creò alla imagine e similitudine sua ; e per amore il padre e la madre gli diè della sua sustanzia concependo e generando 'l filiuolo* : « Parce que par amour Dieu le créa à son image et à sa ressemblance ; et par amour lui donna un père et une mère de sa substance en concevant et en engendrant son fils ». Dans les textes en vers, en particulier, il faut prendre garde à bien identifier le sujet des verbes, lorsque celui-ci est renvoyé en fin de phrase, et à rétablir l'ordre correct en français : *Per tante strade si raggira e tante/il corridor ch'in sua balia la porta/ch'al fin da gli occhi altrui pur si dilegua* devait se traduire par « le coursier qui l'emporte à sa guise fait des détours par tant de chemins qu'elle finit même par échapper aux regards d'autrui ». Il faut également maîtriser des structures très courantes, y compris en italien moderne, comme le cas de deux propositions coordonnées par la conjonction **né**. De même que son équivalent affirmatif **e** s'emploie entre deux propositions affirmatives, **né** s'emploie entre deux propositions au contenu négatif. La conjonction **né** peut relier une proposition négative à une précédente proposition affirmative mais il s'agit d'une construction littéraire où **né** devient l'équivalent de **e non**[23]. L'accent graphique permet de ne pas confondre la

[23] Exemple : "Qualche uccello si mare se ne va ;

conjonction de coordination **né** avec le pronom personnel **ne**. Ainsi, *Né già d'abitator le terre han vòte, […] né steril pote/esser quella virtù che 'l sol n'infonde* (*Gerusalemme*, XV, 27) devait être traduit de la façon suivante : « Et leurs terres ne sont pas dépourvues d'habitants […] et cette vertu que le soleil y infuse ne peut pas être stérile ».

Le caractère composite de l'épreuve peut expliquer des erreurs qui semblent évitables mais qui sont bien évidemment sanctionnées comme la reprise par le pronom sujet d'un terme dont le genre change entre l'italien et le français, comme dans la Lettre 123 : « les gouvernements [*signorie*] des cités ou d'autres gouvernements temporels sont des gouvernements prêtés, qui nous sont prêtés à nous et aux autres hommes du monde ; ils nous sont prêtés… » et non pas «*elles nous sont prêtées… ». 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 desfragilités 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 traduiresystématiquement 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, quiépuise 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 de l'explication d'un texte.

Cinq extraits de lettres de Catherine de Sienne et trois passages de la *Jérusalem délivrée* ont été tirés au sort par le premier candidat de chaque matinée (qui détermine ainsi le sujet

né sosta mai" (Eugenio Montale).

pour l'ensemble de la journée d'interrogation).

Question 1 – Catherine de Sienne : Lettres aux puissants

Lettre 123, *Ai signori difensori della città di Siena*
Notes obtenues (sur 20) : 01 ; 03,5 ; 09,25

L'intérêt de ce passage était la réflexion sur le bon gouvernement, de soi-même d'abord et partant, de la cité. Cette lettre aux gouverneurs de la ville de Sienne s'inscrit dans le contexte de la Guerre des Huit Saints qui opposait Grégoire XI et une alliance entre la république de Florence et plusieurs villes révoltées des États pontificaux. Catherine en appelle aux gouverneurs pour qu'ils reviennent à leur juste place, selon elle, sous l'autorité du Pape. Le fonctionnement de son argumentation pouvait constituer un axe de lecture. Dans le passage à expliquer, elle part de la notion de cité de l'âme pour arriver à celle de cité politique, afin de conclure sur le modèle de comportement à adopter par celui qui, du fait de la grâce divine, est le dépositaire d'un pouvoir éphémère. Le bon gouvernement commence par celui de l'homme sur son âme, selon la vertu théologale de la *carità* qui exclut la possibilité de l'*amor proprio*. En effet, ce dernier s'oppose à l'*amore ineffabile* provenant du sang du Christ par opposition à l'or et l'argent qui ne font que nous écarter de la véritable noblesse (*gentilezza*) et ne créent que de la dissension (*odio, rancore, discordia*). Celui qui se laisse ainsi gouverner par ses vices et ses péchés n'est pas en mesure de gouverner sa ville. Après la phrase de transition, *E male possederà la cosa prestata se in prima non governa e signoreggia se medesimo*, elle montre qu'envers les gouvernements temporels l'homme doit se montrer d'autant plus désintéressé (*come cosa prestata, e non come cosa sua*) qu'ils sont éphémères et aléatoires (*o per morte o per vita elle trapasssano* : « que l'on vive ou que l'on meure, ils [les gouvernements] trépassent »). Dans une dernière partie marquée par le passage de la troisième personne de vérité générale à l'apostrophe *Solo da Dio l'avete avuta*, elle exhorte les gouverneurs de la ville de Sienne à craindre la colère divine (*con timore santo* ; *con timore e riverenzia ; con santo e vero timore*) et la perte de leur pouvoir temporel, s'ils ne reviennent pas dans le giron de la Papauté.

Lettre 135, *A messer Pietro marchese del Monte*
Notes obtenues (sur 20) : 07 ; 11,25

Le passage correspond pratiquement à l'intégralité d'une lettre que Catherine a envoyée, probablement en 1375, au marquis del Monte, messer Pietro, qui était alors sénateur et *podestà* de Sienne, ce qui signifie qu'il se trouvait au sommet du pouvoir politique et judiciaire de la commune. Catherine s'adresse à lui à la fois en tant que *senatore* et *rettore della giustizia* civile et en tant que *fratello in Cristo Gesù* pour l'exhorter à pratiquer la justice. Comme à son habitude l'épistolographe relie fortement la morale chrétienne consistant à imiter l'exemple du Christ et la morale publique. Un axe de lecture pouvait consister à montrer comment Catherine exprime cette indissociabilité de la justice morale personnelle et de la justice civile, de la justice terrestre et de la justice céleste, et leur nécessité. Elle le dit à la fois explicitement (*perocchè colui che non tiene la giustizia sopra di sè, non può con buona faccia farla sopra altrui*) et grâce à deux figures rhétoriques principales, présentes dans toute la partie didactique de la lettre : la polyptote *giustizia*, *giustissimo*, *giudice*, *ingiuria*, *giudichi*, *giudicato* et la métaphore du tribunal de la conscience (avec l'invitation à monter *sopra la sedia della ragione*, expression dans laquelle *ragione* prend à la fois le sens de « raison » et de « droit »). L'exhortation à l'examen de conscience et à la pénitence est suivie d'une prière à agir socialement pour gagner

son salut, en donnant une somme d'argent au directeur de l'hôpital de la charité (en filant la métaphore du tribunal). Le passage s'achevait sur des informations intéressantes sur le dispositif d'écriture et de distribution des lettres.

Lettre 196, *A Gregorio XI*
Notes obtenues (sur 20) : 01,5 ; 03,5 ; 09,5

Ce texte, qui a donné lieu à des notes décevantes, était un des textes phares du corpus qu'il était difficile de ne pas avoir scruté de long en large. En partant d'une constatation (Dieu aime tant que pour racheter les péchés de ceux qui l'avaient offensé il s'est incarné en son Fils pour que ce dernier soit sacrifié et rachète les pécheurs), Catherine construit un parallélisme avec les offenses infligées au pape par les rebellions de la guerre des huit saints. Cette rhétorique puissante, si elle admet la faute des brebis égarées, indique au pape le chemin à suivre de manière assez limpide. La dénonciation des causes de la rébellion, c'est-à-dire « i mali pastori e governatori » pourrait tendre à exempter le pontife de toute responsabilité dans les origines de la crise sinon qu'elle sous-entend aussi ce ces « pastori » et « governatori » furent nommés ou désignés par le pape, qui le sait parfaitement. En invitant ce dernier à retrouver le siège romain — et l'on pouvait ici évoquer les efforts de tout le siècle italien de Pétrarque dans ce sens —, Catherine cherche à éradiquer la corruption des gouverneurs pontificaux tout en rétablissant un ordre historique : l'une des conséquences en serait alors la pleine expression d'amour chrétien du pape envers des sujets qui n'ont jamais cessé d'être ses « figliuoli ». Ici comme ailleurs, le jury est toujours attentif à ce que les candidats ne laissent pas échapper l'évidence, comme cette expression en forme de chiasme d'« uno torniello la morte con la vita e la vita con la morte » qui invite à relancer le débat sur l'inscription du discours catherinien dans un style sinon épique du moins chevaleresque.

Lettre 255, *A Gregorio XI*
Notes obtenues (sur 20) : 06,25 ; 08,5 ; 08,5

L'extrait retenu pour l'explication est typique du ton d'une Catherine qui s'exprime directement au nom du Christ. Ce ton de prophétisme (marqué par nombre de verbes au futurs) est entre l'injonction et la supplique. Si la relation père/enfant est à la fois marquée dès l'abord par l'incise « babbo mio dolcissimo » puis par le lien d'un pape paternel susceptible de corriger ses enfants, fussent-ils rebelles à son autorité, la voie est néanmoins tracée par Catherine qui veut placer l'intervention pontificale sous le joug de la justice terrestre et de la justice divine, la première relevant du pontife mais la seconde relevant d'un Dieu tout-puissant auquel ledit pontife se doit d'obéir. Cette oscillation permanente entre humilité et menace, qui est l'une des forces du discours catherinien, ne doit jamais détourner l'étude d'un texte des évidences macroscopiques : c'est ainsi que le tout début du texte avec son double vocatif a pu échapper à un candidat alors qu'il est une clé d'entrée dans le texte et son style. De la même façon, une lecture trop rapide — et peut-être trop émotive — a conduit à confondre : « [Dio] vuole che vi pacifichiate con tutta la Toscana » avec un « vuole che pacifichiate con tutta la Toscana », conduisant un à regrettable contre-sens.

Lettre 357, *Al re d'Ungaria*
Notes obtenues (sur 20) : 05 ; 07,5 ; 09,5

Le passage à expliquer appartient à une lettre que Catherine a adressée au roi de Hongrie à l'époque du Schisme (vers 1379-1380), pour l'exhorter à *rispondere a Dio* qui l'appelle à défendre la foi chrétienne contre ceux qui ne reconnaissent plus Urbain VI comme Pape.

S'ouvrant sur une dénonciation douloureuse des torts de ces derniers (leur vote pour Urbain VI, puis leur soudain revirement que Catherine voit comme la manifestation d'un refus de la réforme de l'Église) le passage se termine sur l'exhortation faite au roi de Hongrie. Le lien entre ces deux parties bien distinctes suit un schéma rhétorique (Une question : *Chi… ?* et sa réponse : *Dico che…* qui est interrompue pour passer à un autre point : *Non mi stendo a dire più del…*) et repose sur des reprises et des oppositions lexicales. À la fin, le roi est présenté comme le *difenditore […] della fede nostra*, ce qu'étaient au début ceux qui ont finalement renié Urbain VI. Il est le défenseur éclairé par Dieu qui va s'opposer aux anciens défenseurs désormais aveuglés par le diable. Il est ici appelé à une croisade contre les nouveaux infidèles que sont *gli eretici falsi cristiani* qui *hanno eletto l'antipapa*, comme l'avait été contre les musulmans la reine Jeanne de Naples, sa cousine, qui appartient maintenant au camp des « hérétiques ». Dans deux lettres que Catherine écrit à Jeanne de Naples à la même époque, celle-ci est d'ailleurs appelée *eretica* (348), se trouve dans la *tenebra dell'eresia* et est invitée à suivre la lumière (362).

Question 2 – Torquato Tasso : Gerusalemme liberata

Gerusalemme liberata, **VII, 1-2**
Notes obtenues (sur 20) : 04,5 ; 09 ; 11

Les deux premiers huitains du chant VII font apparaître Herminie perdue dans les bois après une nuit d'errance. Au chant précédent, elle a en effet revêtu l'armure de Clorinde afin de sortir du camp sarrasin pour aller retrouver son bien aimé Tancrède. Ainsi déguisée, elle est attaquée par des croisés et s'enfuit, suivie de Tancrède qui la prend pour Clorinde. Si le premier huitain est concentré sur sa fuite, le deuxième huitain met l'accent sur l'échec et la réaction des chevaliers chrétiens lancés à la poursuite, en vain, puisque sa fuite se poursuit dans les deux derniers vers du deuxième huitain. L'axe de lecture choisi par une candidate, qui a analysé la fuite et les détours du personnage comme le reflet du détour du roman épique vers le roman chevaleresque, était tout à fait pertinent et fécond. Ainsi le rythme effréné de la course mis en valeur par la double apocope *il fren la man* pouvait évoquer la perte de sens de la protagoniste loin de sa foi païenne à la recherche de son bien-aimé chrétien mais aussi celle de poète qui lâche les rênes de la narration pour une digression vers l'idylle d'Herminie dans la forêt auprès des bergers. De même, le mouvement des chevaliers chrétiens à la poursuite d'Herminie qu'ils croient être Clorinde est un mouvement centrifuge loin de Jérusalem, comme celui de Tancrède qui délaisse la quête guidée par la foi chrétienne pour suivre son mouvement passionnel de l'amour pour une païenne. La défaite des chevaliers comparée à celle des chiens de chasse qui ont perdu leur proie peut également être lue dans la perspective de l'ensemble de l'œuvre : la forêt est ici protectrice pour la bête sauvage comme pour Herminie dont elle annonce l'épisode pastoral, contrairement à la forêt de Saron qui causera un retard supplémentaire dans la victoire chrétienne, aboutissement de l'épopée.

Gerusalemme liberata, **XV, 26-27**
Notes obtenues (sur 20) : 04,25 ; 05 ; 05

Les trois chants XIV, XV et XVI constituent une digression narrative par rapport à la trame principale : ils racontent l'errance des chevaliers Charles et Ulbad partis à la recherche de Renaud prisonnier des enchantements d'Armide. Guidés par la Fortune, ils découvrent les îles fortunées et reçoivent les récits des aventures, entre autres, d'Ulysse et de Christophe Colomb. L'intérêt de ce passage était de travailler sur les différentes temporalités. À l'époque de la diégèse, on ne connaît pas ce qui est arrivé à Ulysse, *il suo gran caso*. Au temps de la première Croisade, on n'en parle pas, *si tace*, parce qu'on ne sait pas quel a été le sort d'Ulysse. Les

histoires racontées par la Fortune sont donc présentées comme des prophéties. En revanche, au moment de l'écriture, « on le tait » parce que l'aventure d'Ulysse qui trouve la mort en passant les colonnes d'Hercule est une invention de Dante, alors que la Renaissance lui préfère des versions où Ulysse rentre à Ithaque auprès de son épouse. Cette relecture du mythe classique représente un moment de divertissement en deux temps (l'aventure d'Ulysse, XV, 26 puis la description d'un lieu exotique, XV, 27), tant pour le personnage d'Ubald qui demande des précisions : *Del mondo occulto,/dimmi quai sian le leggi e quale il culto*, que pour le lecteur de l'époque du Tasse.

Gerusalemme liberata, **XVI, 11-12**
Notes obtenues (sur 20) : 05 ; 08

Le chant XVI est en quelque sorte le couronnement du voyage des deux chevaliers Charles et Ubald qui arrivent et découvrent, merveille des merveilles, le palais et les jardins d'Armide, où se trouve Renaud qu'ils viennent ramener à sa quête première. Cet extrait nous montre une nature des plaisirs, dans la végétation (XVI, 11) comme dans les oiseaux qui l'habitent (XVI, 12). Tout l'enjeu de l'analyse est de montrer que cette nature idyllique figée dans un printemps éternel, n'est en réalité que le fruit de l'artifice de la magicienne. Un axe de lecture, bien choisi par une candidate, pouvait être de déceler les indices de la corruption et du danger derrière une nature trop harmonieuse. Ainsi le fruit ancien (*il pomo antico*) pouvait être celui de la discorde et de la tentation, la douce brise (*l'aura*) pouvait par moments être associée à des verbes suggérant une violence larvée (*percote*). Il convenait de conduire une analyse précise de la versification et de la musicalité (en abyme) afin d'éclairer toute la richesse du texte. Il était intéressant de montrer toutes les variations lexicales sur différentes formes des termes pour des raisons métriques : *augei/augelli*, *mormora l'aura/la musica òra*

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.

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 :
<u>Phonétique :</u>

Vocalisme tonique : Catherine de Sienne : però ; sete. Le Tasse : spiegò ; òra.
Vocalisme atone : Cat. : giustizia ; pontefice. Le T. : altri.
Consonantisme : Cat. : rettore ; gli ; occhio. Le T.: soverchio ; faccia ; rimase.
Phénomènes phonétiques généraux : Cat. : così. Le T. : fren ; virtù ; augei.
Morphologie : Cat. : potrebbe ; coronaro. Le T: scorta ; ignoto.
Syntaxe : Cat. : diagliela ; fanne. Le T: tornansi ; più l'orto aprico.
Sémantique : Cat. : ragione. Le T: timida ; versi ; caso.
Versification : Le T: sovra il nascente fico invecchia il fico; perché inghiottillo l'oceano vorace.

Exemples de traitement complet :

Vocalisme tonique de « òra » (Le Tasse XVI) :

Il fallait remarquer l'emploi de la forme ayant évolué « òra » au lieu de la forme littéraire « aura » qui est un latinisme. C'est la rime qui justifie ce choix : le distique terminal de la strophe de la poésie narrative (l'*ottava*) étant à rimes plates.

L'étymon est « auram » (accusatif). L'accent tonique est sur la syllabe « au » : dans un mot latin de deux syllabes, l'accent est invariablement sur l'avant-dernière syllabe. Quand le groupe « au » tonique ne se conserve pas, il s'ouvre en /ɔ/. « Cosa » et « causa » présentent un doublet similaire, avec différenciation sémantique en ce qui les concerne.

