



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : agrégation externe

Section : langues vivantes étrangères : italien

Session 2022

Rapport de jury présenté par :

Perle ABBRUGIATI, Professeure des Universités
Université d'Aix-Marseille

Présidente du jury

Rapport rédigé avec la collaboration de MMmes et MM.

- Juan-Carlos D'AMICO, Professeur des Universités, Université de Caen, *Vice-Président*
- Raffaele RUGGIERO, Professeur des Universités, Université d'Aix-Marseille, *Secrétaire général*
- Pascal BEGOU, IA-IPR, Académie de Grenoble
- Giorgia BONGIORNO, Maître de Conférences, Université de Lorraine
- Antonella CAPRA, Maître de Conférences, Université Toulouse-Jean Jaurès
- Séverine CLEMENT-TARANTINO, Maître de Conférences, Université de Lille
- Edwige COMOY FUSARO, Professeure des Universités, Université Rennes 2
- Fanny EOUZAN, Professeure de Classes préparatoires aux grandes écoles, Lycée Cézanne, Aix-en-Provence
- Massimo LUCARELLI, Maître de Conférences HDR, Université Savoie-Mont-Blanc
- Alessandro MARTINI, Maître de Conférences, Université Lyon 3

Sommaire

1/ Remarques préliminaires	p. 3
2/ Épreuves écrites d'admissibilité	p. 4
○ Préalables concernant la composition en italien et en français	p. 4
○ Composition en langue italienne	p. 5
○ Composition en langue française	p. 10
○ Épreuves de traduction	p. 15
▪ Version	p. 15
▪ Thème	p. 20
3/ Épreuves orales d'admission	p. 26
○ Explication en français d'un texte du Moyen Âge ou de la Renaissance et d'un texte latin	p. 26
○ Explication en langue italienne	p. 36
○ Leçons en langue française et en langue italienne	p. 42
○ Leçon en langue française	p. 43
○ Leçon en langue italienne	p. 51
4/ Bilan qualitatif	p. 57
5/ Bilan quantitatif et statistiques	p. 58

REMARQUES PRÉLIMINAIRES

L'apaisement du COVID a permis un déroulement serein du concours, les interrogations orales pouvant enfin se dérouler sans masque et sans gants, tout en faisant l'objet de précautions sanitaires de base (distanciation, aération, désinfection). La Présidente du jury remercie l'Université d'Aix-Marseille pour son accueil des épreuves orales.

103 candidats se sont inscrits au concours pour la session 2022. Seuls 44 candidats ont passé les épreuves écrites. Le nombre de candidats présents à l'écrit et non éliminés poursuit cependant sa hausse par rapport aux années précédentes, particulièrement affectées par la pandémie : 44 en 2022 contre 35 en 2021 et 29 en 2020, soit un tiers de plus qu'en 2021, quasiment 50% de plus qu'en 2020. Très peu se sont découragés en cours de route pendant l'écrit et n'ont pas participé à toutes les épreuves écrites puisque 41 candidats sont restés en lice pour l'admissibilité. Aucune renonciation n'a été à regretter entre l'écrit et l'oral. Cependant, une candidate a été défaillante à l'oral pour raison de santé : après avoir passé intégralement une première épreuve, elle a été victime d'un malaise durant la préparation de la deuxième et ne s'est pas présentée aux suivantes ; elle a donc été éliminée du concours et on ne peut que l'inviter à le repasser l'année prochaine.

Le niveau est en hausse pour les épreuves écrites, ce qui a permis de convoquer à l'oral un nombre de candidats supérieur aux années précédentes : 20 candidats et candidates ont été déclarés admissibles, soit la moitié environ des candidats ayant passé l'écrit. Les admissibles ont montré un niveau de préparation à l'oral relativement inégal, tout en constituant une cohorte de bon niveau intellectuel. Les meilleurs candidats ont atteint un niveau d'excellence. Le jury s'est donc réjoui d'un oral de niveau satisfaisant, ce qui a permis de pourvoir sans difficulté les 10 postes au concours.

Les candidats malheureux avaient parfois un excellent niveau de langue en italien et en français, comme on a pu le constater lors des épreuves orales ; ils doivent cependant comprendre que ce concours ne sanctionne pas seulement un niveau, qu'il soit linguistique ou culturel, mais récompense une préparation approfondie sur un programme spécifique : des épreuves très cadrées vérifient la clarté, la culture et la rigueur des candidats – et valorisent leur finesse dès lors qu'ils répondent aux attendus d'un discours construit. On peut déplorer que certains candidats, ayant pourtant un bon bagage intellectuel, aient produit des observations trop éclatées ou trop évasives ; il semble qu'un certain nombre d'entre eux, qui ont échoué cette année, aient les dispositions pour atteindre l'objectif mais n'aient pas fait un effort suffisant pour être convaincants dans l'argumentation ou la structure de leur exposé. Ce rapport sur la session 2022 est fait pour aider ces candidats à progresser, en les éclairant sur leurs prestations, et pour présenter les épreuves aux futurs candidats qui se présenteront pour la première fois au concours à la session 2023 ou aux suivantes.