Vocalisme atone de « altri » (Le Tasse VII) :

Il fallait remarquer qu'« altri » est le sujet d'un verbe singulier (« segua »). Il s'agit donc du pronom indéfini masculin singulier qui s'emploie uniquement avec la fonction de sujet.

Le pronom sujet latin est « alter ». « Altri » ne vient pas de cette forme.

Le radical « altr-» est issu de l'accusatif « altĕrum », accentué sur l'antépénultième car la pénultième est brève, dans lequel la voyelle atone inter-tonique « ĕ » est en dépression tonique. Le suffixe « -i », singulier et sujet, est analogique du pronom relatif « qui » par exemple (le latin « quī » comportait un « ī » qui s'est conservé normalement).

Morphologie de « coronaro » (Cat. 357) :

« Coronaro » est un *passato remoto* ancien issu de l'évolution normale du parfait latin correspondant, « coronaverunt », qui existait également sous la forme abrégée « coronarunt ».

Les consonnes finales tendant à disparaître dans les mots de plusieurs syllabes (cas des « - m » des accusatifs au singulier ou des « - t » des verbes de 3e personne du singulier, par exemple), « coronarunt » a dû d'abord donner « coronaron », puis « coronaro ».

La forme courante « coronaron-o » est le fruit d'une succession d'analogies, d'abord avec le pluriel des 3e personnes au présent (« aman-o ») qui est lui-même analogique de « (essi) sono » (< sunt), à son tour analogique de « (io) sono » (> sum) qui, pour sa part, est analogique des 1ères personnes : amo (< lat. amo), leggo (< lego), scrivo (scribo).

Versification du vers « sovra il nascente fico invecchia il fico » (Le Tasse XVI) :

So/vra il/ na/**scen**/te/ fi/co in/**vec**/chia il/ **fi**/co

C'est un hendécasyllabe *a minore* avec accents sur les syllabes 4, 8, 10 (en gras), soit l'accentuation *a minore* la plus fréquente. Il comporte trois synalèphes (soulignées).

Remarques, rappels et mises en garde :

- Le cas latin à partir duquel évoluent les substantifs au singulier est l'accusatif, mais il y a quelques exceptions. On veillera donc à donner le bon étymon.

- Une fois cet étymon donné, il faut systématiquement indiquer où tombe l'accent tonique, ce que de nombreux candidats ne font pas. Une part non négligeable des évolutions phonétiques, et par suite des évolutions morphologiques, dépend de la place de l'accent tonique.

- Un défaut trop fréquent consiste à parler de yod quand les étymons latins présentent le phonème vocalique /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.

- Si le jury apprécie la précision des candidats nommant 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 va ou vont évoluer et à se focaliser sur le mécanisme de l'évolution.

- En métrique, il convient de prononcer le vers en faisant entendre les syllabes, avant de signaler les phénomènes particuliers et d'indiquer la place des accents principaux.

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

Sur les vingt-deux candidats qui ont présenté l'épreuve d'explication ancienne, deux n'ont pas traité la partie consacrée au latin. Pour les vingt candidats restants, la traduction des textes de Claire d'Assise a généralement été bien rendue, pour la satisfaction du jury, même si quelques traductions ont été défaillantes, parfois surprenantes. 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 trois d'entre eux, cette note sur 10 a représenté la moitié, voire davantage, des points de l'épreuve totale notée sur 40. Pour 18 candidats, la note de latin sur 10 a représenté plus d'un quart du total des points sur 40.

Les notes sur 10 se répartissent comme suit :

0 (2 candidats), 1 (1), 1,5 (1), 2,5 (1), 3 (1), 4 (2), 4,25 (2), 4,75 (1), 5 (3), 5,25 (1), 5,5 (1), 5,75 (1), 6 (1), 6,5 (1), 7 (2), 7,5 (1). La moyenne de l'épreuve de latin est ainsi de 4,30/10

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.

Un travail convenable a été effectué sur le texte de Claire d'Assise chez la plupart des candidats, notamment dans sa contextualisation. Pour la lecture, la prononciation du latin a été laissée au choix du candidat qui pouvait utiliser la prononciation à l'italienne, à la française ou restituée. Cependant, il importait 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 *excellentia* comme *exsellentia malgré le choix de prononcer le latin à l'italienne. Il y a eu quelques autres erreurs de prononciation comme *visceribus* prononcé *visseribus avec un /s/ malgré une prononciation à l'italienne, ou encore *illaesam* prononcé *alliaesam. Il convient encore, si le texte est lu avec une prononciation soucieuse de respecter les accents toniques du latin, de ne pas se tromper : *creátorem au lieu de *creatórem* ou *momentanéarum au lieu de *momentaneárum*.

Quant à la traduction, elle a été en général convenable, même s'il est vrai que le texte n'est pas très difficile. Il convient toutefois de rappeler à quel point il était 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 était compris et que le candidat ne proposait 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 : *habetur* traduit par un futur, alors que le verbe est au présent, factum traduit au présent alors que c'est un passé, *noverim* traduit par un passé composé alors qu'il a une valeur de présent.

- 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 : *propositum* est bel et bien « propos », et non « dessein » dans le passage proposé, *fastum* a été traduit par « fierté », alors qu'il a bien le sens de « faste » dans le passage proposé, *Dominus* a été traduit par « maître » au lieu de « Seigneur ».

- les italianismes : « firmement », « j'exulte » prononcé « j'exoulte », « désidérant » au lieu de « désirant ».

Ces relevés ne sont pas exhaustifs. 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. Quelques candidats ont ainsi répondu à côté de la question, en citant, à propos de l'ablatif, les prépositions *apud* et *per* qui se construisent avec l'accusatif, ou ont procédé à des explications générales sans tenir compte des mots du texte.

Il est à déplorer certaines erreurs parfois graves, comme celle du candidat qui parle de « conjonction relative » pour quod, ou lorsque quelqu'un explique que le subjonctif peut suppléer à l'impératif qui ne possède pas toutes les personnes, mais qui prend comme exemple un verbe à la seconde personne du singulier. La morphologie de l'impératif latin a ainsi posé des problèmes à plus d'un candidat, il faut bien faire attention aux formes passives ou déponentes et ne pas les confondre avec un infinitif. La construction du discours indirect en latin (et aussi en français et en italien) peut aussi être revue par plusieurs candidats. De la même façon, la valeur du génitif en latin peut être aussi revue : il ne peut pas avoir de valeur locative parfois, le locatif est un cas, certes archaïque et résiduel en latin, et qui ressemble parfois au génitif, mais il n'a rien à voir avec lui.

Quelques candidats n'ont pas répondu à la question de grammaire, ou ont répondu de façon très courte. Le jury s'est étonné de ce qu'ils n'aient même pas essayé de repérer, dans le texte traduit en français, des éléments de réponse simples. Il est bien étonnant que, alors que la traduction du texte était 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, cette épreuve de latin a été diversement préparée. Elle est pourtant nécessaire afin de mieux connaître la grammaire de l'italien et du français dans une perspective d'enseignement. Il faut donc maîtriser 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 connaissance plus précise de la grammaire de l'italien et du français, afin de parvenir à une compréhension plus fine des textes et à un meilleur enseignement.

LES AMÉNAGEMENTS DE CETTE ÉPREUVE

Au cours des dernières sessions, le jury a constaté deux phénomènes : le premier est que, de toute évidence, certains candidats avaient appris par cœur la traduction du texte au programme qui, parce notre concours n'est pas une Agrégation de Lettres classiques, était forcément plutôt court. On peut même noter qu'au fil des années, les textes choisis n'avaient cessé d'être réduits en longueur et en difficulté pour s'adapter à un public toujours moins formé au latin dans les collèges et les lycées. Le second phénomène est un affaiblissement pour ne pas dire dans certains cas un effondrement de la maîtrise de la grammaire, non seulement latine — ainsi certains candidats, après avoir « récité » leur traduction, évitaient soigneusement de répondre au questionnaire de grammaire qui leur était soumis — mais également, et c'est sans aucun doute plus grave encore, des grammaires française et italienne. C'est donc tout à fait logiquement que le jury procède au remplacement de la version latine par une question de grammaire historique comparée.

Tout le reste de l'épreuve d'explication ancienne demeure strictement identique.

La version de latin de l'explication ancienne est donc remplacée par une question de grammaire historique latin-français-italien qui reste l'une des parties de l'explication ancienne. Cette nouvelle partie d'épreuve permettra tout à la fois un approfondissement de la grammaire latine mais aussi des grammaires française et italienne. Cette partie de l'épreuve, qui s'appuiera sur un texte de néo-latin — qu'il ne s'agit absolument pas de traduire mais qui est donné pour mettre en contexte le phénomène grammatical à étudier — pourra prendre la forme suivante.

Exemple A :
Marsile Ficin, extrait du *Commentaire sur le* Banquet *de Platon, « De l'amour »* I, 3.

Giovanni Cavalcanti est chargé d'interpréter un extrait du discours de Phèdre dans le Banquet *de Platon.*

Quis igitur dubitabit quin amor statim chaos sequatur precedatque mundum et deos omnes qui mundi partibus distributi sunt ? Cum mentis* ille appetitus ante sui formationem sit, et in mente formata dii mundusque nascantur. Merito igitur antiquissimum hunc Orpheus nominavit. Praeterea seipso perfectum, quasi dicat seipsum perficientem.

[*Mens, mentis : l'Intelligence, le *Nous* (Νοῦς) platonicien].

1- Repérez les verbes au subjonctif et expliquez leur présence. 2- Donnez les emplois du subjonctif en italien et en français.

Exemple B :
Giovanni Pontano, *Antonius*

Le narrateur désire voir Antonio Beccadelli, célèbre humaniste, à Naples, près du Portique d'Antonio.

Audio enim pomeridianis horis illic* conventum haberi litterarorum hominum ; ipsum autem Antonium, quamquam multa dicit, plura tamen sciscitari quam docere solitum, nec tam probare quae dicantur quam socratico quodam more irridere disserentes ; auditores vero ipsos magis voluptatis cujusdam eorum quae a se dicantur plenos domum dimittere quam certos rerum earum quae in quaestione versentur.

[*À cet endroit, le Portique d'Antonio].

1- Repérez les marques du discours indirect dans le passage et expliquez-en la syntaxe. 2- La syntaxe du discours indirect en italien et en français

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 l'épreuve de la leçon. 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 haut vol 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 dontle candidat ou la candidate sauront 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'évasivité 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 d'interroger avant tout le sens des termes du sujet, et d'évaluer leurs différentes significations possibles.

La préparation est longue. Le candidat a cinq heures à sa disposition et peut consulter les œuvres au programme ainsi qu'un dictionnaire unilingue italien pour la leçon en langue italienne. 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 propres à 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 au moment d'arriver 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 :les candidats veilleront 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 deprésentation orale et non de lecture, basée 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 à tout moment identifiable. 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 le discours : celui-ci ne doit pas être en suspens sans destinataire. Rappelons donc 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 donner l'acte et le numéro de la scène. Parailleurs, 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 à condition 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). Il est bien évidemment absolument interdit aux candidats d'utiliser leurs ouvrages personnels pendant les épreuves du concours.

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 le fait que la logique du discours ne soit pas à tout moment perceptible : on doit toujours savoir où on en est du plan annoncé. Le candidat veillera donc à souligner les articulations du 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 toutle temps à disposition n'est pas sanctionné à condition que la leçon ne soit pas chétive 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. La leçon était jusqu'à cette session suivie d'un entretien dans la langue de la leçon, qui dure au plus quinze minutes. Comme on le rappellera ci-dessous, l'entretien n'est pas 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.

L'exercice requiert un entraînement. La leçon est un exercice de maîtrise, quiallie 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 capacité à échafauder un plan clair et la concentration.

LES AMÉNAGEMENTS DE CETTE ÉPREUVE

Cette épreuve reste globalement identique pour la session 2026 aux sessions précédentes à cette différence près que l'entretien qui suit l'exposé de la leçon se fera désormais dans l'autre langue.

Il s'agit ici non seulement de rendre cette leçon plus proche des réalités du monde de l'enseignement (un professeur doit savoir passer sans cesse d'une langue à l'autre sans aucune difficulté) mais aussi, pour le jury, de pouvoir entendre les candidats utiliser dans les deux langues le vocabulaire idoine à leur leçon.

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 ; **5** (2) ; **7** ; **7,5** ; **8,5** (2) ; **9** ; **9,5** (2) ; **10** (3) ; **11** (3) ; **12** (2) ; 13 (2) ; **15** ; **16**.

Moyenne générale de l'épreuve : 9,84/20

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

Question 1 – Catherine de Sienne : Lettres aux puissants

Existe-t-il un style catherinien ? (Catherine de Sienne, *Lettres*)
Notes attribuées (sur 20) : 8,5 ; 8,5 ; 11

Cette leçon a globalement été bien traitée. Rappelons au passage que sa forme (une question au style direct) demeure un classique de l'épreuve qui mérite d'être attentif à sa formulation. Ainsi « Existe-t-il un style catherinien ? » est une question ouverte contrairement à une tournure comme « Quel est le style catherinien ? » qui ne serait guère pertinente pour une leçon d'agrégation. Une candidate a très opportunément songé à définir le mot « style » qui ne s'applique que bien tardivement au monde de la littérature ; mais cet anachronisme aisément dépassable invitait à réfléchir à un faisceau de pistes qu'il convenait toutefois de bien organiser : Que nomme-t-on le « style » en littérature ? Catherine a-t-elle une visée stylistique ? Est-il nécessaire d'en avoir une pour donner un style ? Si les lettres de Catherine ont un style, quel est-il ? À quoi le reconnait-on ? Il est plus que vraisemblable qu'un candidat préparé aura dû aborder cette question car elle est intrinsèquement liée à d'autres comme le rôle des transcripteurs des lettres (donnent-ils de leur propre chef un style aux lettres de Catherine ?), la dimension orale de la dictée, l'urgence de l'écriture parfois brûlante et, bien évidemment, la récurrence de certaines formes rhétoriques dont on pouvait décliner quelques exemples : persuasion, menaces, langage juridique, citations explicites ou implicites, humilité laissaient percer un *ars dictandi* de Catherine.

La pauvreté dans les lettres de Catherine de Sienne
Notes attribuées (sur 20) : 05 ; 10 ; 15

Le thème de la pauvreté s'inscrit de façons variées dans le discours catherinien. Tous les candidats n'ont pas manqué de le lier immédiatement à l'autoportrait qu'elle fait d'elle-même au début de chaque lettre (« umile serva e schiava », etc.) mais il relève d'autres champs aussi.

Premièrement, on ne pouvait négliger l'évocation du binôme pauvres/riches qui s'inscrit tant dans la dimension sociale du siècle (la révolte de la Toscane contre les suppôts du pape est suscitée par une famine) que dans la longue tradition chrétienne qui lie la chute du Christ renversant les bancs des marchands du Temple à la trahison de Judas pour trente deniers. Mais cette dénonciation des douleurs de la pauvreté conduit à une valeur métaphorique du riche et du pauvre qui en inverse les notions : la richesse matérielle que poursuivent les puissants est la vraie pauvreté, car elle est pauvreté spirituelle. Pour autant le dépouillement est-il source du salut éternel et de la richesse de l'âme ? Catherine appelle-t-elle vraiment les rois et les puissants à se défaire des biens matériels ? Si tel était le cas, on pourrait juger que le discours catherinien ne tient pas compte de l'ordre social. Si le pape est dit « padre de' poveri » (lettre 206), c'est plutôt contre les excès des puissants qui conduisent à l'injustice, au désordre, aux guerres et à l' « amor proprio » — et donc à la misère des plus pauvres et des malades, dont Catherine s'occupe aussi dans les hospices — que se forge le discours catherinien sur la pauvreté.

Question 2 – Torquato Tasso : Gerusalemme liberata

Le désir dans la Jérusalem délivrée
Notes attribuées (sur 20) : 07,5 ; 12

Comme toujours, il est essentiel de définir le terme qui compose le sujet de la leçon. Il est extrêmement pertinent, comme l'a très bien fait une candidate, de travailler de façon précise sur les différentes variantes du terme dans l'œuvre au programme, dans leur contexte, afin de circonscrire un champ de réflexion. Il était judicieux de différencier le noble *bramare* de Godefroi (I, 18), la *cupidigia*, désir immodéré et incontrôlé d'Argant (VII, 50), le *gran desio* (I, 72) vertueux des Croisés pour leur combat qui s'oppose au *desio* (V, 65) de Tancrède (son amour pour Clorinde) qui le rend hermétique aux charmes d'Armide. Les exemples ne manquaient pas pour différencier les *cupide turbe* (IV, 33) des chevaliers emportés par leur désir pour la magicienne Armide qui vient troubler la noble quête : *[…] e gli altri anco d'onore/fingon desio quel ch'è desio d'amore* (V, 7, vv. 7-8). Il s'agissait donc de travailler sur la question du désir comme tension entre assouvissement individuel et mouvement collectif. On pouvait envisager dans un premier temps l'opposition entre désir individuel et désir collectif pour la dépasser ensuite en s'appuyant sur des moments de l'intrigue où les différentes formes de désir pouvaient coïncider. Enfin, la dynamique de cette leçon invitait à terminer la réflexion sur la question de la réception et du désir du lecteur, pris en compte dans le projet d'écriture du Tasse.