Retenons que l'Agrégation n'est pas un concours où l'on « tente sa chance » sans s'y être préparé intensivement, mais que 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 et s'entraîner régulièrement aux exercices du concours, faute de quoi les conditions de l'oral font apparaître les défaillances culturelles et pédagogiques des candidats. Cette année, les questions concernant Pétrarque, la comédie de la Renaissance, les nouvelles du XIX^e siècle et le romancier Gesualdo Bufalino ont cependant permis d'identifier des candidats très solides, qui porteront sans nul doute le rayonnement de notre discipline.

Il n'y a pas eu cette année de modifications dans la nature des épreuves.

Le descriptif des épreuves est publié sur le site Devenir Enseignant :

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

ÉPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ

Préalables concernant la composition en italien et en français

Les sujets de composition peuvent varier, dans leur longueur (une phrase brève ou dix lignes), leur nature (analytique, polémique, aphoristique), leur approche (stylistique, conceptuelle, psychologique, etc.). Mais ils appellent toujours les mêmes qualités : savoir comprendre un énoncé et le montrer par son analyse, 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 qu'un tel raisonnement est utile à la connaissance d'un auteur. Avoir ces qualités, c'est avoir de la méthode. On conseillera donc aux candidats de dédramatiser la notion de méthode. Ce n'est ni un dieu auquel on doit sacrifier son identité, ni un rituel figé auquel on doit se soumettre. 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.

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 et non de la subir : être méthodique c'est simplement analyser un problème posé, en définir les enjeux, construire une stratégie pour y répondre et s'y tenir tout le long d'un devoir. 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 chétif 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 – ces codes 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, comme le GPS conduit un conducteur à bon port.

On aimerait donc en finir avec des candidats qui dénigrent « la Méthode » (qu'ils affublent d'une majuscule pour ne pas s'en approcher trop) tout en l'emphatisant, comme si c'était un totem érigé à la rigidité de la pensée. 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. C'est tout ce que le jury espère rencontrer dans les candidats. Les discours fumeux, creux ou paresseux n'ont pas leur place dans ce concours, tout simplement parce qu'ils manifestent un mépris pour sa préparation, au niveau des contenus et au niveau du langage. Le jury n'attend pas pour autant des génies ni des prix Nobel, mais des candidats suffisamment curieux pour avoir traversé finement le programme, et suffisamment structurés pour être intelligibles.

Cette année, les deux sujets de composition étaient de profil fort différent. La composition en italien proposait un sujet très classique, au point qu'il était tiré d'un manuel de Littérature : assez long et faisant l'objet d'une phrase complexe et circonstanciée, il invitait tout naturellement à l'analyse et éventuellement à la controverse. La composition en français proposait un sujet au contraire lapidaire sous forme d'aphorisme, et ne demandait pas moins d'esprit d'analyse, pour décrire les éléments de paradoxe qui le composaient. Les deux sujets dans le même concours étaient particulièrement complémentaires, et permettaient de vérifier le talent des candidats dans des situations de départ différentes, mais valorisant les mêmes qualités de finesse et d'examen. Dans un cas comme dans l'autre – sujet court ou sujet long, affirmation canonique ou provocatrice – un sujet ne saurait se réduire à une notion, un mot principal : la réflexion sur le sujet dans son intégralité est la base de toute

composition. Cette réflexion préalable doit être claire et précise, et déboucher sur un devoir qui soit un parcours de l'esprit. Nous vous invitons à voir dans l'Agrégation une occasion d'exercer votre esprit, et non des fourches caudines qui l'étoufferaient. Au-delà du concours lui-même, renoncer à avoir un esprit méthodique, c'est renoncer à avoir un esprit critique, car c'est renoncer à être conscient de sa propre forme d'esprit. Dans la composition, comme au demeurant dans la leçon à l'oral, les candidats sont invités à faire preuve non seulement de leur savoir, mais de cette conscience de leur stratégie énonciative : avoir de la méthode, ce n'est pas autre chose, et c'est à la portée de tout candidat qui s'y est entraîné. Comme dans tout exercice sportif, il faut avoir fait beaucoup de courses pour avoir du souffle ; il faut avoir fait de nombreuses compositions pour maîtriser l'exercice. La meilleure façon de se préparer à la composition, c'est de se confronter à de nombreux sujets, et de construire des devoirs de A à Z en temps limité. Pour pouvoir le faire tout au long de l'année, il faut avoir pris connaissance des programmes dès leur parution au printemps de l'année précédant la session, afin de consacrer l'année universitaire à progresser dans cet exercice stimulant, pour ne plus le considérer comme un artifice, mais comme un outil précis au service de votre expression propre.

COMPOSITION EN LANGUE ITALIENNE

Sujet

Analizzate e discutete il seguente giudizio di Marco Ariani sul *Canzoniere* di Petrarca :

« l'orditura del libro, apparentemente lineare-ascensiva, è invece, di fatto, curva, tautologica, iterativa, in quanto, [...], nei *Fragmenta*, come del resto nel *Secretum*, è iscritta un'ambiguità di attrazione-repulsione per l'oggetto amato (Laura vs poesia) a cui sembra por fine soltanto lo strappo "mistico" di R.V.F., CCCLXVI che, nonostante i componimenti di pentimento che lo precedono – peraltro tormentosamente lasciati in sospenso fino all'ultimo –, risulta tutto sommato incongruo al romanzo d'amore ».

Marco Ariani, « Petrarca », in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, vol. II (*Il Trecento*), Roma, Salerno, 1995, p. 688.

43 copies ont été corrigées. Voici les notes attribuées :

18 ; 17,50 ; 17 ; 16,50 ; 15 ; 14,50 ; 13,50 ; 12,50 (2) ; 11 ; 10 ; 9,5 (3) ; 8 (3) ; 7 ; 6 ; 5 (3) ; 4,50 ; 4 (2) ; 3,50 (2) ; 3 (4) ; 2,50 ; 2 (4) ; 1,50 (2) ; 1 ; 0,75 (3) ; 0,25

Moyenne de l'épreuve : 6,67/20

Copies au-dessus de ladite moyenne : 18

Copies ayant obtenu une note égale ou supérieure à 10/20 : 11

Note la meilleure : 18/20

Note la plus basse : 0,25/20

25 dissertations sont restées en dessous de la moyenne de l'épreuve, et 32 en dessous de 10/20, parfois avec des résultats très négatifs. Les raisons principales qui ont déterminé ces échecs relèvent d'une connaissance très superficielle de l'œuvre au programme, d'un manque d'entraînement à l'exercice de la dissertation et de l'accumulation de fautes de langue italienne non tolérables dans la composition d'un futur agrégé. Entre autres : « *da la » (pour « dalla ») ; « *da egli » (pour « da lui ») ; « *si pentisce » (pour « si pente ») ; « *ponge » (pour « pone ») ; « *in bravo cristiano » (per « da bravo cristiano ») ; « *un'altro » (pour « un altro ») ; « e » comme troisième personne du singulier au présent de l'indicatif du verbe *essere* (pour « è ») ; « da » comme troisième personne du singulier au présent de l'indicatif du verbe *dare* (pour « dà ») ; « *depassare » (pour « superare ») ; « *benché il lettore

credi » (pour « benché il lettore creda ») ; « mistificazione » (dans le sens de « misticismo ») ; « penitenziario » (dans le sens de « penitenziale ») ; « poema » (dans le sens de « poesia »). Le jury rappelle que les propositions interrogatives indirectes, en italien, exigent le subjonctif (non pas « *ci si può chiedere in quale misura il poeta ha voluto », mais « ci si può chiedere in quale misura il poeta abbia voluto ») et que le titre latin *Rerum vulgarium fragmenta*, étant au pluriel, est précédé en italien par l'article déterminatif « i » (et non par « il »).

La citation proposée était tirée du chapitre sur Pétrarque que Marco Ariani, entre autres commentateur des *Triumphs* (Mursia, 1988), a rédigé pour le deuxième volume d'une histoire littéraire de référence dans les études italiennes : la *Storia della letteratura italiana* dirigée par Enrico Malato et publiée chez l'éditeur Salerno au milieu des années 1990. De ce chapitre, Marco Ariani a tiré une monographie parue en 1999 chez le même éditeur.

Il s'agissait d'un sujet plutôt classique, dont la longueur permettait aux candidats de montrer leurs capacités d'analyse et dont le contenu exigeait, de leur part, une connaissance assez vaste et assez fine de l'œuvre au programme pour nuancer un jugement critique plutôt discutable et, en effet, d'autant plus digne d'être discuté qu'il venait d'un spécialiste de Pétrarque parmi les plus importants des trente dernières années.