Unité et variété dans la Jérusalem délivrée
Notes attribuées (sur 20) : 10 ; 10 ; 11,5

Les deux termes de ce sujet invitaient à réfléchir sur la structure du poème et sur son style. Derrière la notion de variété, on pouvait penser à la diversité des personnages (de religion, de genres, géographique) mais aussi aux forces centrifuges par opposition aux élans unitaires sur le plan diégétique et enfin au romanesque par opposition à l'épique, sur le plan générique. Il était pertinent en introduction de se référer aux prises de position du Tasse à la fois dans la *Jérusalem* et dans les *Discorsi del poema eroico*. On pouvait s'interroger sur la signification de la conjonction de coordination pour se demander si unité et variété étaient inconciliables. En suivant différents niveaux de lecture, du plus littéral au plus extradiégétique, on pouvait envisager d'abord la nécessité de la variété (comme défaut d'unité) qui semble s'opposer à l'idéal d'unité (comme défaut de variété) pour trouver une résolution des

contraires dans l'unité du style et de la variété dans la symétrie des situations, afin de montrer dans quelle mesure la variété est en réalité source ou support d'unité. Un des enjeux de cette leçon était de mobiliser les différents niveaux de lecture afin d'historiciser et de contextualiser avec précision les raisons de la variété poétique et morale par opposition à l'unité répondant aux exigences de la Contre-Réforme.

Les femmes et les hommes dans la Jérusalem délivrée
Notes attribuées (sur 20) : 03 ; 09,5 ; 09,5

Pour réfléchir à ce sujet, il pouvait être intéressant d'avoir en tête la dichotomie « femmes-chevaliers » qui, dans le premier vers du *Roland furieux* de l'Arioste, semble recouvrir les catégories des « armes » et des « amours » : *Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori*. Il était tout à fait intéressant en introduction de rappeler un fait historique lié à la première Croisade en 1096-1099, une chronique mentionnant la présence de quelques femmes guerrières, comme l'a fait une candidate. On pouvait également introduire l'argument par la distinction que fait le Tasse lui-même entre *virtù dell'uomo, fortezza, liberalità, eloquenza…* et *virtù della donna, pudicizia, silenzio, parsimonia…*, dans le *Discorso della virtù feminile e donnesca*[24]. S'il était judicieux de reprendre les catégories de pensée du *Discorso* du Tasse lui-même, comme l'a proposé un candidat, il ne fallait pas oublier que, justement, le Tasse les élaborait en citant les auteurs de l'Antiquité (notamment Thucydide, Platon et Aristote) pour mieux les dépasser, dans un but encomiastique, puisque, s'adressant à la Duchesse de Mantoue Eleonora Gonzaga, il conclut en parlant des *donne eroiche*. En tout état de cause, et même sans citer directement l'incipit du *Furieux* ou les discours du Tasse, la question amenait à se demander si les catégories des femmes et des hommes coïncidaient avec une opposition entre amour, sensualité, faiblesse, pudeur, silence, vie civique d'une part, et force, honneur, héroïsme guerrier, gloire, éloquence, pouvoir, d'autre part, ou en d'autres termes, plaisir érotique contre vertu héroïque. Bien évidemment, tout l'intérêt des catégories étant d'être dépassées dans le cadre d'une réflexion à la fois complexe et clairement exprimée, il convenait de construire un plan dynamique qui montrait d'abord les formes d'oppositions (les charmes et le jardin d'Armide qui rend les chevaliers *effeminati*, la faiblesse et la sollicitude d'Herminie, …) pour passer ensuite à une plus grande perméabilité entre les genres (à travers les exemples de Clorinde, évidemment, mais aussi de Sofronia et Gildippe), afin de terminer sur les raisons et les effets d'un certain effacement du genre dans une forme de vertu collective et universelle.

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

Leopardi et le Romantisme
Notes attribuées (sur 20) : 05 ; 12 ; 13

1- Question controversée

Dans le titre de cette leçon, la coordination *et*, à la fois conjonctive et disjonctive, laisse entendre que la critique récente n'est pas unanime quant au positionnement de Leopardi par rapport au romantisme. En effet, certains exégètes, tels qu'Antonio Prete, réfutent toute approche déterministe et apodictique qui érigerait des dichotomies factices et partant réductrices ; en revanche, d'autres revendiquent une optique binaire, une incompatibilité irréductible, comme Pier Vincenzo Mengaldo qui a publié en 2012 *Leopardi antiromantico*.

Mengaldo argumente en se fondant essentiellement sur *I grandi idilli*, sans considérer l'*opera omnia*. Il étaye sa démonstration en assignant Leopardi au courant rationaliste et

[24] *Discorso della virtu feminile e donnesca*, di Torquato Tasso, a cura di Maria Luisa Doglio, Palermo, Sellerio, 1997.

matérialiste des Lumières opposé à l'idéalisme. Si on peut partager le point de vue de Mengaldo lorsqu'il affirme que Leopardi abhorre le culte du moi, dénie une conception idyllique de la nature et préfère un style sobre aux envolées lyriques, on peut le contester justement parce qu'il tend à figer la poétique de Leopardi qui est au contraire évolutive et plus ambivalente qu'il n'y paraît de prime abord. D'ailleurs, Leopardi devient de plus en plus hostile à la raison instrumentale et au progrès technique comme corollaire pernicieux des Lumières, motif que nous retrouvons notamment dans *Il dialogo di Tristano e di un amico*.
Certes, sa poésie apparemment solipsiste semble ignorer la propension populaire des romantiques, tout comme son registre de langue éminemment *peregrino* l'éloigne a priori d'un lectorat national lors de l'époque charnière du Risorgimento. De même, dans le sillage de Mengaldo, d'autres critiques ont souligné à juste titre le caractère disparate et centrifuge des *Operette morali* et des *Paralipomeni alla batracomiomachia,* véritables antiromans dont la cible polémique serait *I promessi sposi*.
Cela dit, dès lors que le romantisme à l'aube du XIX e siècle instaure une nouvelle sensibilité qui révèle la tension agonistique entre immanence et transcendance, la puissance incoercible du sentiment et de l'introspection, l'aspiration à l'infini, un nouveau rapport à la nature, l'inadéquation ontologique de l'homme en proie à ses apories, la propension à la mélancolie, il serait illusoire de prétendre que Leopardi échappe totalement à cette nouvelle mouvance.

2- L'intransigeance juvénile

Dans un premier temps, Leopardi ne partage aucunement l'idée romantique selon laquelle le sujet représenterait la quintessence de la vie universelle, car il estime que l'individu n'est que la partie infime de l'univers. En 1818, il compose son essai *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* où il fustige surtout le tropisme des romantiques envers la « barbarie » nordique qui ignore de manière présomptueuse l'héritage sublime de l'antiquité, la corrélation entre la nature et une poésie d'imagination. Leopardi déteste manifestement les effusions d'un romantisme trivial où dominent les atmosphères grotesques et le goût douteux pour l'extravagance. À ce moment-là de son parcours, il n'est pas exclu que Leopardi ne connaisse que partiellement la réalité multiforme du romantisme italien et européen, ce qui explique sans doute des jugements péremptoires sur lesquels il reviendra par la suite, en une inévitable palinodie.

3- Leopardi et les auteurs romantiques

On ne peut retrancher Leopardi du débat intellectuel et culturel de son époque en le plaçant dans une sorte de *turris eburnea*. Être solitaire qui subit une claustration dans la maison paternelle de Recanati, Leopardi est un bibliovore a priori reclus dans son microcosme livresque ; pourtant sa correspondance et ses écrits témoignent de ses contacts avec les figures de proue du romantisme européen et italien. Si tout d'abord Leopardi défend viscéralement les Anciens et les classiques en se gaussant des divagations romantiques, il ne faut pas oublier que ses voyages et ses séjours, notamment à Florence, vont infléchir son opposition farouche. Le cabinet Vieusseux, précisément, devient le centre névralgique de rencontres fécondes, comme en septembre 1827, entre Leopardi et des personnalités éminentes du romantisme, telles que Manzoni, Stendhal, Tommaseo, Ranieri et Gioberti, ce dernier devenant même un ami à part entière, alors même qu'il participe activement au Risorgimento. En tout cas, de nombreuses lettres entre septembre 1827 et juin 1828 (543, 544, 582 et 606) laissent transparaître de l'estime, voire de l'amitié et de l'affinité de la part de Leopardi envers Manzoni. D'aucuns pourront douter de la véracité des propos de Leopardi, mais il est certain que l'auteur milanais déjà célèbre n'avait pas besoin d'une supposée flagornerie pour briller au panthéon littéraire. Par-delà les remarques élogieuses sur l'auteur milanais, en tant que personnalité chaleureuse et attachante, Leopardi apprécie également les *Promessi sposi* : « […] il quale non

ostante molti difetti, mi piace assai, ed è opera di un grande ingegno ». (Lettre 582 du 25 février 1828).

4- Les affinités avec certains paradigmes du romantisme

Plus largement, dans le débat avec Mme de Staël, Schlegel et Di Breme, Leopardi convient qu'il existe un hiatus abyssal entre le monde classique et le monde moderne ; désormais, il admet que c'est la poésie sentimentale qui prévaut, du fait des dilemmes intrinsèques au sujet ne pouvant trouver un exutoire dans une nature désormais étrangère à lui.

Dans *La ginestra*, surtout, se fait jour la distorsion entre la fleur qui symbolise l'héroïsme de l'être humain et sa caducité inexorable face à une nature menaçante. L'épigraphe biblique, la prégnance stylistique du poème, la corrélation entre l'ancrage tellurique et la perspective cosmique vont de pair avec la représentation d'un personnage populaire. Si l'on peut envisager ici une choralité, c'est que le lyrisme de Leopardi n'est pas ou n'est plus solipsiste, mais tend à exalter le besoin de solidarité entre les hommes pour qu'au moins leurs œuvres soient bonnes. En quelques vers, Leopardi réussit le tour de force de concilier la profusion thématique et la fécondité expressive, ce que l'on peut qualifier de sublime romantique dans son acception la plus authentique.

En somme, Leopardi a d'abord entièrement appartenu au classicisme du fait de son érudition et de sa fréquentation inextinguible des auteurs antiques, pour intégrer au fil du temps dans son œuvre poétique une sensibilité romantique, notamment dans la relation au monde et à l'infini.

Question 4 – Letteratura della Resistenza

L'héroïsme dans les récits de la Résistance

Notes attribuées (sur 20) : 11, 13, 16

Il était indispensable, dans l'introduction, de définir le concept d'héroïsme (et donc de héros) en soulignant ses diverses acceptions et son évolution. La remise en cause du héros traditionnel, perceptible surtout avec l'avènement de la Modernité, prend la forme de ce que nous pourrions définir une laïcisation et une banalisation du modèle héroïque. Le héros contemporain est un individu qui incarne certaines valeurs des sociétés démocratiques dont se revendiquent les écrivains antifascistes de notre corpus, telles que la défense de la liberté, la justice, l'égalité. Quelle que soit son origine, dès lors qu'il promeut des valeurs humaines et politiques de progrès, ce qui est le cas dans nos récits historiquement contextualisés et réunis par l'évocation d'un combat contre l'idéologie fasciste, un personnage peut devenir un héros.

À partir de ces quelques réflexions liminaires, une problématique s'impose : quels éléments des récits au programme permettent de repenser la définition de l'héroïsme et comment se déploie l'articulation entre éléments traditionnels de cette figure (le courage, le don de soi, l'acceptation du sacrifice) et les éléments liés au cas spécifique de la lutte contre le fascisme que sont le projet politique, le refus de la dictature, l'humanisme ?
Plusieurs plans étaient possibles. Nous en proposons un pour donner un exemple :

I) C'est l' Histoire qui « fabrique » le héros (et donc l'anti-héros) : certaines circonstances exceptionnelles (comme la guerre, la Résistance) révèlent des comportements exceptionnels : l'héroïsme a besoin de faits précis pour se manifester. La guerre contre le Mal absolu le permet. Quelles sont les manifestations de cet engagement dans nos romans ?
II) Ce sont les « histoires » (au sens de récit diégétique) qui « fabriquent » le héros : tous les moyens narratifs sont légitimes pour dresser la statue du héros de la Résistance en consignant

des traces de ses « gestes » : récits de fiction, journaux intimes, écrits mémorialistes, discours oraux, bref « témoignages » de différentes natures qui, dans le cadre historique de la lutte contre le fascisme, sont autant de contre-feux dressés face aux récents discours de propagande du régime. Mais notre corpus privilégie les textes de fiction. Quelle figure de héros naît de ce choix ?

III) C'est par la langue (au sens de travail stylistique et de refus d'une certaine emphase) que se lézarde la statue/le statut du héros de la Résistance : d'où chez au moins 4 de nos 5 auteurs, la volonté de contester la figure du héros et de le transformer en individu pétri de doutes (Corrado que l'excès de réflexion empêche d'agir), détourné de sa tâche par l'amour (Milton dans *Una questione privata* de Fenoglio), par la distance de l'auto-ironie (le protagoniste de Meneghello) ou par son immaturité joyeuse et insouciante (le Pin de Calvino).

Il apparaît ainsi, possible conclusion, qu'avec les récits de guerre et de Résistance, tout le monde peut devenir héros et que, dans une vision manichéenne facilitée par l'enjeu d'un combat valeurs contre valeurs, il peut y avoir beaucoup de « héros », ce qui contredit la définition traditionnelle du mot. Cette généralisation du héros est la conséquence de la volonté idéologique du PCI de l'après-guerre : tous les résistants sont (ont été) par nature des héros (l'archétype étant l'Agnese de Viganò). Une patrie de héros l'a emporté contre une patrie de lâches. Par leur projet littéraire, nos écrivains ont interrogé et en partie contesté cette vision simpliste.

Les récits de la Résistance : des romans de formation ?
Notes attribuées (sur 20) : 07, 09

« Per studiare studio, ma non imparo niente » fait dire Meneghello au narrateur de son roman *I picccoli maestri* (chapitre 8, p. 255 de l'édition au programme). Par son apparent paradoxe, cette déclaration sous forme d'aveu pouvait permettre d'amorcer la réflexion sur la leçon proposée aux candidats. Il convenait en préambule de circonscrire le sujet en définissant rapidement la catégorie littéraire que recoupe la formule « roman de formation », appelé aussi, avec de très légères nuances, « roman d'apprentissage », « roman d'éducation » ou, en référence au modèle goethien du *Wilhelm Meister*, « Bildungsroman ». Les personnages des romans de formation, traditionnellement, sont des enfants ou des adolescents dont le récit relate un cheminement biographique et existentiel scandé par des étapes constituant autant d'obstacles à franchir pour acquérir connaissance et maturité. La formation est métaphoriquement une « mise en forme » de l'individu pour qu'il intègre la communauté des adultes.

Parmi les personnages de notre corpus, seul Pin est un enfant et pourrait donc à ce titre correspondre à la définition canonique mais le doute demeure quant à l'apprentissage qu'il a suivi dans la mesure où sa participation peu orthodoxe à la Résistance (ne confond-il pas en permanence le drame de la guerre et l'imaginaire du jeu ?) ne semble pas avoir produit chez lui de véritable changement. Les autres personnages sont déjà des adultes, d'âges différents cependant, et devraient être a priori exclus d'une réflexion traditionnelle sur le genre du *Bildungsroman*. Pourtant la question posée par le titre semble légitime car il apparait que la guerre, et la Résistance qui en a été un aspect important dans l'Italie des années 43-45, est un accélérateur de prise de conscience et oblige les individus à faire des choix qui modifient nécessairement leur rapport au monde (pensons à l'évolution à la fois humaine et politique d'Agnese). Confrontés à des obstacles qui changent leur existence habituelle, ils apprennent des choses sur le monde, sur autrui et sur eux-mêmes.

Dès lors, une série de questions (pouvant définir les titres d'un plan) se posent autour de l'idée de « formation », vue comme modification (ou au contraire comme stase, pensons à

Corrado) des personnages face aux « leçons » de l'Histoire : l'expérience de la guerre délivre-t-elle un type particulier d'enseignement ? Qui forme surtout les personnages : les circonstances ? les connaissances et la culture ? des modèles auxquels s'identifier, qu'ils soient militaires, politiques ou affectifs ? Il y a-t-il des « grands » et des « petits maîtres » (Meneghello) ? Qu'apprend-on de cet enseignement particulier qu'a constitué l'engagement dans la Résistance ? Qui, en fin de compte, a été formé : les personnages (mais à des degrés différents), les écrivains ayant vécu la réalité de la guerre (c'est vrai pour tous nos auteurs) qui ont relaté les étapes de leur maturation, les lecteurs des récits confrontés à l'évocation d'une expérience extraordinaire qui leur permet de prendre connaissance d'une période (grâce à la dimension documentaire des récits qui scandent des dates et des lieux précis et dressent un portrait social de l'Italie de l'époque) tout en étant conviés à s'interroger, plus philosophiquement, sur la nature humaine ?

Les apprentissages sont multiples et il existe indéniablement une valeur éducative dans les récits de Résistance, au-delà de la forme littéraire qu'ils peuvent assumer, même si son degré d'affirmation varie d'un texte à l'autre : elle est mise en cause chez Pavese mais ce refus même nous apprend quelque chose, elle semble limpide chez Viganò, elle nécessite un subtil travail de décodage chez Calvino, Fenoglio et surtout Meneghello. Le but de tout témoignage, avec la précaution qui est de mise quand on emploie ce terme dans un contexte littéraire, reste d'apprendre pour faire en sorte que les erreurs du passé ne se reproduisent pas.

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) :

4 ; **5** ; **6** ; **7** ; **8** (3) ; **8,5** (2) ; **9** (2) ; **10** (4) ; **12** (2) ; **13** ; **14** (2) ; **16** ; **17**.

Moyenne générale de l'épreuve : 9,5/20

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

Remarques sur la langue italienne ?