Après une brève entrée en matière, où les candidats pouvaient par exemple rappeler que le débat sur l'interprétation des *Rerum vulgarium fragmenta* et notamment sur leur conclusion est un débat très ouvert (comme les futurs candidats pourront le vérifier en comparant la fondamentale étude introductive de Marco Santagata dans l'édition de référence du *Canzoniere* – que le jury a mise au programme – avec les introductions à d'autres importantes éditions commentées du *Canzoniere*, comme par exemple celle d'Ugo Dotti, ou avec d'autres études fort utiles comme *Petrarca* d'Enrico Fenzi ou *Leggere il « Canzoniere »* de Natascia Tonelli, publiées chez il Mulino), il fallait analyser la citation sans en faire une simple paraphrase, afin d'en dégager une problématique.

Les *Rerum vulgarium fragmenta* constituent, selon Marco Ariani, un roman d'amour dont la trame procède selon un mouvement circulaire (« curva ») et répétitif (« tautologico », « iterativo »), autrement dit cyclique, qui relève de la tension continue entre l'attraction et la répulsion exercées sur le poète par l'objet de ses désirs (un objet qu'Ariani tend à dédoubler en évoquant un conflit entre Laure et la poésie). La chanson à la Vierge, selon Ariani, marque la fin de cette tension ambiguë, mais elle le ferait d'une façon inattendue et inadéquate (« incongruo ») par rapport aussi bien à la trame du « roman d'amour » (comme le suggère le mot « strappo ») qu'à son idéologie (comme le suggère l'adjectif « mistico » qui qualifie cette déchirure de la trame).

On pouvait s'interroger sur la pertinence de la notion de « romanzo d'amore » pour les *Rerum vulgarium fragmenta* : l'amour y occupe certainement une place majeure, même s'il s'agit moins de la narration de l'histoire d'amour entre Laure et le « je » poétique que de la description et de l'analyse des sentiments amoureux de celui-ci. Cette place majeure ne saurait pourtant pas effacer la présence non moindre de textes moins amoureux que moraux, politiques ou d'occasion.

D'autre part, on pouvait questionner l'opposition entre Laure et la poésie (à l'aune du mythe du laurier, qui permet de voir l'unité de ces deux pôles au-delà du conflit supposé par Ariani) et surtout le contraste entre le mouvement « linéaire-ascensionnel » et le mouvement « circulaire-tautologique » du livre (expressions qui étaient à élucider). En effet, il était légitime de se demander si le mouvement cyclique ne va plutôt de pair avec un mouvement lent mais inexorable qui procède vers l'avant, selon des étapes qui, quoique peu nombreuses, ne sont pas moins importantes : le livre, en effet, est encadré par des textes pénitentiels (sonnet 1 *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, chansons 264 *I' vo pensando, e nel penser m'assale* et 366 *Vergine bella, che, di sol vestita*, cette dernière étant précédée par trois sonnets pénitentiels qui, de fait, n'ont pas été « lasciati in sospenso fino all'ultimo » par Pétrarque, car il les a déplacés avant la chanson à la Vierge justement pour rendre plus crédible la conclusion pénitentielle du livre annoncée dans le premier sonnet) ; de plus, sa bipartition est marquée, dans la chanson 264, par la prise de conscience de l'urgence de la conversion du poète, accablé, dans la plupart des poèmes de la seconde partie, par la mort de Laure. Jusqu'à quel point peut-on donc soutenir que la chanson à Vierge est une conclusion inadéquate par rapport au reste du livre ?

On pouvait remarquer aussi que dans le jugement de Marco Ariani, et notamment dans sa conception de la dynamique du livre, ne trouve pas de place un problème qui est central dans les *Rerum vulgarium fragmenta* et qui contribue à rendre leur lecture si proche de la sensibilité moderne : la thématique du temps qui passe et qui donne aux hommes et aux biens de ce monde ici-bas leur caractère éphémère et fragile. Cette thématique inscrit le recueil dans un mouvement horizontal sans retour en arrière possible si ce n'est celui qu'offre la mémoire du poète : le souvenir, notamment dans les 15 textes « d'anniversario » (commémoratifs du jour où le poète rencontra Laure), dynamise le livre le long d'une ligne directrice qui, tout en revenant en arrière par la mémoire du poète, avance inéluctablement vers la fin de son expérience terrestre et vers le moment où il devra enfin faire face à son salut. Le mouvement du *Canzoniere* pourrait-il alors être considéré moins comme circulaire que comme hélicoïdal ?

Afin de sonder la pertinence de ces questions (qui ne constituent que l'une des problématiques possibles), on aurait pu proposer un plan tripartite comme celui qui suit (et qui n'est qu'un des nombreux plans possibles) :

I. Un roman d'amour à la trame circulaire

I.1. Le cercle obsessif de la passion amoureuse

Le mouvement circulaire et itératif caractérise souvent le traitement de la thématique amoureuse dans les *Rerum vulgarium fragmenta*, où le poète oscille (parfois dans une série de textes proches, souvent à l'intérieur d'un même texte) entre un sentiment d'espoir et d'attraction pour Laure et un sentiment de douleur et/ou de répulsion pour un amour qui n'est pas payé de retour : par exemple, la suite constituée par les sonnets 61 *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese e 'l anno*, 62 *Padre del ciel, dopo i perduti giorni* et la ballade 63 *Volgendo gli occhi al mio novo colore*, ou le couple de sonnets 229 *Cantai, or piango, et non men di dolcezza* et 230 *l' piansi, or canto, ché 'l celeste lume*, mettent en scène le mouvement circulaire de répulsion/attraction exercées par Laure à l'égard du poète. Dans d'autres poèmes, comme dans plusieurs sextines (par exemple la 22 *A qualunque animale alberga in terra*) ou dans des sonnets construits sur des antithèses (comme le 134 *Pace non trovo, e non ò da far guerra* et le 178 *Amor mi sprona in un tempo e affrena*), l'obsession de la passion amoureuse exprimée par le contenu du texte est véhiculée aussi (et renforcée) par la forme métrique (dans la sextine) ou par des figures rhétoriques (comme les oxymorons et les antithèses) qui traduisent la contradiction de l'état d'âme du poète.

I.2 Un recueil qui ne se limite pas au roman d'amour

Même si l'amour du poète pour Laure est le sujet principal des *Rerum vulgarium fragmenta*, le complexe portrait sentimental, humain et intellectuel du protagoniste du recueil est composé de fragments relevant parfois de textes qui concernent d'autres thématiques : ainsi, la présence non moindre de poèmes moraux (comme les sonnets 7 *La gola e 'l somno e l'otiose piume* et 232 *Vincitore Alexandro l'ira vinse*) et politiques (comme les chansons 28 *O aspettata in ciel beata e bella*, 53 *Spirto gentil, che quelle membra reggi*, 128 *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* et les sonnets 27 *Il successor di Karlo, che la chioma*, 136 *Fiamma dal ciel su le tue treccie piova*, 137 *L'avara Babilonia à colmo il sacco* et 138 *Fontana di dolore, albergo d'ira*) suggère de nuancer la notion de « romanzo d'amore ».

Transition : parmi les sujets différents de l'amour, le repentir chrétien du poète à l'égard de sa passion amoureuse entraîne un mouvement orienté d'une façon linéaire et ascensionnelle.

II. Le mouvement ascensionnel du repentir

I.1 La thématique pénitentielle

La présence de textes relevant d'une dimension pénitentielle (les sonnets 1 *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, 62 *Padre del ciel, dopo i perduti giorni*, 81 *Io son sì stanco sotto 'l fascio antico*, 273 *Che fai ? che pensi ? Che pur dietro guardi*, 363 *Morte à spento quel sol ch'abagliar suolmi*, 364 *Tennemi Amor anni vent'uno ardendo* et 365 *I' vo piangendo i miei passati tempi*, les sextines 80 *Chi è fermato di menar sua vita*, 142 *A la dolce ombra de le belle frondi*, 214 *Anzi tre di creata era alma in parte* et, surtout, les deux chansons d'ouverture et de clôture de la seconde partie du livre : 264 *I' vo pensando, e nel penser m'assale* et 366 *Vergine bella, che, di sol vestita*), quoique quantitativement exiguë (moins de 4% du total), est qualitativement décisive pour saisir le sens du livre. Il est vrai que le recueil ne comprend qu'une douzaine de poèmes pénitentiels, mais parmi ces poèmes il y a les textes qui doivent cadrer et orienter le lecteur le long d'un parcours ascensionnel : le sonnet initial, la chanson qui ouvre la seconde partie et la chanson finale, qui est bien loin d'être « incongru[a] » par rapport au reste du livre.

II.2 Le crescendo ascensionnel conclusif

Grâce à la renumérotation des 31 derniers sonnets accomplie par Pétrarque à la fin de sa vie sur le manuscrit du Vatican, trois sonnets pénitentiels précèdent la chanson à la Vierge. Pour ces trois sonnets 363 à 365 (qui en réalité n'ont pas été « lasciati in sospeso fino all'ultimo » car, concernant leur nouvelle numérotation, il n'y a pas dans le manuscrit de marques pouvant suggérer de doutes de la part de Pétrarque, comme c'est en revanche le cas pour d'autres sonnets de cette série), Marco Santagata a parlé d'un crescendo pénitentiel qui permet au poète de rendre plus crédible le processus de sa conversion (et qui peut nous permettre de nuancer la notion de « strappo mistico » proposée par Ariani pour la chanson 366).