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

Question 2 – Torquato Tasso : Gerusalemme liberata

Il (ri)conoscere nella Gerusalemme liberata

Notes attribuées (sur 20) : 05 ; 08,5 ; 08,5

Le choix de l'infinitif substantivé *conoscere* précédé du préfixe de réitération ou de renforcement (*ri*) permettait d'ouvrir la réflexion au double sens qu'aurait eu la (re)connaissance en français : *riconoscimento* et *riconoscenza*. Pour le premier sens de *riconoscimento*, il fallait penser d'abord à l'*agnizione* d'Aristote, le ressort narratif qui permet de créer un effet de surprise lorsqu'un personnage retrouve l'identité de celui qu'il croyait un autre, l'exemple le plus célèbre étant le cri tragique de Tancrède reconnaissant Clorinde dans le chevalier qu'il vient d'occire : *Ahi vista! ahi conoscenza!* (XII, 67). Mais la notion de connaissance ou de reconnaissance dans le sens d'identification pouvait s'appliquer également à des territoires que les personnages de Charles et Ubald embarqués sur la nef de la Fortune explorent au chant XV et que le lecteur envisage en fonction de son horizon de culture. Pensons notamment au jeu sur les différentes temporalités dans le récit des aventures d'Ulysse (XV, 25-28) et de Christophe Colomb (XV, 30-32). Enfin, il *riconoscimento* dans le sens de savoir, amenait à discerner le vrai du merveilleux, à dépasser la confusion pour suivre le droit chemin. La deuxième acception du mot, la *riconoscenza*, ouvrait le monde des vertus chrétiennes et en particulier la gratitude envers le sauveur ou le héros. On pouvait donc construire un raisonnement du sens le plus évident qui mettait à jour les mécanismes narratifs vers la reconnaissance littéraire de l'œuvre, en passant par la somme des connaissances au temps de la rédaction de l'épopée.

La nuit nella Gerusalemme liberata
Notes attribuées (sur 20) : 08 ; 08 ; 09

Afin de problématiser le terme unique d'un sujet, il convient de réfléchir à ce que la notion exclut, en creux. Ainsi, la nuit fonctionne dans une dichotomie avec le jour, et peut-être associée au mal par opposition au bien. Une étude des occurrences montre en effet qu'elle est d'abord un moment que les personnages sont impatients de voir se dissiper pour atteindre l'aurore, moment du début des combats et du chemin vers la victoire (I, 66 ; III, 1 ; XX, 5). Elle est un élément positif lorsqu'elle abrite le repos des guerriers, *cheta notte del riposo amica* (XI, 18), *notte amica* (XI, 61) mais peut aussi être le lieu où s'épanouissent l'*orrore* (XIII, 3), les *mostri e portenti* (XIII, 18), règne du chaos, de la magie et des passions irrationnelles. Enfin, comme l'a très justement suggéré une candidate, l'octave où le chantre épique apostrophe la nuit (II, 54) pouvait nous inviter à montrer qu'elle est le moment où se préparent la gloire des chevaliers et partant, celle du poète sortant de la nuit de l'oubli littéraire pour une fortune éternelle. Une réflexion dynamique pouvait envisager dans un premier temps la nuit infernale des forces du Mal qui s'oppose à la lumière divine, dans un deuxième temps la nuit amie du repos des guerriers, protectrice du soleil destructif et finir par montrer que la nuit comme laboratoire narratif prépare la lumière de la gloire.

Il Cielo e l'Inferno nella Gerusalemme liberata
Notes attribuées (sur 20) : 04 ; 08

Le choix des majuscules dans les termes du sujet indiquait clairement qu'il fallait s'attacher en priorité à la définition symbolique du Ciel, et moins à son acception atmosphérique de voûte céleste. Les éditions modernes du poème marquent logiquement la distinction par la majuscule, dès le premier chant entre *cielo* (I, 2) et *Cielo* (I, 11). C'est la même chose pour les forces de *l'Inferno*, invoquées dès la première octave du poème, par opposition au *basso inferno* (I,7), c'est-à-dire ici la terre et l'horreur des combats par opposition au ciel étoilé. La dichotomie *Cielo* et *Inferno* renvoyait donc à une opposition entre ce qui est élevé et ce qui est bas, du point de

vue de la hiérarchie religieuse entre Paradis et Enfer, divin et diabolique, ou plus généralement morale entre gloire et damnation. Il était tout à fait pertinent, comme l'a fait une candidate, d'envisager dans un premier temps l'opposition entre *Cielo* et *Inferno*, à savoir entre sacré et profane, divin et diabolique, anges et démons (VII, 99-122), nobles aspirations et vils désirs comme forces motrices de la trame narrative, pour ensuite élargir la tension à une étude de la géographie des espaces moralisés (la ville de Jérusalem au chant III, le *locus amœnus* de l'innocence pastorale au chant VII, la forêt de Saron au chant XIII, le château et le jardin d'Armide au chant XVI). Il était enfin intéressant de dépasser cette opposition en montrant qu'elle pouvait se résoudre en tant que lutte intérieure propre aux personnages les plus complexes et partant, les plus saillants du poème : de l'errance des chevaliers, et en particulier Tancrède et Renaud entre foi et désir, à la conversion de Clorinde et Armide.

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

Il tragicomico nell'opera di Leopardi

Le sujet, proche d'autres sujets qui ont pu sortir l'année dernière, invite à nouveau à une réflexion sur l'importance dans l'écriture du Leopardi moraliste d'un travail fin et riche autour des genres, et se focalise sur l'usage subtil du mélange des deux genres tragique et comique.

Ce faisant il se prêtait aisément à une analyse précise et large des œuvres au programme qui pouvait se baser sur le commentaire autour des *Operette* qu'on lit dans le *Zibaldone* (et que les candidats ont rappelé à juste titre), notant la volonté de Leopardi de « portar la commedia a quello che finora è stato proprio della tragedia » (27 juillet 1821). Les dialogues des *Operette Morali* constituent un véritable réservoir d'*exempla* des modalités diverses et originales du chantier « tragicomico » léopardien. A ces textes incontournables pour le développement de la leçon ne pouvaient que s'associer maints passages significatifs de la *Palinodia* ; l'esprit général et les récits particuliers des *Paralipomeni* ; de nombreuses réflexions des *Pensieri*. Mais le sujet devait moins donner lieu à un catalogue raisonné d'illustrations de ce mélange de catégories qu'à une réflexion approfondie et solide sur la tension à l'œuvre entre les deux regards pratiqués par Leopardi à partir des deux genres, dans le but d'une véritable écriture morale de son temps. Et s'il était utile de définir chaque notion de cette association et d'en rappeler les formes modernes ou anciennes qui nourrissent l'écriture léopardienne, il était pourtant plus qu'essentiel de mettre en valeur le caractère indissociable du lien entre les deux genres chez Leopardi et de l'étudier comme l'un des cœurs de ses textes moralistes.

La morte nell'opera di Leopardi

Notes attribuées (sur 20) : 09 ; 10 ; 17.

Ce topos de la littérature et de la pensée depuis des millénaires – la vie est brève et mène à la mort –, très présent notamment dans le Romantisme, est repris et poussé à une forme de paroxysme par Leopardi. Les occasions où, dans son œuvre, tous genres confondus, il rappelle l'être humain à sa mortalité sont légion.

La mort est d'abord la condition même des vivants. La vie est « vita mortale », un « vagar breve », inéluctablement dirigé vers un « abisso orrido, immenso » dans lequel toute créature est destinée à sombrer (*Canto notturno…*). La naissance est d'emblée annonce de mort : « alla culla / Poco il rogo è lontano » (*Dello stesso*). La mort est même, en quelque sorte, la seule raison de l'existence : l'être humain est « nato a perir » (*La Ginestra*), il est « il fragil mortale, a perir fatto / Irreparabilmente » (*Palinodia*). L'espèce humaine est « prole mortale », son existence est

« destino mortale » ou, dans un oxymore éloquent, « vita mortale » (*Storia del genere umano*).

La mortalité est un motif d'effroi, de malheur : l'humanité est une « mortal prole infelice » (*La Ginestra*). De sorte que « è funesto a chi nasce il dì natale », car lorsqu'un enfant naît, « Prova pena e tormento/ per prima cosa » ; et que ce que les parents peuvent faire de mieux, c'est de le consoler d'exister : « e in sul principio stesso/ la madre e il genitore/ il prende a consoldar dell'esser nato » : « consolarlo dell'umano stato : altro ufficio più grato/ non si fa da parenti alla lor prole. » (*Canto notturno…*).

Un principe atroce de destruction est à l'œuvre dans l'existence : « il brutto/ Poter che, ascoso, a comun danno impera » (*A se stesso*). La nature détruit toute chose aussitôt qu'elle l'a créée (*Palinodia*). Un pouvoir incompréhensible (« ascoso »), qui fait que tout est destiné à s'effacer : le berger du *Canto notturno* se demande si la lune comprend « che sia questo morir, questo supremo/ scolorar del sembiante/ e perir della terra », mettant ainsi en évidence que lui-même, alter ego du poète et porte-parole de tous les êtres humains, ne le sait pas. On note que la vie est ici appelée : « questo morir ».

La règle inflexible de la mortalité ne s'applique pas qu'aux êtres humains, mais à toute créature vivante : « un decreto » « sentenzia ogni animale a morte » (*Tramonto*) ; voire aux choses elles-mêmes : « Pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio ed unico obbietto il morire » ; « in ogni sua opera la natura è intenta e indirizzata alla morte » (*Cantico gallo*). La mort emporte donc les vies individuelles, celle de l'espèce humaine dans son ensemble : « Non ha natura al seme / Dell'uomo più stima o cura / Che alla formica » ; mais aussi les civilisations et toutes les créations humaines : « Caggion i regni intanto, / Passan genti e linguaggi : ella [la natura] noi vede : / E l'uomo d'eternità s'arroga il vanto » (*La Ginestra*). Il faut souligner la modernité de la pensée de Leopardi, qui enregistre même l'idée neuve de la mortalité du cosmos : « Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta » (*Cantico gallo*).

Dans ce contexte effroyable de mortalité absolue, programmée pour toute entité existante, le seul cadeau que nous ait fait le destin (« il fato »), ou la Nature, c'est la promesse d'être un jour libéré du poids de vivre, justement par la mort : « al gener nostro il fato / Non donò che il morire. » (*A se stesso*). Dès lors, la mort peut être vue aussi comme une délivrance. Car la vie est surtout ennui de vivre, souffrance, angoisse. Le « progrès » (économique, industriel, culturel), en admettant que cela ait un sens (ce dont on peut douter concernant Leopardi), n'y change et n'y changera jamais rien (*Palinodia*). La mort apparaît alors comme le seul salut possible : « Bella Morte, pietosa / Tu sola al mondo dei terreni affanni » (*Amore e morte*). « Umana / Prole […] / […] beata / Se te d'ogni dolor morte risana. » (*La Quiete*). On peut même parler de « la gentilezza del morire » (*Amore e morte*).

Ainsi le poète appelle-t-il fréquemment la mort, par exemple à la fin de *Amore e morte* ou dans *Le ricordanze* : « E già nel primo giovanil tumulto / Di contenti, d'angosce e di desio, / Morte chiamai più volte, e lungamente / Mi sedetti colà su la fontana / Pensoso di cessar dentro quell'acque / La speme e il dolor mio. » Comme on le voit avec cette citation, même les sentiments qu'on juge d'ordinaire positifs (l'espoir) nourrissent le désir de mourir. De même l'amour : « Quando novellamente / Nasce nel cor profondo / Un amoroso affetto, / Languido e stanco insieme con esso in petto / Un desiderio di morir si sente » (*Amore e morte*). Cette thématique sera reprise par Cioran (*De l'inconvénient d'être né*) : pas de jouissance plus grande que celle qu'on éprouve à l'idée que nous aurions pu ne pas être. C'est le thème sur lequel s'amorce le *Dialogo della natura e di un anima* : puisque tu ne peux pas rendre les mortels heureux, dit l'âme à la nature, « ti si converrebbe astenere da porli al mondo. ». À défaut, l'âme prie la nature d'abréger ses souffrances : « E in cambio dell'immortalità, pregoti accelerarmi la morte il più che si possa. »

Du reste, personne ne voudrait revivre sa propre vie, ce qui revient à dire que chacun préférerait n'être pas né : « se a patto di riavere la vita di prima, con tutto il suo bene e il suo male, nessuno vorrebbe rinascere. » (*Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggere*).

Pensieri VI : « La morte non è male : perché libera l'uomo da tutti i mali, e insieme coi beni gli toglie i desiderii. » *La Ginestra* : « Il vivere è sventura / Grazia il morire ». Leopardi relève d'ailleurs l'existence de cultures où l'on pleure la naissance d'un nouvel être, tandis qu'on fête joyeusement la mort de l'un des siens (*Storia*…), et, dans *Dialogo di Tristano e di un amico*, il fait dire au personnage éponyme qu'il désire la mort avec une indépassable ardeur, au point de déclarer : « Invidio i morti », et « ogni immaginazione piacevole, ogni pensiero dell'avvenire, che io fo, […] consiste nella morte ».

En bonne logique, tous les états qui donnent un avant-goût de la mort, tous les états qui voient s'émousser l'acuité des sens et des sentiments, sont donc valorisés par Leopardi : le sommeil, l'engourdissement des sens, la rêverie indistincte, l'ivresse, la stupeur, voire la stupidité. On pense ici, bien sûr, à la thématique de la dissolution du moi : « e il naufragar m'è dolce in questo mare » (*L'infinito)* ; image analogue dans *La vita solitaria*, ou le poète se complaît de se sentir comme déjà mort (« già mi par che sciolte/ giaccian le mie membra »). On a impérativement besoin pour supporter la vie, d'expériences qui estompent ou effacent la conscience de vivre, en nous donnant « un gusto e quasi una particella di morte » (*Cantico del gallo silvestre*).

L'exaltation de la mort, à ses pointes extrêmes, prend des teintes ironiquement apocalyptiques : non seulement il vaudrait mieux pour l'humanité n'avoir pas existé, mais cela vaudrait mieux aussi pour les autres créatures vivantes, voire pour toute la planète (*Dialogo di un folletto e di uno gnomo*).

Cependant, dès lors que nous ne savons rien vraiment, comme le soulignent de nombreux passages du *Zibaldone*, par exemple ; dès lors que les Anciens savaient déjà tout ce qu'il y a à savoir (d'où les innombrables références aux penseurs de l'Antiquité grecque et latine), et notamment que notre plus haut et seul véritable savoir, c'est la conscience de notre petitesse et de notre finitude, la mort peut représenter la seule réalité assurée, la seule certitude incontestable en tout temps. Le reste n'est qu'illusion.

Il peut en découler une forme de sérénité, en tout cas des occasions d'ironie : s'adressant à la « prole / Dell'uomo », considérant qu'elle se croit « signora e fine / […] data al Tutto », maîtresse et but de toute chose, alors qu'elle n'est qu'une entité fragile et minuscule sur une planète dérisoire (« questo oscuro / Granel di sabbia, il qual di terra ha nome »), le poète hésite entre la compassion et la raillerie : « Non so se il riso o la pietà prevale » (*La Ginestra*).

On pouvait pour conclure signaler les très rares cas où la mort est envisagée comme pouvant être mise au service d'une cause suprême, en l'occurrence la défense ou la gloire de la patrie (*All'Italia*). Mais si l'on excepte ce texte et quelques autres rares exceptions, les diverses causes et vérités que l'homme, les époques, les civilisations embrassent pour donner du sens à leur existence sont, aux yeux de Leopardi, autant de songe-creux, d'illusions, de « fantasmi », de « larve » : grâce à elles, l'homme se rend la vie moins insupportable (*Storia*), mais elles n'en sont pas moins mensongères et sans fondement ontologique. Tout particulièrement la gloire, par laquelle, depuis l'Antiquité, certains hommes ont cru pouvoir se consoler de leur finitude : qu'on l'obtienne par les arts ou par les armes, la gloire est elle aussi promise au trépas.

Leopardi est l'un des premiers poètes et penseurs dont l'œuvre est tout entière sous un postulat qui ne sera explicitement formulé que quelques décennies plus tard, par Nietzsche : Dieu est mort. La mort, telle que Leopardi la chante et la pense, n'a quasiment plus rien en commun avec la façon dont elle a été représentée et pensée au cours des siècles précédents dans la culture occidentale, de matrice judéo-chrétienne.

Morale e politica nell'opera di Leopardi
Notes attribuées (sur 20) : 07 ; 12 ; 13

En jouant sur la mise en regard de deux notions capitales appliquées à l'œuvre de Leopardi, le sujet proposé permettait, plus encore que de développer un contraste fort et même une séparation nette entre les deux, de montrer de façon approfondie, à l'aide de la question politique, les enjeux des textes moralistes de l'auteur au programme.

Certes, il était possible d'aborder la morale et la politique chez Leopardi comme des dimensions radicalement et finalement antagonistes, mais il demeurait plus utile de garder à l'esprit qu'en réalité elles ne sauraient pas l'être au sein de la philosophie complexe et de la pensée raffinée du poète. Comme on peut le lire dans un passage du *Zibaldone* du 9 novembre 1820, ces deux notions sont à appréhender sous une forme conjointe : "La morale è una scienza puramente speculativa, in quanto è separata dalla politica: la vita, l'azione, la pratica della morale, dipende dalla natura delle istituzioni sociali, e del reggimento della nazione: ella è una scienza morta, se la politica non cospira con lei, e non la fa regnare nella nazione". (*Zib*. 311, 9 novembre 1820).