Transition : Le sonnet central de ce crescendo pénitentiel (364 *Tennemi Amor anni vent'uno ardendo*) est le dernier des 15 textes « d'anniversario », dans lesquels la mémoire impose au poète et au lecteur de tourner en arrière, dans un mouvement circulaire s'inscrivant dans le complexe sentiment du temps du poète.

III. La spirale de la mémoire

III.1 Le sentiment du temps et la mémoire

Tout discours sur l'« orditura » et sur la dynamique des *Rerum vulgarium fragmenta* ne saurait faire abstraction de la question du temps. Le temps qui passe inexorablement et qui révèle le caractère éphémère des biens terrestres (Laure et le laurier, soit l'amour et la gloire poétique, les « chaînes d'or » du *Secretum* ou les « duo nodi » de la chanson 264) constitue une thématique centrale dans les *Rerum vulgarium fragmenta* (qu'il suffise de rappeler les deux premiers vers des sonnets 272 et 273 : « La vita fugge e non s'arresta un'ora / e la morte vien dietro a gran giornate » ; « Che fai ? che pensi ? Che pur dietro guardi / nel tempo, che tornar non pote omai ? »).

Cette thématique est entrelacée avec celle de la mémoire, par laquelle le poète intériorise le temps en se donnant la possibilité de revivre (et de reconstruire) le passé par un mouvement circulaire marqué toutefois, à partir du sonnet 267 *Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo*, par la conscience de la perte de Laure (comme dans les deux premiers vers du sonnet 336 : « Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella / ch'indi per Lethe esser non pò sbandita »).

III.2 Le mouvement hélicoïdal d'une histoire de passion et de repentir

Les 15 textes « d'anniversario » (dont la sextine 30 *Giovene donna sotto un verde lauro*, la chanson 50 *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* et les sonnets 62 *Padre del ciel, dopo i perduti giorni*, 118 *Rimansi a dietro il sestodecimo anno*, 266 *Signor mio caro, ogni pensier mi tira* et 364 *Tennemi Amor anni vent'uno ardendo*), en commémorant l'anniversaire du jour de la première rencontre avec Laure, permettent d'exprimer à la fois le sentiment du temps externe qui passe année après année et le sentiment du temps intérieur du poète qui se retourne sur lui-même (voir le tercet final du sonnet

118 : « et d'antichi desir' lagrime nove / provan com'io son pur quel ch'i' mi soglio, / né per mille rivolte anchor son mosso »). Parmi ces 15 textes il y en a deux qui sont aussi des poèmes pénitentiels : dans les sonnets 62 et 364 le parcours en arrière de la mémoire sert au poète pour dresser un bilan impitoyable à partir duquel il s'engage (en vain dans le sonnet 62, avec succès dans le sonnet 364) dans un processus de conversion qui aboutira, sans être « incongruo » et sans aucun « strappo mistico », à la chanson conclusive.

Conclusion

La spirale de la mémoire permet ainsi au temps et au livre de revenir circulairement en arrière tout en avançant vers le repentir final, que la chanson à la Vierge exprime d'une façon tout à fait adéquate au parcours du livre annoncé dans le sonnet liminaire. On peut donc nuancer les réserves de Marco Ariani sur la conclusion du *Canzoniere* ainsi que son jugement emphasissant la dimension tautologique et itérative de la trame du livre aux dépens de sa ligne directrice ascensionnelle (qui est présente non pas comme une écorce extérieure mais comme une lymphe problématique et vitale). Plutôt qu'un mouvement circulaire ou linéaire, c'est un mouvement hélicoïdal qui peut décrire la dynamique complexe d'un ouvrage qui, tout en s'achevant sur le repentir chrétien du poète et sur son espoir de paix éternelle, ne cesse de nous livrer le sentiment d'un regret infini pour la perte des biens périssables de notre monde assujetti au temps.

Le jury tient à préciser, comme il l'avait déjà fait l'année dernière, qu'il n'existe évidemment pas une seule façon de traiter un tel sujet et qu'il n'y a donc pas un seul plan possible pour le faire : le jury ne se met pas à corriger une dissertation avec en tête un modèle de plan « idéal » dont il attendrait qu'il soit respecté. De même, il pouvait admettre une position différente de celle proposée dans le corrigé ci-dessus, par exemple adhérant davantage à la position d'Ariani et proposant une lecture de Pétrarque résolument laïque et déjà moderne, plutôt que pénitentielle et médiévale, du moment que cette lecture était solidement argumentée. En revanche le jury est attentif à ce que le plan proposé relève d'un questionnement identifiable, d'une articulation précise des parties, d'un mouvement progressif de l'argumentation, d'une linéarité de son traitement, permettant au terme de la dissertation une conclusion claire.

Si une analyse attentive de la citation proposée constitue une partie fondamentale et incontournable d'une bonne dissertation, cette analyse ne peut pas se limiter à une paraphrase répétitive et scolaire du sujet, incapable d'aboutir à la proposition d'une problématique solide et pertinente. D'autre part, l'exercice de la dissertation prévoit de la part du candidat le plaisir pédagogique d'accompagner le lecteur pas à pas vers la découverte d'une argumentation démonstrative, construite à travers l'usage sagace et ciblé des citations et grâce à leur analyse. Cet exercice doit être capable de mettre en interaction les aspects propres à l'analyse littéraire et rhétorique avec les enjeux problématiques et le sens profond des textes proposés. De ce fait, le discours dans son ensemble doit continuellement se rapporter à la citation proposée dans le sujet et au nœud argumentatif que le candidat a voulu en tirer : la possibilité concrète d'ancrer l'intégralité du discours dans un dialogue continu avec le sujet est la meilleure preuve que le plan est bien construit et efficace.

Si le manque d'une connaissance directe et profonde de l'ouvrage au programme a déterminé l'élaboration de dissertations insatisfaisantes et presque réduites à de purs plans, le manque d'entraînement à l'exercice de l'écriture argumentative a produit des dissertations confuses ou trop courtes (moins de 8 pages !). Dans l'exercice de la dissertation on ne peut pas se limiter simplement à énoncer des idées ou des arguments, mais il est primordial de les discuter, de les utiliser pour la construction progressive de l'argumentation. L'emphase rhétorique et la fascination littéraire pour les sujets proposés ne compensent pas un manque de préparation solide sur les contenus de la question au programme, ni un manque de pratique dans la rédaction de la composition : le jury tient à rappeler aux futurs candidats qu'ils ne doivent pas se livrer à un étalage d'érudition dans le domaine de la critique littéraire sans qu'il y ait un véritable lien constructif avec le parcours proposé dans la dissertation.

Toutes les copies qui ont obtenu des notes supérieures à 10/20 montrent non seulement une connaissance solide de Pétrarque et du *Canzoniere*, mais surtout la capacité à mobiliser cette connaissance par rapport au sujet proposé.

Les trois copies les mieux notées ont choisi des approches différentes qui manifestent pourtant, dans les trois cas, une très bonne connaissance du *Canzoniere* ainsi qu'une capacité certaine à maîtriser l'exercice de la dissertation en se limitant aux observations qui sont effectivement liées au parcours dessiné. L'une d'entre elle a proposé un plan consacré d'abord à l'attraction/répulsion à la base de la dimension tautologique de la trame, ensuite à la dimension pénitentielle du recueil et, enfin, à la coexistence de tortuosité et linéarité. Une autre copie a abordé premièrement la notion de roman d'amour, ensuite la dimension existentielle et morale des *Rerum vulgarium fragmenta* et enfin l'histoire du recueil pour mettre en évidence son intention. La copie la mieux notée s'est penchée d'abord sur la tortuosité des *Rerum vulgarium fragmenta*, ensuite sur le repentir comme fil rouge du recueil, enfin sur le rôle de Laure comme prisme de leur sens.

COMPOSITION EN LANGUE FRANÇAISE

Sujet

« In un mondo di inerzie contraddirsi rimane l'unico movimento. »

Gesualdo Bufalino, *Il malpensante*, Bompiani, 2019 [1987], p. 76.

Cette maxime de Gesualdo Bufalino s'applique-t-elle à ses propres romans ?

41 candidats ont composé, détail des notes attribuées :

0,5 (4) ; **1** (4) ; **2** (3) ; **2,5** (1) ; **3** (3) ; **4** (6) ; **4,5** (1) ; **5** (3) ; **6** (2) ; **7** (2) ; **7,5** (1) ; **8** (3) ; **11** (1) ; **12** (2) ; **13** (3) ; **13,5** (1) ; **14** (1).

Moyenne de l'épreuve : 5,51/20

Le sujet proposé à l'attention des candidats était extrait d'une œuvre de Gesualdo Bufalino ne faisant pas partie du programme, le recueil de maximes *Il malpensante*, paru en 1987. La citation ne porte pas sur les œuvres romanesques de l'auteur, mais la question qui était posée invitait à réfléchir en cette direction, à savoir la possibilité que Bufalino, sous couvert d'un aphorisme se voulant en apparence très général, se prononce ici sur sa propre production fictionnelle.

La nature du sujet – une citation d'auteur, suivie d'une question posée par le jury – a pu dérouter certains candidats. Au même titre que pour une citation critique, il s'agissait pourtant de porter une attention aiguë à la fois aux termes employés et à leur agencement, en ménageant simplement une réflexion, puisque l'énonciateur était l'auteur au programme lui-même, sur le penchant de Bufalino à l'autoréflexivité.