Par conséquent, la tentation de dessiner un Leopardi entièrement moraliste et résolument apolitique (en reprenant d'ailleurs l'accusation que lui avaient adressée les libéraux) était à écarter au profit d'une approche moins dichotomique, capable de mettre en lumière les tensions actives dans la prise de position léopardienne contre les illusions politiques de son siècle.

Si le pessimisme existentiel de notre auteur, se répercutant sur un pessimisme politique foncièrement enraciné dans la vision qu'il offre de son temps et de sa *realpolitik*, rejette la conviction illusoire d'une voie politique à même de remédier aux maux de l'humanité prônée par les intellectuels du Vieusseux, cela n'empêche qu'il existe une doctrine léopardienne de la politique à même d'analyser finement les mécanismes sociétaux. Mais ce qui est encore plus important dans la logique de l'exercice demandé est qu'une analyse de la pensée morale de Leopardi à l'aune de l'outil politique donnait lieu à deux opérations essentielles. D'un côté celle d'une contextualisation historique de l'œuvre qui montre bien l'évolution d'une pensée, ses mutations, ses désillusions, les relations avec les milieux avec lesquels cette pensée et son auteur interagissent. De l'autre côté, cette approche ouvrait à une redéfinition des coordonnées morales par le biais des apories politiques en dégageant ainsi les éléments fondamentaux de la dimension inactuelle de l'œuvre léopardienne. Que ce soit la possibilité d'une intention politique mise à mal par le puissant travail critique de *destructio* d'une raison régie par le respect de l'« arido vero » avant toute chose, ou qu'il s'agisse du rejet profond de l'illusion du progrès humain qui par ce même geste prive le positionnement léopardien d'un moteur d'action (politique), le référent politique éclaire la posture morale tout au long de son acheminement. Car à tout moment la profonde cohérence de la pensée morale de Leopardi fonctionne comme une contrainte majeure dans la compréhension de la nature humaine, en démasquant ainsi l'idée si chère au « secol superbo e sciocco » d'une masse vouée au bonheur, comme il l'écrit en 1831 à Fanny Targioni Tozzetti : "Sapete che io abbomino la politica, perché credo, anzi vedo che gli individui sono infelici sotto ogni forma di governo, colpa della natura che ha fatti gli uomini all'infelicità; e rido dellla felicità delle masse, perché il mio piccolo cervello non concepisce una massa felice, composta d'individui non felici".

Il progresso nell'opera di Leopardi
Notes attribuées (sur 20) : 10 ; 11 ; 14.

La vision du progrès chez Leopardi est en pleine contradiction, souvent en polémique ouverte, avec l'optimisme rationaliste de son temps, hérité des Lumières : le progrès n'est qu'une vue de l'esprit. Leopardi fait dire à Copernic, un exemple ô combien illustre, paradigmatique, d'une avancée du savoir : « io m'aveggo che la ragione e la scienza non rivelano, a dir proprio, un'acca » (*Il Copernico*), si bien que le personnage éponyme se déclare

disposé à prêter foi à des croyances primitives, qui pourraient se révéler aussi vraies que les énoncés de la science. Quelque progrès que fasse la science, l'ignorance fondamentale de l'homme demeure abyssale.

Malgré ce doute de fond, l'œuvre de Leopardi documente cependant qu'il croit, en phase avec son temps, que le savoir progresse au fil du temps, comme en atteste les réalisations techno-scientifiques qui en découlent. Si le progrès ainsi entendu est inéluctable, tout aussi inéluctables sont les désastres qu'il engendre, tandis que l'utopie du progrès moral et social est lourde de dangers.

Le mot « progresso » est fréquemment utilisé par Leopardi dans son sens étymologique, pro-gradior, avancer. Notamment pour indiquer la marche du temps : « il progresso degli anni », « in progresso di tempo » (pour « au fil du temps ») ; ou encore « progresso del ragionamento », pour déroulement du raisonnement, du discours… Emploi métaphorique qui assimile le temps (ou la pensée) à un objet physique se déplaçant vers l'avant (l'avenir). L'homme est habité par l'inquiétude concernant son origine, sa destination, la raison de son existence, et d'un désir anxieux de trouver des réponses : l'amorce du *Canto notturno di un pastore*… (« Che fai tu, luna, in ciel ? ») est comme le paradigme de ce questionnement cosmique.

La « progression » des années et des siècles se traduit donc nécessairement par une évolution de son savoir (de ses « lumi »), qui l'éloigne des illusions (« errori », « inganni », « chimere », « larve » etc.) des débuts. Dans la conception de Leopardi, héritée notamment des Lumières mais active dès la Renaissance, le savoir « progresse », est sans cesse en progrès vers une meilleure connaissance de la vérité. Les croyances d'antan sont démenties par les découvertes de la science, les avancées de la philosophie (chez Leopardi, « filosofia » est souvent synonyme de savoir, connaissance, science en général). « Non è dubbio che il genere umano a questi tempi, e insino dalla restaurazione della civiltà [la Renaissance], non vada procedendo innanzi continuamente nel sapere » ; « ogni mediocre fisico o matematico dell'età presente, si trova essere, nell'una o nell'altra scienza, molto superiore a Galileo » (*Il Parini*).

Mais ce « progrès », au sens de progression, de marche en avant inéluctable, est-il un « progrès », au sens d'amélioration ? C'est l'inverse qui est vrai pour Leopardi. *Storia del genere umano* : une condition initiale de félicité cède la place à une détresse générale : lorsque les hommes prennent la mesure de la petitesse de la planète et comprennent mieux leur condition, la vie leur devient insupportable. La grandeur, la beauté, la vertu sont le propre des temps anciens. Les temps modernes sont systématiquement présentés comme indignes, inférieurs, dévoyés par rapport aux époques du passé (ou, ce qui revient au même, par rapport aux sociétés « sauvages » contemporaines).

Le progrès techno-scientifique, s'il croit pouvoir délivrer l'humain de son condition, est un remède pire que le mal. Le scepticisme de Leopardi est ici radical : les promesses d'amélioration des conditions d'existence de l'être humain sont des illusions (*Palinodia*). La souffrance qui s'attache à la condition humaine est inéluctable. Faire croire qu'on pourrait l'effacer, voire simplement la soulager par des inventions nouvelles ne peut qu'aggraver les choses. Il n'est pas en notre pouvoir de modifier notre condition. D'où la référence constante à la pensée des auteurs antiques, qui savaient déjà. Il n'y a rien de plus à connaître que ce qu'ils avaient déjà compris.

L'optimisme du XIXe siècle, la foi en un progrès libérateur, promesse de bonheur, est une dangereuse illusion. Ni cette époque ni aucune époque à venir ne pourront remédier à la condition humaine, marquée par la souffrance. Pire encore : l'accroissement des connaissances et la perte des illusions qui avaient cours jadis se traduisent par une conscience plus vive de l'insignifiance de l'existence au regard du cosmos, et donc par un tourment accru (*Dialogo di Timandro e di Eleandro*) : « Il mondo invecchia peggiorando » (*Il Parini*) ; « La filosofia ci ha fatto conoscer tanto che quella dimenticanza di noi stessi ch'era facile una volta, ora è impossibile »

(*Frammento sul suicidio*) ; « la maggior notizia del vero » qu'apporte le savoir est « contrarissima alla felicità dell'uomo » (*Dialogo di Timandro e di Eleandro*). D'où encore, pour une autre raison, le retour régulier aux Anciens. « Non ci sono altri mezzi che quegli antichi per tornare ad amare e a sentir la vita. » (*Frammento sul suicidio*).

Mieux vaut un savoir erroné qui conduit à des actions vertueuses qu'un savoir exact qui désespère et pousse à des comportements indignes (*Dialogo di Timandro e di Eleandro*). Les progrès du savoir créent du désarroi, mieux vaudrait se bercer d'illusions. Les poètes « ora con una fola, ora con un'altra, dando ad intendere che le cose del mondo sieno di valuta e di peso, e che sieno piacevoli e belle molto, e creando mille speranze allegre, spesso invogliano gli altri a faticare ; e i filosofi li svogliano » (*Il Copernico*). En tout état de cause, le progrès est impuissant face à la force indomptable de la nature, qui peut à tout moment balayer une ville, anéantir une civilisation. Il pourrait même être la cause de la disparition de l'humanité : dans *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, le poète imagine que les hommes ont disparu de la surface de la terre à cause de leur propension à « [studiare] tutte le vie di far contro la propria natura e di capitar male ».

Le progrès technique peut même devenir une force de destruction, qui, tout en donnant à l'homme l'illusion de gouverner la nature, l'éloigne, pour son malheur, de sa condition originelle. Dans les villes modernes, « il bello e il vero » sont tous deux absents : « Ora nelle città grandi, tu sei lontano dal bello : perché il bello non ha più nessun luogo nella vita degli uomini. Sei lontano anche dal vero ; perché nelle città grandi, ogni cosa è finta, o vana. » (*Detti memorabili di Filippo Ottonieri*). La technique dévoie le rapport naturel de l'homme au monde, dégradant ainsi l'existence humaine. Les animaux (de même que les hommes des premiers temps et les « selvaggi ») sont ainsi plus proches de la sagesse prônée de tout temps par la philosophie ; plus proche, si l'on veut, comme le dira Aldous Huxley, de la « grâce ».

Le progrès est donc vu comme un mouvement qui éloigne de plus en plus l'être humain d'une condition première qui était grandement préférable (ici, sans doute, on retrouve une conception de matrice judéo-chrétienne : la vie comme exil en dehors de l'Éden).

Même l'éventualité d'un quelconque progrès moral et social, prôné par ceux que l'on nomme justement les progressistes, est l'objet du pessimisme leopardien. L'aspiration à une société meilleure, au bonheur collectif, relève d'une dangereuse illusion. Comment une collection d'individus malheureux, se demande Leopardi, pourrait-elle former une société heureuse ?

Le progrès moral est en tout cas une pure illusion car plus on est savant, mieux on mesure l'horreur de la condition humaine, moins on est porté au bien. Les illusions du passé avaient l'avantage d'induire l'homme à la vertu. Les « studiosi » attachent toujours « una speranza di progresso e di giovamento » à leurs lectures, mais à mesure qu'ils vieillissent et deviennent plus savants, les livres les dégoûtent de plus en plus, et, bientôt, « non si aspettano da loro alcuna utilità. » (*Il Parini*). Dans *Proposta di premi fatti dall'Accademia dei Sillografi*, puisque les philosophes ne sont pas en mesure de corriger les vices et d'apaiser les tourments de l'homme, un concours est lancé pour la fabrication de trois machines destinées à améliorer son sort : un ami véritable, un homme authentiquement vertueux, une femme capable de donner le bonheur conjugal. Ironie : ce sont autant de machines impossibles. Le progrès technique ne peut en aucun cas se traduire en progrès moral.

Le progrès et la démocratisation du savoir se traduisent en outre par une banalisation de la figure du véritable « dotto », noyé dans la masse. Or, dit Leopardi, le savoir n'est pas comme l'argent : si on distribue un certain montant entre plusieurs personnes, la somme de ce que chacune possède correspond toujours au montant initial. Il en va différemment avec le savoir ; distribué entre plusieurs personnes, il s'étiole et se dégrade. Une somme de connaissances superficielles et approximatives ne fait pas un vrai savoir. De surcroît, compte tenu de la multiplication des livres, désormais il peut arriver que les vrais génies se voient « posposti ai

mediocri » (*Il Parini*). De toute façon, le progrès ne s'impose que lentement à la société (les génies mettent longtemps à être reconnus, leurs idées heurtent le sens commun de leur époque), et quand les idées nouvelles prennent racine dans la collectivité, elles sont déjà dépassées.

Si aucun progrès moral n'est possible collectivement, on ne peut pas non plus espérer de progrès social. Il existe une « nature humaine » incorrigible, et incorrigiblement vouée aux passions mauvaises, comme l'illustrent de nombreux textes des *Pensieri*, sur la jalousie, l'envie, le culte des apparences, les vices, etc. « Il genere umano [...] si divide in due parti : gli uni usano prepotenza, e gli altri la soffrono. Né legge né forza alcuna, né progresso di filosofia né di civiltá potendo impedire che uomo nato o da nascere non sia o degli uni o degli altri, resta che chi può eleggere, elegga. Vero è che non tutti possono, né sempre » (*Pensieri*, XXVIII).

Ironie sur l'époque industrielle, sur l'ère de l'information (comme on ne l'appelle pas encore ; les « gazzette »), sur les statistiques, sur l'idée que « gli individui sono spariti dinanzi alle masse », comme « dicono elegantemente i pensatori moderni » (*Tristano*), en somme sur ce qui caractérise la modernité au temps de Leopardi (*Palinodia*).

Leopardi est, au bas mot, sceptique quant à la possibilité d'instaurer une société harmonieuse, composée d'individus heureux. Les idéaux hérités de la révolution française se heurtent aux caractéristiques inéluctables de la condition existentielle de l'homme. Les révolutions ou les réformes sociales sont condamnées à l'échec, elles ne peuvent donner à l'homme le bonheur qu'il espère, car elles demeurent sans effet sur la nature : or c'est la nature qui gouverne le sort de l'humanité (et de toutes les créatures), sans le moindre souci des maux qu'elle endure, ni même de sa survie (*Dialogo della Natura e di un Islandese*. Promettre « eccelsi fati e nove / Felicità [...] / [...] in terra / ai popoli » est un mensonge, car un quelconque soubresaut de la nature, « un'onda / Di mar commosso, un fiato / D'aura maligna, un sotterraneo crollo » peuvent effacer en un instant des civilisations entières, « sì che avanza / A gran pena di lor la rimembranza » (*La Ginestra*).

Dans le *Dialogo di Tristano e di un amico*, Leopardi fait dire par son ami à Tristano, un alter ego du poète : « sarete disprezzato [...] come poco intendente dela fisolofia moderna, e poco curante del progresso della civiltà e dei lumi », où « lumi » renvoie à la connaissance, mais aussi, bien sûr, aux Lumières. Et Tristano de répondre qu'il est prêt à en prendre son parti.

Pour Leopardi, le progrès, au sens d'amélioration dont la collectivité humaine tirerait profit, est au mieux une illusion, le plus souvent une aggravation de la souffrance existentielle. Le seul progrès envisageable est celui que l'on réalise individuellement. On peut tromper la souffrance d'exister, l'ennui, grâce au savoir, à l'art, à la poésie, au « Studio de' carmi » (*Al Conte Carlo Pepoli*). Conscient de l'absurdité de sa condition, l'homme peut tout de même chercher à comprendre et à progresser.

Le forme della dissonanza nell'opera di Leopardi
Notes attribuées (sur 20) : 06 ; 10 ; 14

L'œuvre de Leopardi révèle non seulement une divergence par rapport à son époque, mais aussi des distorsions intrinsèques à ses modalités d'écriture.

1.La dissonance existentielle et poétique

Dans une lettre célèbre, Leopardi explique sa prise de conscience en 1819 d'une dissonance intérieure qui se répercutera dans son activité littéraire : « [...] cominciai a sentire la mia infelicità in modo assai più tenebroso [...] cominciai [...] a riflettere sopra le cose [...] e divenir filosofo di professione. »

Féru de la poésie antique et classique qui selon lui est la seule authentique, Leopardi reconnaît que son spasme existentiel le conduit vers la poésie moderne dont la composante

philosophique, en tant que réflexion ou ratiocination, insinue une distorsion, c'est-à-dire une disharmonie dans la relation au monde en battant en brèche toute vision naïvement idyllique.

2.*L'infinito* (1819) ou la dissonance intrinsèque au sujet face à l'être au monde

L'infinito (1819) exprime précisément la dissonance intrinsèque au sujet face à l'être au monde. Il ne s'agit plus d'une contemplation sereine et ataraxique de la nature, mais d'un cheminement métaphysique et cosmique. Dans ces vers, nous décelons l'imbrication entre l'éphémère et la permanent entre le visible et l'invisible, avec comme point d'orgue, le dépassement des contingences spatio-temporelles donc transcendantales. La dissonance signifie ici la tension viscérale qui saisit le sujet grâce à la puissance de son introspection et de sa réflexion.

3.La dissonance intra- et intertextuelle dans les *Operette morali*

Il convient de rappeler que la publication des *Operette morali* en 1827 est concomitante des *Promessi Sposi,* comme si Leopardi avait voulu aller contre-courant en proposant une sorte d'antiroman.

En substance, la dissonance la plus flagrante a trait à une expression en général très classique, *aulica*, et un contenu très moderne, riche en péripéties et en provocations du lecteur. Cela dit, comme le souligne Mario Fubini, il existe une césure thématique et stylistique entre les *Operette* qui aboutit sinon à un décalage entre le contenu conceptuel et la situation fantastique, entre une expression soutenue et un registre plus familier, sans oublier bien entendu le flou générique, le côté insaisissable de cette œuvre dissonante que l'on peine à définir et à inscrire dans une catégorie convenue : parodie, fable philosophique…

Dans le *Dialogo d'Ercole e di Atlante,* Leopardi met en scène deux personnages mythologiques, en principe empreints de solennité, dont l'attitude est souvent grotesque tandis qu'ils s'expriment en un langage aux tournures familières. Hercule est désigné par un vocatif, certes *vezzeggiativo*, mais qui revêt également un aspect satirique : *Ercolino*. Le dialogue rend tangible le registre populaire qui est en inadéquation avec la gravité du sujet.

La *Scommessa di Prometeo* se compose d'un diptyque puisque la narration et le dialogue se succèdent, ce qui crée une première distorsion dans l'expression. Qui plus est, s'y ajoute une dissonance générique dans la mesure où le récit comique est remplacé par l'ironie et le pathétique de la scène londonienne.

4.La dissonance polymorphe dans les *Paralipomeni alla batracomiomachia*

Les *Paralipomeni alla batracomiomachia,* à l'instar des *Operette morali*, posent la question du lien intertextuel avec d'autres œuvres précédentes dont la réécriture crée *ipso facto* une dissonance dans la mise en scène de personnages zoomorphes induisant une signification allégorique par rapport à la situation politique et au contexte culturel du Risorgimento. Parodie du roman chevaleresque, les *Paralipomeni* consacrent l'octave et la métrique traditionnelle, mais le contenu et les vicissitudes de la diégèse en font une œuvre déroutante. Ainsi le voyage de Dédale et de Leccafondi offre une vision saisissante d'une Italie désanthropisée, mais le paysage grandiose cède la place à la visite de l'au-delà que caractérisent l'hideux macabre et le grotesque. De surcroît, l'excipit se clôt par l'interruption brutale du récit, ce qui crée une frustration du lecteur et une transgression des règles communément admises en matière littéraire.

5.La dissonance polémique et métrique dans *La ginestra* (1836)

Dans *La ginestra*, l'épigraphe biblique invite d'emblée à une interprétation éthique et eschatologique face à l'aporie du mal inhérent d'une part à la nature et de l'autre à l'irresponsabilité humaine. Or, nous pouvons remarquer que face au vertige de l'homme dans

l'infini qui présente des affinités avec la méditation pascalienne, Leopardi n'offre pas de perspective salvatrice grâce à la croyance en Dieu, ce qui constitue la première dissonance par rapport à ce que pouvait laisser présager l'épigraphe de Jean.

La deuxième dissonance a trait à l'irruption de la polémique envers Terenzio Mamiani dont il fustige la croyance fallacieuse en les *magnifiche sorti e progressive*. La diatribe rompt la cohérence expressive du poème en introduisant une apostrophe à l'encontre d'un contemporain.

La troisième dissonance est perceptible dans la métrique, étant donné que les heptamètres alternent avec les hendécasyllabes. Corroborée par la fréquence des enjambements, la variation métrique contribue à susciter une impression de di-rythmie, autrement dit d'un souffle lyrique chargé de tension, en adéquation avec la polysémie du poème.

Dans la perspective d'une esthétique de la réception, le lecteur peut légitimement se demander à quel mouvement littéraire appartient Leopardi tant il se situe à contre-courant, en raison de la dissonance irréductible de son œuvre.

EXPLICATION EN LANGUE ITALIENNE D'UN TEXTE MODERNE

Préparation : 1h30

Durée de l'épreuve : 45 minutes

(Explication : 30 minutes ; entretien : 15 minutes)

Notes obtenues (sur 20) : **3** ; **4** ; **6** ; **7** ; **8** (4) ; **9** (3) ; **10** (3) ; **12** (3) ; **13** (2) ; **14** (2) ; **15**.
Moyenne de l'épreuve : 9,7/20.

L'explication de texte en langue italienne porte sur les deux questions les plus récentes au programme : cette année les œuvres de Leopardi et cinq romans appartenant à ce qu'on appelle la littérature de la Résistance. Les candidats disposent pour cette épreuve d'un temps de préparation suffisant pour présenter un exposé complet portant sur l'ensemble du texte et ses enjeux. L'explication de texte est 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 place et sa fonction au sein de l'œuvre. Cela doit être fait à partir de citations précises, qui permettent d'expliciter la stratégie énonciative du passage grâce à l'étude de la structure et des choix stylistiques. Le texte ne doit pas 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 et/ou son œuvre (ce que le jury a parfois entendu), 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 sa spécificité.
- 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 y ait lieu d'en tirer aucune 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 (ou, comme l'ont dit certains candidats, une problématique), 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 confirmer la spécificité du passage à expliquer.

Les temps indiqués pour chaque partie de l'épreuve sont donnés à titre indicatif, ilest possible de moduler ces propositions, à condition que l'explication soit complète et équilibrée. En revanche, il n'est bien sûr 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. Lejury 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 toujours suivi les étapes rappelées ci-dessus – en oubliant, dans de rares cas, la lecture. Toutefois, le jury constate encore des explications qui laissent de côté la lettre du texte, au profit d'un discours plus ou moins directement en rapport 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, non l'énonciation d'un discours passe-partout sur l'auteur et son œuvre plaqué de l'extérieur sur un passage. 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 et rhétorique 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 considération, cela est même décisif dans un concours visant à recruter des enseignants : la finesse de l'analyse et l'intelligence des propos perdent en efficacité lorsqu'elles ne sont pas accompagnées de l'effort pédagogique propre à les transmettre.

Comme pour les autres épreuves, le premier candidat tire au sort le sujet pour toute la demi-journée. Cette année, ont été tirés au sort cinq extraits de Leopardi et trois passages des romans de la Résistance (deux extraits du roman de Meneghello, un extrait du roman de Viganò).

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

Leopardi, *Pensieri*, CIV.
Notes attribuées (sur 20) : 09 ; 12 ; 14.

L'educazione che ricevono, specialmente in Italia, quelli che sono educati (che a dir vero, non sono molti), è un formale tradimento ordinato della debolezza contro la forza, della vecchiezza contro la gioventù. I vecchi vengono a dire ai giovani: fuggite i piaceri propri della vostra età, perché tutti sono pericolosi e contrari ai buoni costumi, e perché noi che ne abbiamo presi quanti piú abbiamo potuto, e che ancora, se potessimo, ne prenderemmo altrettanti, non ci siamo piú atti, a causa degli anni. Non vi curate di vivere oggi; ma siate ubbidienti, sofferite, e affaticatevi quanto piú sapete, per vivere quando non sarete piú a tempo. Saviezza e onestà vogliono che il giovane si astenga quanto è possibile dal far uso della

gioventú, eccetto per superare gli altri nelle fatiche. Della vostra sorte e di ogni cosa importante, lasciate la cura a noi, che indirizzeremo il tutto all'utile nostro. Tutto il contrario di queste cose ha fatto ognuno di noi alla vostra età, e ritornerebbe a fare se ringiovanisse: ma voi guardate alle nostre parole, e non ai nostri fatti passati, né alle nostre intenzioni. Così facendo, credete a noi, conoscenti ed esperti delle cose umane, che voi sarete felici. Io non so che cosa sia inganno e fraude se non è il promettere felicità agl'inesperti sotto tali condizioni.

L'interesse della tranquillità comune, domestica e pubblica, è contrario ai piaceri ed alle imprese dei giovani; e perciò anche l'educazione buona, o cosí chiamata, consiste in gran parte nell'ingannare gli allievi, acciocché pospongano il comodo proprio all'altrui. Ma senza questo, i vecchi tendono naturalmente a distruggere, per quanto è in loro, e a cancellare dalla vita umana la gioventú, lo spettacolo della quale abborrono. In tutti i tempi la vecchiaia fu congiurata contro la giovinezza, perché in tutti i tempi fu propria degli uomini la viltà di condannare e perseguitare in altri quei beni che essi piú desidererebbero a sé medesimi. Ma però non lascia d'esser notabile che, tra gli educatori, i quali, se mai persona al mondo, fanno professione di cercare il bene dei prossimi, si trovino tanti che cerchino di privare i loro allievi del maggior bene della vita, che è la giovinezza. Piú notabile è, che mai padre né madre, non che altro istitutore, non sentí rimordere la coscienza di dare ai figliuoli un'educazione che muove da un principio cosí maligno. La qual cosa farebbe piú maraviglia, se giá lungamente, per altre cause, il procurare l'abolizione della gioventú, non fosse stata creduta opera meritoria.

Frutto di tale cultura malefica, o intenta al profitto del cultore con rovina della pianta, si è, o che gli alunni, vissuti da vecchi nell'età florida, si rendono ridicoli e infelici in vecchiezza, volendo vivere da giovani; ovvero, come accade piú spesso, che la natura vince, e che i giovani vivendo da giovani in dispetto dell'educazione, si fanno ribelli agli educatori, i quali, se avessero favorito l'uso e il godimento delle loro facoltà giovanili, avrebbero potuto regolarlo, mediante la confidenza degli allievi, che non avrebbero mai perduta.

La Pensée 104 consiste en un bref mais virulent pamphlet sur l'éducation. Leopardi fustige l'hypocrisie qui règle celle que les anciens dispensent à la jeunesse (du moins la jeunesse que l'on éduque), notamment en Italie. Le texte s'articule autour d'une opposition classique ; mais tandis que la vieillesse coïncide généralement avec l'idée de sagesse, d'expérience et de bienveillance, la perspective est ici inversée : la vieillesse n'est plus que volonté de domination, jalousie, peur, respect de l'ordre établi, et elle entend écraser les ardeurs de la jeunesse, ses désirs, son audace, sa soif d'expériences. L'éducation n'est qu'un prétexte à cet attentat contre ce que la jeunesse a de plus vital, une atteinte à sa raison d'être.

Ce « formale tradimento » relève d'une duplicité morale, à la fois honteuse et ridicule : les éducateurs prêchent la vertu mais, s'étant bien gardés de la pratiquer lorsqu'eux-mêmes étaient jeunes, sont en vérité inspirés par l'envie, le ressentiment et leur intérêt propre. Loin de tirer profit de leur expérience pour guider les jeunes vers le bien et la joie, ils s'efforcent, par jalousie, de les détourner des plaisirs dont eux-mêmes ont pourtant joui : « *Tutto il contrario di queste cose ha fatto ognuno di noi alla vostra età* ». Dans un style ironique, caustique et accusateur, Leopardi pointe l'ignominie de cette entreprise de démolition de la jeunesse en termes violents : « tradimento », « sofferite », « *inganno », « fraude »,* « distruggere », « cancellare », « aborrono », « perseguitare », « maligno », malefica », « rovina », etc.

Débordant le cas italien, selon sa propension à la généralisation philosophique, l'auteur confère à cette réflexion une portée universelle (« In tutti i tempi la vecchiaia fu congiurata contro la gioventù »), l'inscrivant ainsi dans la veine de son pessimisme historique et moral : les êtres humains sont foncièrement égoïstes, envieux, apeurés, et (donc) animés d'une volonté de contrôler autrui. L'anti-éducation dénoncée ici engendre et réactive sans cesse un cercle vicieux : ceux qui auront été éduqués de la sorte reproduiront, une fois âgés, ce qu'ils auront eux-même subi, à moins qu'ils ne se soient violemment révoltés ; dans les deux cas, ce qu'on

appelle « éducation » revient à une attaque en règle contre le pacte social.

En creux, dans un arrière-plan rousseauiste, Leopardi esquisse la possibilité théorique d'une éducation fondée sur un principe de respect, de confiance, de bienveillance, tout en soulignant qu'une telle éducation n'est pas près de voir le jour. On pouvait relever au passage que la dénonciation de l'hypocrisie éducative, du décalage entre intentions déclarées et pratiques réelles dans le champ de l'éducation, demeure, à divers égards, d'une actualité certaine.

Leopardi, *Paralipomeni alla Batracomiomachia*, 36-41.
Notes attribuées (sur 20) : 04 ; 12 ; 13.

36 Date sien queste cose e non concesse,
Rispose al granchio il conte Leccafondi,
Ma qual nume ordinò che presedesse
All'equilibrio general de' mondi
La nazion de' granchi e ch'attendesse
A guardar se più larghi o se più tondi
Fosser che non dovean topi o ranocchi
Per trar loro o le polpe o il naso o gli occhi?
37 Noi, disse il General, siam birri appunto
D'Europa e boia e professiam quest'arte.
Nota, saggio lettor, ch'io non so punto
Se d'Europa dicesse o d'altra parte,
Perché, confesso il ver, mai non son giunto
Per molto rivoltar le antiche carte
A discoprir la regione e il clima
Dove i casi seguìr ch'io pongo in rima.
38 Ma detto ho dell'Europa seguitando
Del parlar nostro la comune usanza;
Ora al parlar del granchio ritornando,
In nostra guardia, aggiunse, è la costanza
Degli animai nell'esser primo, e quando
Di novità s'accorge o discrepanza
Dove che sia, là corre il granchio armato
E ritorna le cose al primo stato.
39 Chi tal carco vi diè? richiese il conte:
La crosta, disse, di che siam vestiti,
E l'esser senza né cervel né fronte,
Sicuri, invariabili, impietriti
Quanto il corallo ed il cristal di monte
Per durezza famosi in tutti i liti:
Questo ci fa colonne e fondamenti
Della stabilità dell'altre genti.
40 Or lasciam le ragioni e le parole,
Soggiunse l'altro, e discendiamo ai fatti.
Da' topi il re de' granchi oggi che vuole?
Vuole ancor guerra e strage, a tutti i patti?
O consente egli pur, com'altri suole,
Che qui d'accordo e d'amistà si tratti?
E quale, in caso tal, condizione
D'accordo e d'amistà ci si propone?
41 Sputò di nuovo e posesi in assetto
Il General de' granchi, e così disse:
Dalla tua razza immantinente eletto
Sia novello signor. Guerre né risse
Aver con le ranocchie a lui disdetto
Per sempre sia. Le sorti a color fisse
Saran dal nostro, a cui ricever piacque
Nella tutela sua lor terre ed acque.

Il s'agit d'un chant contrasté puisqu'à l'incipit imprégné de quiétude arcadienne succède la confrontation entre Leccafondi, plénipotentiaire des rats, et Brancaforte, général des crabes brutal et cynique. Dans l'*antefatto*, ce dernier a péroré en faisant l'apologie de la conception autocratique du pouvoir politique et en méprisant la démocratie. Brancaforte revendique également la force martiale sinon le bellicisme pour préserver l'immobilisme de l'échiquier politique ainsi que l'illustre la métaphore du balancier.

Leccafondi ne semble pas convaincu par cet argumentaire et réplique à la logique implacable de Brancaforte en essayant d'obtenir un *modus vivendi* grâce à son élocution susceptible de susciter une certaine mansuétude chez son interlocuteur obtus, ce qui représente une analepse par rapport à l'octave 18 du chant II : « Con parolette e con ragioni a molcer cominciò quei ferrei petti. » Leccafondi se prévaut donc ici du pouvoir lénifiant du verbe face à la violence et à la barbarie, en adéquation avec la modalité interrogative de son discours. Le représentant des rats pousse son interlocuteur à dévoiler l'arbitraire et l'aberration du pouvoir étatique dont il se réclame. Implicitement, Leopardi fait allusion à la Restauration et aux insurrections de la *carboneria*.

On peut distinguer quatre points essentiels dans cet extrait, les trois premiers correspondant à autant de parties :
- les objections rationnelles que soulève Leccafondi face à la Realpolitik des crabes ;
- Brancaforte, chantre impavide de l'impérialisme ;
- la métalepse du narrateur qui laisse filtrer l'ironie voire la satire de Leopardi ;
- la dissonance discursive ou la pluridiscursivité qui renvoie à trois options idéologiques : réactionnaire, libérale et sceptique, même si Leopardi brocarde davantage en filigrane les adeptes de la Restauration.

Il convenait de souligner précisément la tonalité sarcastique de cette octave du fait de la juxtaposition d'un registre soutenu, dont « nume » constitue un indice probant, à une tonalité plus concrète qui renvoie à la brutalité de la guerre : « o le polpe o il naso o gli occhi. » S'agissant d'un poème, il n'était pas vain de montrer à quel point les enjambements, les rimes, les climax et les hyperboles participaient d'une emphase qui devient caricaturale.

Leopardi, *Operette morali*, « Dialogo della Moda e della Morte », de « *Morte* - Ben bene : di cotesto saremo a tempo… » à « *Morte* - Tu dici il vero, e così voglio che facciamo ».

Notes attribuées (sur 20) : 12 ; 13 ; 14.

Morte Ben bene: di cotesto saremo a tempo a discorrere quando sarà venuta l'usanza che non si muoia. Ma in questo mezzo io vorrei che tu da buona sorella, m'aiutassi a ottenere il contrario più facilmente e più presto che non ho fatto finora.

Moda Già ti ho raccontate alcune delle opere mie che ti fanno molto profitto. Ma elle sono baie per comparazione a queste che io ti vo' dire. A poco per volta, ma il più in questi ultimi tempi, io per favorirti ho mandato in disuso e in dimenticanza le fatiche e gli esercizi che giovano al ben essere corporale, e introdottone o recato in pregio innumerabili che abbattono il corpo in mille modi e scorciano la vita. Oltre di questo ho messo nel mondo tali ordini e tali costumi, che la vita stessa, così per rispetto del corpo come dell'animo, e più morta che viva; tanto che questo secolo si può dire con verità che sia proprio il secolo della Morte. E quando che anticamente tu non avevi altri poderi che fosse e caverne, dove tu seminavi ossami e polverumi al buio, che sono semenze che non fruttano; adesso hai terreni al sole; e genti che si muovono e che vanno attorno co' loro piedi, sono roba, si può dire, di tua ragione libera, ancorché tu non le abbi mietute, anzi subito che elle nascono. Di più, dove per l'addietro solevi essere odiata e vituperata, oggi per opera mia le cose sono ridotte in termine che chiunque ha intelletto ti pregia e loda, anteponendoti alla vita, e ti vuol tanto bene che sempre ti chiama e ti volge gli occhi come alla sua maggiore speranza. Finalmente perch'io vedeva che molti si erano vantati di volersi fare immortali, cioè non morire interi, perché una buona parte di sé non ti sarebbe capitata sotto le mani, io quantunque

sapessi che queste erano ciance, e che quando costoro o altri vivessero nella memoria degli uomini, vivevano, come dire, da burla, e non godevano della loro fama più che si patissero dell'umidità della sepoltura; a ogni modo intendendo che questo negozio degl'immortali ti scottava, perché parea che ti scemasse l'onore e la riputazione, ho levata via quest'usanza di cercare l'immortalità, ed anche di concederla in caso che pure alcuno la meritasse. Di modo che al presente, chiunque si muoia, sta sicura che non ne resta un briciolo che non sia morto, e che gli conviene andare subito sotterra tutto quanto, come un pesciolino che sia trangugiato in un boccone con tutta la testa e le lische. Queste cose, che non sono poche né piccole, io mi trovo aver fatte finora per amor tuo, volendo accrescere il tuo stato nella terra, com'è seguito. E per quest'effetto sono disposta a far ogni giorno altrettanto e più; colla quale intenzione ti sono andata cercando; e mi pare a proposito che noi per l'avanti non ci partiamo dal fianco l'una dell'altra, perché stando sempre in compagnia, potremo consultare insieme secondo i casi, e prendere migliori partiti che altrimenti, come anche mandarli meglio ad esecuzione.

Morte Tu dici il vero, e così voglio che facciamo.

L'extrait proposé constitue la deuxième et dernière partie du *Dialogo della Moda e della Morte*. Cette troisième « operetta morale », écrite en février 1824, campe, selon les modalités d'un dialogue des Lumières, un face-à-face allégorique entre deux entités abstraites qui personnifient la Mode et la Mort, présentées comme deux sœurs, filles de la Caducité. L'intérêt de l'extrait est multiple, demeurant tout d'abord dans la reprise d'une question cruciale de l'œuvre de Leopardi, mais plus encore dans l'originalité toute léopardienne de la croiser avec la thématique de la Mode, très en vogue chez les philosophes et les poètes satiriques du XVIII[e] siècle, mais que notre auteur est le premier à associer à la thématique de la Mort, en en dégageant ainsi la nature destructrice mise en scène par le texte. De l'innovation de ce croisement Mode-Mort découle d'ailleurs l'analyse ironique et implacable que l'auteur applique à son temps, dont le dialogue dépeint la vacuité de plusieurs manières.

L'extrait met d'abord en évidence le mécanisme « capitaliste » de l'emprise de la Mort, de son « profitto » sur son siècle grâce à la main d'œuvre de la Mode, déjà exaltée par l'énumération vertigineuse, dans la première partie du dialogue, des tortures que cette dernière inflige aux corps et aux apparences. On assiste ici à un crescendo des « opere » mortifères de la Mode lors du monologue de celle-ci qui occupe la quasi-totalité du texte. Une autre modalité fondamentale est à coup sûr le renversement des croyances du siècle léopardien, qu'il s'agisse de l'engouement romantique pour le suicide transformé en apport de la Mode au travail de la Mort, ou de la foi ferme dans l'immortalité obtenue par la mémoire de la gloire posthume qui est ici mise à mal et annulée par les subtils paradoxes et stratagèmes oxymoriques du *Dialogo*. Un dernier point capital, qu'il était essentiel de dégager par l'explication, réside évidemment dans la grande finesse stylistique du texte, associant une langue ironiquement argumentative prêtée à la Mode et la brutalité des propos de la Mort, et surtout bâtissant un véritable mouvement de progression, d'accélération même, qui reprend cette course contre le temps des deux personnifications, représentées en train de courir et de « discorrere ».

Leopardi, *Pensieri*, LXXVIII

Notes attribuées (sur 20) : 07 ; 09.

[1] Due o più persone in un luogo pubblico o in un'adunanza qualsivoglia, che stieno ridendo tra loro in modo osservabile, nè sappiano gli altri di che, generano in tutti i presenti tale apprensione, che ogni discorso tra questi divien serio, molti ammutoliscono, alcuni si partono, i più intrepidi si accostano a quelli che ridono, procurando di essere accettati a ridere in compagnia loro. [2] Come se si udissero scoppi di artiglierie vicine, dove fossero gente al buio: tutti n'andrebbero in iscompiglio, non sapendo ove potessero toccare i colpi in caso che l'artiglieria fosse carica a palla. [3] Il ridere concilia stima e rispetto anche dagl'ignoti, tira a se l'attenzione di tutti i circostanti, e dà fra questi una sorte di superiorità. [4] E se, come accade, tu ti ritrovassi in qualche luogo alle volte o non curato, o trattato con alterigia o scortesemente, tu non hai a far altro che scegliere tra i presenti uno che ti paia a proposito, e con quello ridere franco

e aperto e con perseveranza, mostrando più che puoi che il riso ti venga dal cuore: e se forse vi sono alcuni che ti deridano, ridere con voce più chiara e con più costanza che i derisori. [5] Tu devi essere assai sfortunato se, avvedutisi del tuo ridere, i più orgogliosi e i più petulanti della compagnia, e quelli che più torcevano da te il viso, fatta brevissima resistenza, o non si danno alla fuga, o non vengono spontanei a chieder pace, ricercando la tua favella, e forse profferendotisi per amici. [6] Grande tra gli uomini e di gran terrore è la potenza del riso: contro il quale nessuno nella sua coscienza trova se munito da ogni parte. [7] Chi ha coraggio di ridere, è padrone del mondo, poco altrimenti di chi è preparato a morire.

La pensée 78, la plus brève de celles au programme, appartient à la série des textes qui s'inscrivent dans la tradition, empruntée aux moralistes français, d'une « philosophie portative » (Voltaire) puisque le point de départ, apparemment fortuit et anecdotique, débouche sur des propos à la claire portée didactique et universelle (le lieu de la scène imaginée reste d'ailleurs volontairement imprécis : « luogo pubblico », « adunanza qualsivoglia »).

Le texte aborde un thème qu'on pourrait penser marginal sous la plume de Leopardi penseur du pessimisme, pour reprendre la simplification de la doxa critique, à savoir les vertus du rire. Mais il s'agit ici d'un rire particulier : non pas le rire sarcastique qui défie l'ordre établi et souligne l'absurdité du monde (comme on le trouve dans le « Dialogo di Tristano e di un amico » des *Operette morali*), ni le rire sincère qui dénote la joie innocente de vivre (cf « Elogio degli uccelli », *ibid*.) mais le rire social vu comme une façon de conquérir la société, une arme brandie pour gagner l'estime d'autrui dans un monde bâti sur le jeu hypocrite des apparences. Le rire est présenté comme une manifestation de force qui illustre la capacité de l'individu qui en use à se détacher de l'illusion qui voudrait que la vie représente quelque chose de sérieux et devrait pour cela être respectée. Par le rire s'exprime un cri de victoire signifiant « je ne suis pas dupe » qui témoigne aussi du malheur des hommes emprisonnés dans un orgueil pathétique et « dérisoire ». Celui qui rit, comme celui qui ne craint pas la mort, indique qu'il a saisi la vanité du monde et qu'il décide de s'en moquer plutôt que de s'en désespérer.

Pour appuyer sa démonstration, Leopardi imagine une saynète qui, formellement, s'appuie sur une métaphore filée exploitant le champ lexical de la guerre et de l'armée (répétition de « artiglierie », « resistenza » par exemple) car la vie est un combat et le rire une arme pour vaincre l'autre assimilé à un ennemi potentiel.

Les candidats interrogé-e-s sur ce texte, s'ils en ont compris le sens général, n'ont pas toujours suffisamment exploité les procédés rhétoriques employés par Leopardi comme (liste non exhaustive) :

- le choix du présent (« « ammutoliscono », « si accostano ») et du verbe substantivé (« il ridere ») pour conférer une portée universelle aux propos.
- le jeu subtil et récurrent entre suppositions (subjonctifs initiaux, formes hypothétiques introduites par « se », emploi de « forse », succession d'alternatives « o », « o », etc.) et affirmations à travers le recours à différents procédés : a) l'excès emphatique (superlatifs comme « i più intrepidi » et plus loin « i più petulanti » ou « brevissima ») b) l'envahissement du thème par les variations des polyptotes (« ridere », « riso », « deridano », « derisori » dans une même phrase) c) un comique de l'exagération par l'évocation imagée d'une armée en déroute : « si danno alla fuga », « chieder pace ».

Ces différents processus aboutissent à une énonciation qui relève d'une volonté didactique : symboliquement, le « tu » auquel s'adresse Leopardi pourrait être un disciple, ou le souvenir de lui jeune homme, qui reçoit les conseils d'un maître avisé et nourri par sa propre expérience de la fréquentation du monde, mot à prendre ici dans ses deux acceptions. Le déroulement démonstratif du texte est mis au service d'une définition du rire et de la justification de la pertinence de son emploi en société. La pensée s'achève alors par une sorte de « morale » qui prend la forme d'un proverbe par sa concision, sa dimension universelle et son ouverture philosophique : « Chi ha coraggio di ridere, è padrone del mondo, poco

altrimenti di chi è preparato a morire ».

Leopardi, *Operette morali*, « 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) : 08 ; 10 ; 15.

Gnomo – Ma come sono andati a mancare quei monelli?

Folletto – Parte guerreggiando tra loro, parte navigando, parte mangiandosi l'un l'altro, parte ammazzandosi non pochi di propria mano, parte infracidando nell'ozio, parte stillandosi il cervello sui libri, parte gozzovigliando, e disordinando in mille cose; in fine studiando tutte le vie di far contro la propria natura e di capitar male.

Gnomo – A ogni modo, io non mi so dare ad intendere che tutta una specie di animali si possa perdere di pianta, come tu dici.

Folletto – Tu che sei maestro in geologia, dovresti sapere che il caso non è nuovo, e che varie qualità di bestie si trovarono anticamente che oggi non si trovano, salvo pochi ossami impietriti. E certo che quelle povere creature non adoperarono niuno di tanti artifizi che, come io ti diceva, hanno usato gli uomini per andare in perdizione.

Gnomo – Sia come tu dici. Ben avrei caro che uno o due di quella ciurmaglia risuscitassero, e sapere quello che penserebbero vedendo che le altre cose, benché sia dileguato il genere umano, ancora durano e procedono come prima, dove essi credevano che tutto il mondo fosse fatto e mantenuto per loro soli.

Folletto – E non volevano intendere che egli è fatto e mantenuto per li folletti.

Gnomo – Tu folleggi veramente, se parli sul sodo.

Folletto – Perché? io parlo bene sul sodo.

Gnomo – Eh, buffoncello, va via. Chi non sa che il mondo è fatto per gli gnomi?

Folletto – Per gli gnomi, che stanno sempre sotterra? Oh questa è la più bella che si possa udire. Che fanno agli gnomi il sole, la luna, l'aria, il mare, le campagne?

Gnomo – Che fanno ai folletti le cave d'oro e d'argento, e tutto il corpo della terra fuor che la prima pelle?

Folletto – Ben bene, o che facciano o che non facciano, lasciamo stare questa contesa, che io tengo per fermo che anche le lucertole e i moscherini si credano che tutto il mondo sia fatto a posta per uso della loro specie. E però ciascuno si rimanga col suo parere, che niuno glielo caverebbe di capo: e per parte mia ti dico solamente questo, che se non fossi nato folletto, io mi dispererei.

Gnomo – Lo stesso accadrebbe a me se non fossi nato gnomo. Ora io saprei volentieri quel che direbbero gli uomini della loro presunzione, per la quale, tra l'altre cose che facevano a questo e a quello, s'inabissavano le mille braccia sotterra e ci rapivano per forza la roba nostra, dicendo che ella si apparteneva al genere umano, e che la natura gliel'aveva nascosta e sepolta laggiù per modo di burla, volendo provare se la troverebbero e la potrebbero cavar fuori.

Folletto – Che maraviglia? quando non solamente si persuadevano che le cose del mondo non avessero altro uffizio che di stare al servigio loro, ma facevano conto che tutte insieme, allato al genere umano, fossero una bagatella. E però le loro proprie vicende le chiamavano rivoluzioni del mondo e le storie delle loro genti, storie del mondo: benché si potevano numerare, anche dentro ai termini nella terra, forse tante altre specie, non dico di creature, ma solamente di animali, quanti capi d'uomini vivi: i quali animali, che erano fatti espressamente per coloro uso, non si accorgevano però mai che il mondo si rivoltasse.

Gnomo – Anche le zanzare e le pulci erano fatte per benefizio degli uomini?

Folletto – Sì erano; cioè per esercitarli nella pazienza, come essi dicevano.

Gnomo – In verità che mancava loro occasione di esercitar la pazienza, se non erano le pulci.

Folletto – Ma i porci, secondo Crisippo erano pezzi di carne apparecchiati dalla natura a posta per le cucine e le dispense degli uomini, e, acciocché non imputridissero, conditi colle anime in vece di sale.

Gnomo – Io credo in contrario che se Crisippo avesse avuto nel cervello un poco di sale in vece dell'anima, non avrebbe immaginato uno sproposito simile.

Le texte dont est tiré cet extrait se présente sous la forme d'un dialogue – qu'on peut qualifier de « théâtralisé » –, d'une saynète tenant de la facétie, de la fable burlesque, dans le sillage (revendiqué par le poète) de Lucien de Samosate. Le passage 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 fait 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, écologie…).

Question 4 – Letteratura della Resistenza

Meneghello, I piccoli maestri, *Chapitre 4*, de « Perché non c'è stato, nonostante la spinta iniziale » à « l'onore, per modo di dire. »

Notes attribuées (sur 20) : 03 ; 08.

Perché non c'è stato, nonostante la spinta iniziale, un grande moto popolare, veramente travolgente ? Perché non abbiamo almeno tentato esplicitamente di crearlo ? La verità è che non avevamo *capito* le possibilità della situazione : nell'euforia attivista dei primi mesi, quel senso di essere portati da un'onda, raramente ci si era fermati a domandarsi : Ma che cosa succede esattamente ? Come s'inquadra tutto questo nella storia italiana ? Cosa si deve fare, ora, a parte farsi portare dall'onda ?

Quando rileggo i testi di Mazzini sulla "guerra per bande", mi morsico le dita. C'è già tutto.

È d'uopo ricorrere ad un altro metodo di guerra. È d'uopo trarlo per così dire dalle viscere della nazione, dalle condizioni d'un popolo insorto, dagli elementi topografici della contrada, da' mezzi che le circostanze ci somministrano.

…la guerra per bande : *guerra che schiudendo una via d'opre e di fama a qualunque si senta potente a fare, costituendo in certo modo ogni uomo creatore e re della propria sfera, suscitando in mille guise l'emulazione fra paese e paese, distretto e distretto, cittadino e cittadino, pone un campo alle facoltà individuali, e sveglia altamente l'indole nazionale.*

… E l'odio e la vendetta, turpi in sé, si convertono in santissimi affetti, quando la vittima è il depredatore straniero, e l'altare quello della libertà e della patria. […]

Bastava aver studiato i testi giusti, essere un po' meno ignoranti. Si doveva proclamare l'insurrezione, *subito*. Non la resistenza, ma l'insurrezione : il fondo della situazione, la sua carica esplosiva era politica, non convenzionalmente militare ; bisognava impostare subito una guerra politica e popolare, non una resistenza generale e attesistica ; agire, non prepararsi. Bisognava dire : andiamo giù in paese, stasera, ora. Chiamiamo la gente in piazza, suoniamo il tamburo, esponiamo le bandiere, i ritratti : possiamo esporre insieme i ritratti del Re, del Papa e di Lenin ; tutto il mondo è con noi. Gridiamo : Viva i sovieti ! viva Gesù Eucarestia ! Il resto s'inventa da sé.

Era un niente, in quei giorni, avviare la rivoluzione, l'Alto Vicentino avrebbe preso fuoco in poche ore. Bastava pensarci. Se c'è un comitato nell'aldilà, che giudica e registra i meriti patriottici, questa non ce la perdoneranno mai.

Naturalmente ci avrebbero presto sterminati, almeno la prima infornata, e poi anche la seconda e la terza. Ma almeno l'Italia avrebbe provato il gusto di ciò che deve voler dire rinnovarsi a fondo, e le nostre lapidi sarebbero oggi onorate da una nazione veramente migliore.

Bastava conoscere i testi ; ma purtroppo noi non li conoscevamo. La storia della rivoluzione russa ci pareva bellissima ma impertinente ; i nostri compagni più autorevoli che probabilmente conoscevano i testi, erano assenti, o in Carnia, o in galera ; e mi viene in mente che forse l'hanno fatto apposta, di non mandarci un breve cenno bibliografico, perché conoscevano i nostri temperamenti, e temevano che volessimo strafare. Ad ogni modo, in autunno non avevamo concluso nulla, e poi nell'inverno si era venuti a questa stretta, si era rimasti soli e nudi. E così verso la fine dell'inverno, ci siamo cercati istintivamente, per andare almeno insieme in montagna, col senso che non restasse più che il tesoretto dell'antifascismo da difendere, l'onore, per modo di dire.

Paru près de vingt ans après la fin de la guerre, en quelque sorte à froid, en tout cas à distance des événements (contrairement à d'autres romans du corpus, écrits à seulement quelques années, voire mois, des événements relatés : *La casa in collina* et *Il sentiero dei nidi di ragno* paraissent en 1947 ; *L'Agnese va a morire* en 1949), le roman *I piccoli maestri* comporte une dimension d'analyse rétrospective qui investit tout le roman, en parallèle du récit de l'expérience résistante proprement dit. L'extrait proposé, tiré du chapitre 3, relève de cette veine. De sorte qu'il se développe sur deux plans chronologiques parallèles : le temps, passé, de la Résistance, et le temps, présent, de l'écriture.

Quant à la Résistance, Meneghello déplore qu'elle n'ait pas abouti à un véritable soulèvement populaire propre non seulement à vaincre le fascisme, mais, plus ambitieusement, à changer le monde. Malgré la « spinta iniziale », les partisans n'ont pas compris l'occasion historique qui se présentait à eux, par ignorance, par inculture, c'est-à-dire surtout par incapacité à prendre la pleine mesure et à mettre en œuvre des éléments de connaissance qu'ils possédaient pourtant. La référence à Mazzini, auteur canonique que tout Italien de la génération de Menghello a appris à connaître et à admirer, en tant que figure tutélaire de l'unification nationale, met en relief cette impréparation : ses textes, dont Meneghello cite des extraits, énoncent clairement la « méthode » qui aurait permis de transformer la Résistance en soulèvement général en vue d'un meilleur gouvernement de la chose publique. Cette méthode, la « guerra per bande », c'était la lutte armée, qui, dit Meneghello, au lieu de se satisfaire du « tesoretto dell'antifascismo », aurait dû « impostare subito una guerra politica e popolare ». Avec l'humour et même l'auto-ironie qui caractérisent sa poétique, Meneghello imagine une révolution mêlant des emblèmes – et donc des camps – antagonistes : « esporre insieme i ritratti del Re, del Papa e di Lenin » ; « Viva i sovieti ! Viva Gesù Eucarestia ! »

Cette union des contraires, si elle est évidemment ironique (Meneghello n'ignore pas le conflit historique entre Église catholique et partis de gauche, par exemple), esquisse ou rappelle cependant l'espoir qui, à la sortie de la guerre, anime brièvement et factuellement l'Italie : celui d'un gouvernement où des forces politiques diverses parviennent à transcender leurs divergences au nom de l'antifascisme et de la volonté d'édifier une société plus juste : ce sera le gouvernement, dont la durée de vie fut très courte, de Ferruccio Parri, un dirigeant du Parti d'Azione, dont Meneghello était membre. Ainsi, tout en considérant la Résistance comme une occasion politique manquée, Meneghello dresse-t-il implicitement un portrait-charge de son époque, celle où le texte a été écrit : un soulèvement révolutionnaire en 1944-1945 aurait certainement été écrasé, du moins aurait-il permis un véritable renouvellement moral et politique, et l'Italie des années 1960 serait « una nazione veramente migliore ».

Viganò, *L'Agnese va a morire*, chapitre X, de « Fu allora che si aprì la porta »
à « un mucchio di stracci neri sulla neve »
Notes attribuées (sur 20) : 08 ; 09 ; 10.

Fu allora che si aprì la porta, entrarono il tenente e due soldati tedeschi: si annullò immediatamente il brusio affaticato di parole. L'ufficiale guardò come prima in mezzo al gruppo, poi scelse dieci individui con la punta del suo zelante frustino, badando di dividere quelli che erano più stretti insieme; toccò anche alla donna magra, e al compagno Simone. I soldati spinsero i dieci nella luce bianca della neve, richiusero la porta. Una ventata di terrore passò nell'aria morta: – Ci fucilano tutti, – e nessuno parlò più, si sentirono soltanto lacerati singhiozzi. Molti stavano gettati nella paglia, con le mani sulle orecchie, per l'orrore delle raffiche imminenti. Ma non ci fu alcuna raffica, e i minuti cadevano come sassi.

La porta si riaperse, vi fu una corsa dei più lontani, un ammucchiarsi di visi sudati e freddi, di mani tremanti: Questa volta il tenente non scelse, ne mandò via un branco a caso. I primi dieci erano fuori, salvi. Aspettavano. Si udirono le grida di quelli che si ritrovavano insieme vivi, il rumore svelto di passi liberati. Il

battente era aperto: i due soldati trattenevano a fatica la felicità dei rimasti. « Anche per questa volta non si muore, – pensò l'Agnese, che stava per ultima. – Ma certo ho perduta la bicicletta ».

In quel momento i due soldati si scostarono: – Raus! Raus! – L'Agnese corse dietro agli altri, sbatté le palpebre nella luce viva, s'incontrò prima col tenente, poi con un'altra faccia di tedesco, si fermò. Quella faccia divenne a un tratto sformata, malsana, mosse le labbra, certo gridava. Ma l'Agnese non intese la voce, vide soltanto chiaro il disegno di un nome: Kurt. Vide anche il maresciallo, questa stessa faccia, seduto sul muretto con la Vandina, risentì l'odore di quella sera, odore di erba bagnata sotto il pesco. Due ceffoni furibondi la sommersero in uno stordito giro di circoli rossi.

Il maresciallo gridò ancora; prese la pistola, le sparò da vicino negli occhi, sulla bocca, sulla fronte, uno, due, quattro colpi. Lei piombò in giù col viso fracassato contro la terra. Tutti scapparono urlando. Il maresciallo rimise la pistola nella fondina, e tremava, certo di rabbia. Allora il tenente gli disse qualche cosa in tedesco, e sorrise.

L'Agnese restò sola, stranamente piccola, un mucchio di stracci neri sulla neve.

Le passage à analyser correspond à la dernière page du roman, au dénouement qui voit Agnese exécutée par un officier allemand. Pour tout récit, l'excipit possède un rôle dramatique particulier et une importance stratégique essentielle. Dans le cas de *L'Agnese va a morire*, l'épilogue ne constitue pas une surprise puisque le drame est annoncé dès le titre, ce qui confère au livre sa dimension tragique et permettrait donc a priori à sa protagoniste d'accéder au statut d'héroïne.

Pour autant (et cela aurait pu être le fil rouge d'une explication thématique qui convenait parfaitement au passage), la manière dont Viganò relate cet épisode dramatique ne correspond pas entièrement à ce qu'on pourrait attendre du récit d'un sacrifice héroïque, c'est-à-dire consenti et assumé. En effet, la mort d'Agnese se déroule d'une manière en partie déceptive pour le lecteur : nul morceau de bravoure, nulle déclaration finale du personnage où serait proclamée et justifiée la force de son engagement dans la Résistance. En d'autres termes, le texte ne propose pas les stigmates habituels de la mort héroïque mais confirme au contraire l'arbitraire et l'absurdité de la guerre.

Le commentaire, à partir de ces remarques, pouvait s'attacher à relever les indices d'un paradoxe qui prend ici la forme d'un écart entre l'idéalisation d'Agnese et la réalité d'une fin misérable et antihéroïque sans que le texte, pour autant, renonce à un choix récurrent dans le roman, à savoir la volonté de maintenir une séparation drastique, voire manichéenne, entre deux mondes : celui des soldats allemands et celui des victimes civiles.

Le passage, par les options stylistiques de l'autrice, met en avant à la fois cette distorsion (Agnese l'héroïne ne meurt pas en héroïne mais en animal abattu sauvagement) et cette persistance à figer les personnages dans un rôle attendu. Nous proposons quelques pistes de ce double axe de lecture :

- la dimension collective initiale (l'anonymat des groupes antagonistes : « soldati », « individui », « quelli »…) se transforme en un « combat », certes bien inégal, entre deux personnages dont le « duel » marque la fin du texte (le « maresciallo » et Agnese) mais dans les deux cas persiste la séparation irréconciliable entre la violence du Mal et la passivité résignée et innocente du Bien qui prend les traits d'un groupe d'animaux menés à l'abattoir (« branco »).
- le travail sur la « bande son » du passage avec un jeu sur l'opposition entre le silence des prisonniers, signe d'une attente angoissée (« si annullò […] il brusìo affaticato ») et les cris des Allemands ou les bruits des chanceux libérés (la synesthésie « rumore svelto »).
- la poétisation du texte par le recours à certaines images qui éloignent ponctuellement le récit de son habituelle dimension réaliste : une métaphore en situation sous forme de personnification (« aria morta »), des déplacements lexicaux surprenants (par exemple l'hypallage « luce bianca della neve »)
- l'opposition, qui peut sembler anodine, entre la « faccia di tedesco » et le « viso » d'Agnese, opposition qui, dans une lecture plus philosophique (on peut citer Levinas), montre la distance

qui sépare la brutalité aveugle, interchangeable d'un Allemand à l'autre (« un'altra faccia di tedesco », « quella stessa faccia ») et l'humanité singulière d'Agnese que l'adjudant va vouloir détruire méthodiquement, comme le montre la description de la mise à mort où le bourreau, à la fois machine et être déshumanisé, s'en prend aux réceptacles symboliques de la grandeur humaine : les yeux (donc le regard), la bouche (la parole) et le front (la profondeur de l'intelligence).

Mais, possible conclusion, il faut noter que l'assassinat d'Agnese n'a pas permis d'anéantir cette humanité, comme l'indique l'étrange image finale (« l'Agnese restò sola ») qui atténue la réalité dramatique (on oublierait presque qu'il s'agit d'un cadavre) et montre que la violence aveugle et l'acharnement de l'ennemi ne peuvent détruire entièrement Agnese dont le corps rapetissé (« stranamente piccola ») reste visible (le jeu du contraste des couleurs). Comme si, symboliquement, il était impossible d'effacer la force de son engagement et la justesse de la cause qui l'a conduite à la mort. Il reste donc un espoir et la mort d'Agnese n'a pas été vaine : le roman de Viganò, d'une certaine manière, en constitue le mausolée et la mémoire.

Meneghello, I piccoli maestri, *Chapitre 4*, de « Fu la più strana occupazione » à « una serranda di vetro infrangibile. »

Notes attribuées (sur 20) : 06 ; 09 ; 10.

Fu la più strana occupazione di un paese che si sia mai vista. Entrando ci spargemmo lentamente tra le case. C'era il sole. Salutavamo coi cenni del capo. C'erano uomini anziani che spaccavano la legna davanti alla porta di casa; donne alle finestre coi bambini in braccio; e queste ragazze con le anfore. Tutti erano solenni e remoti. Forse restammo a Gena Bassa, perché ho impressione di aver sempre guardato all'insù, in quei giorni. Pareva di essere a confronto con le forme delle cose, i muri, la fontana, gli imbusti delle ragazze, e poi un orlo di anfore, e sopra ancora le case pensili, e il cielo.

No, non era un paese, ma una plaga della mente, un aspetto del nostro smarrimento atteggiato in figure. Le figure dicevano: voi credete che la vita appartenga ai traffici, alle guerricciole. Cosa importa quello che fate? Solo le immagini sono, il resto fluttua, diviene.

Saranno stupidaggini, ma a me pareva che la realtà si fosse tirato via il velo, e le sue forme immobili ci fissassero. Tenemmo occupato il paese due o tre giorni, col petto e il viso rivolti a quelle forme. Poi andammo via, e io a gena non ci ho più rimesso piede.

E così venne il momento di sloggiare dalla nostra malga; la cosa ce la organizzarono dalla pianura, a un certo punto eravamo tutti in un camion, alla fine della notte, e viaggiavamo con armi e bagagli, anzi prevalentemente senza, su per il Canal del Mis lungo la strada nel fondovalle. Fu una cosa umiliante; ero di dietro, a comandare la ciurma ammucchiata nel cassone. Questa ciurma sconsigliata dormiva con le teste ciondoloni. Sentivo il motore del camion galoppare, tirato non da cavalli di potenza ma da un equipaggio di vispi ciuchini. Mi veniva a onde l'impressione di esserci stato un'altra volta. Vedevo sfilare dietro di noi le quinte alte e strette della valle, nella prima luce grigia del giorno; quattro tedeschi che ci fermassero potrebbero prenderci come pesciolini nel torrente, con le mani. La luce nel Canal del Mis pareva acqua.

In cima al Canale ci abbandonarono in un luogo chiamato graziosamente California e qui cominciammo pian piano a disgregarci. C'è una valle che s'innesta a T sullo spacco del Canale; noi eravamo sul ramo sinistro, e occupavamo il versante di qua, che è bosco. Di fronte ci sono fiancate ripide, segnate da strade in costa; dove finiscono i prati, sono schierate la Croda Grande e le Pale di San Martino. Sparsi in quei boschi bassi del fondovalle, mandammo una piccola spedizione a esplorare le groppe alte alle nostre spalle; stettero fuori alcuni giorni, tornarono affranti. C'erano due metri di neve lassù, si camminava affondati fino al petto: bisognava aspettare forse un mese, intanto eravamo lì, in trappola.

Sulla costa di fronte passavano macchine tedesche; alcune si fermavano, gli ufficiali scendevano sul ciglio, e ci osservavano coi binocoli. Veniva da gridargli, imbecilli, non vedete che non siamo pronti?

Pareva che ci fosse un diaframma tra noi e loro; l'idea di sparargli qualche fucilata (saranno stati a un chilometro di distanza, all'insù) sembrava completamente assurda, le pallottole sarebbero andate a scheggiarsi su una serranda di vetro infrangibile.

L'extrait proposé se trouve dans le quatrième chapitre, donc dans la première partie du roman, consacrée à l'apprentissage partisan sur les montagnes près de Belluno. Dans ce texte se condensent de façon significative les caractéristiques les plus importantes du livre de Meneghello : le style anti-rhétorique de l'écriture, qui par l'ironie omniprésente tisse un regard philosophique sur la réalité dont il se détache ; le rapport avec le paysage vécu, à la fois profondément concret et fortement symbolique ; mais également et surtout la profonde réflexion sur l'expérience partisane qui découle de sa qualité de récit après-coup, de témoignage en prise indirecte. On assiste ici véritablement à cette descente « dalla superficie delle cose alle loro radici sotterranee », selon les mots de Maria Corti.

Il était donc essentiel de dégager les modalités spécifiques déployées dans le passage pour rendre compte de cette interface entre la réalité factuelle de l'aventure partisane et sa nature existentielle. Ces modalités pouvaient être identifiées à l'aide de deux grandes coordonnées qu'il était ensuite possible de lire selon plusieurs angles de vue. La première dimension incontournable est constituée par la riche opération allégorique qui quadrille le texte par des coordonnées spatiales particulièrement révélatrices (un mouvement haut/bas ou *viceversa* produisant par conséquent une vision de l'espace suivant les mêmes dynamiques ; des formes différentes d'occupation de ce même espace à la fois traversé, figé, inatteignable, ou encore divisé, etc.) métamorphosant en réseau de lieux presque métaphysiques une géographie bien précise, révélant une réalité autre sous la toponomastique. L'autre élément évident réside dans la description tout aussi dense des actions des partisans dans cet espace pour le moins double, qui développe de façon particulière le motif dominant du livre – l'incapacité ou l'inaptitude des « outlaws » que sont les « piccoli maestri » à faire la guerre. Par un autre biais on rejoint ce décalage d'avec la réalité partisane, déjà représenté par la mise en scène spatiale, qui interroge l'expérience à travers l'écriture, ce qui est à coup sûr un moteur central de l'œuvre de Meneghello.

LES AMÉNAGEMENTS DE CETTE ÉPREUVE

L'aménagement de l'épreuve des leçons, où l'exposition des candidats est suivie d'un entretien dans l'autre langue que celle de l'exposé, rendait redondant l'entretien qui suivait l'explication moderne. Aussi le jury remplace-t-il cet entretien par une épreuve « historique » de l'Agrégation externe d'italien, qui est la traduction improvisée. En raison de la nécessité de l'équilibre subtil des langues au sein de l'ensemble du concours, et à la suite de la suppression de la version latine dans l'épreuve ancienne, cette traduction improvisée sera une version.

Si les préparateurs ont eux-mêmes connu la forme de la traduction improvisée lorsqu'ils ont passé le concours, rappelons-en ici, pour les candidats, les grands principes.

La version, puisqu'elle est improvisée, n'est pas distribuée au candidat lors du tirage du texte à expliquer mais au terme de l'explication. Le jury donne alors au candidat un texte bref, qui sera du XX^{e} ou du XXI^{e} siècle. Ce texte n'est donc en aucun cas un extrait du texte à expliquer. Les deux parties de l'épreuve sont étanches.

Le candidat dispose de 3 minutes pour parcourir le texte, en découvrir le sujet, en mesurer le ton, en comprendre le sens. Au bout des 3 minutes il commence la dictée de sa traduction en prenant soin de vérifier qu'elle n'est pas trop rapide pour s'assurer que le jury en

prend bonne note. Le candidat peut revenir sur une formule, soit immédiatement, soit plus tard s'il annonce explicitement qu'il reviendra sur sa traduction mais en indiquant bien clairement le mot ou l'expression qu'il veut reprendre. Cette possibilité doit demeurer exceptionnelle.

L'épreuve dure 15 minutes dans son ensemble.

BILANS QUANTITATIFS ET STATISTIQUES

Nombre de postes : 12 admis sur liste principale, 1 inscrit sur liste complémentaire.

Bilan de l'admissibilité

Nombre de candidats inscrits : 125 (2024 : 105)
Nombre de candidats non éliminés : 63 (2024 : 48)
Nombre de candidats admissibles : 26 (2024 : 27)
Moyenne des candidats admissibles : 143,78/280 soit 10,27/20 (en 2024 10/20)
Barre d'admissibilité : 118,5/280 soit 8,46/20 (en 2024 : 102,4 soit 7,31/20)

Bilan de l'admission

Nombre de candidats admissibles : 26
Nombre de candidats présents à l'oral : 22
Nombre de candidats admis sur liste principale : 12
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 1
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 357,69/680 soit 10,52/20
Barre d'admission liste principale : 308,78/680 points soit 9,08/20 (2024 : 357)
Barre d'admission sur liste complémentaire : 306/680 points soit 9/20

Répartition par académies

Académie	Admissibles	Présents	Admis
AIX-MARSEILLE	1	0	0
NANCY-METZ	2	0	0
LILLE	1	0	0
BORDEAUX	1	1	0
GRENOBLE	5	5	3
LYON	8	8	4
NANTES	1	1	1
RENNES	1	1	0
PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	5	5	5
LIMOGES	1	1	0

Rappel : Quatre admissibles (inscrits à Aix-Marseille, à Lille, et à Nancy-Metz) 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	18	16 (88%)	7 (38%)
HOMME	8	6 (75%)	5 (62%)