D'une part, la connaissance approfondie de la chronologie de la production de Bufalino était indispensable. En effet, il n'aurait pas été inutile de rappeler le positionnement de *Il malpensante* à l'intérieur de la production de l'auteur sicilien. L'œuvre d'où est tirée la citation du sujet se situe entre la publication du recueil de nouvelles *L'uomo invaso* (1986) et celle de *Le menzogne della notte* (en même

temps que *La luce e il lutto* et *Saline di Sicilia*, 1988). Cet enchaînement alternant des œuvres de fiction à des œuvres qui relèvent d'un autre niveau rhétorique – textes hybrides, mémoires, romans, nouvelles, etc. – est typiquement bufalinien : cette succession illustre parfaitement la façon de travailler et de publier de l'auteur sicilien, mais aussi sa manière de considérer l'ensemble de ses textes comme faisant partie d'une seule et même œuvre. Par conséquent, lorsqu'il appréhende l'œuvre de Bufalino, le lecteur est appelé à prendre en compte un macro-texte important, qui doit être considéré en tant qu'objet littéraire en soi par-delà l'appartenance générique et rhétorique des parties qui le composent. En ce sens, ce premier niveau d'analyse laisse entrevoir une piste de réflexion possible, et des premiers éléments de réponse à la question posée dans le sujet. Dès lors, il apparaît que l'argument consistant à nier la possibilité d'appliquer l'aphorisme à des œuvres de fiction précisément en raison d'un niveau rhétorique hétérogène et de la négation d'une porosité générique qui est l'une des caractéristiques de l'écriture bufalinienne est caduc.

D'autre part, le caractère synthétique de la maxime, qui répond aux contraintes du genre, et son caractère provocateur et ironique, exprimé par un auteur particulièrement attentif à la forme, devaient inciter les candidats à saisir la complexité et la polysémie de la citation, qui permettaient d'envisager une pluralité d'approches possibles du sujet. En clair, avant toute autre chose – et peut-être encore davantage que pour un sujet plus classique, construit à partir d'une citation provenant de la critique – il fallait ici étudier chaque mot du sujet, sa position dans la maxime, ses relations d'interdépendance avec les autres termes. En cela, et cette année tout particulièrement, l'analyse du sujet était déterminante, et a représenté une véritable ligne de partage entre les bonnes copies et celles qui n'ont pas su se détacher d'une répétition de fiches de cours plus ou moins en lien avec le sujet proposé. Le rapport du jury 2021 avait pourtant souligné la nécessité impérative d'un tel travail préalable sans lequel il n'est pas possible de dégager une problématique solide ainsi qu'un agencement argumentatif qui soit à la hauteur d'une dissertation originale et convaincante.

Dans le cas de notre maxime il était par conséquent très important de tenir compte de ses divers aspects, tous admirablement voués à une mise en tension à la fois conceptuelle et stylistique des éléments qui la composent. Les candidats ne pouvaient donc pas manquer la littérarité de la maxime, sa teneur formelle qui condense une vérité en quelques mots articulés par un paradoxe. Cette *brevitas*, que Bufalino pratiquait avec habileté, était à interroger notamment à partir de sa configuration oxymorique : pour parler de la contradiction, l'auteur choisit précisément une forme contrastive, articulant des forces divergentes et convergentes à travers un aphorisme, presque un trait d'esprit. Et il était donc indispensable de redéployer le court-circuit verbal de la citation au moyen d'une étude fine de chacun de ses termes et de leur agencement rhétorique. Si le constat de l'opposition entre inertie et mouvement était certes primordial, il fallait être attentif à la connotation de ces deux termes, et aux nombreuses nuances du propos pourtant si concis. En effet, Bufalino ne parle pas d'inertie mais bien d'« inerzie » au pluriel, et évoque même « un mondo d'inerzie », ce qui laisse d'emblée entrevoir un horizon multiple, à même de contredire l'immobilité de fond qui le constitue. En revanche, le mouvement qui s'y oppose est « unico » et semble s'offrir comme seule voie d'issue, dans une formulation soulignant la contrainte, portée qui plus est par le verbe « rimanere ». De plus, on remarquera que ce dernier verbe, exprimant à nouveau une situation statique, est situé au cœur de la maxime et juste après le verbe « contraddirsi », dont la forme réflexive ne pouvait nullement être négligée. Ce deuxième chiasme au cœur de la phrase renforce de fait la nature profondément dialectique de la citation que les candidats avaient tout intérêt à exploiter, que ce soit en la faisant jouer sur un plan de réalité (monde inerte *versus* monde « vicario » de la littérature, avec son pouvoir de dire et de (se) contredire) ou en l'appliquant, comme il l'était demandé, à l'univers fictionnel des romans bufaliniens pour en interroger les enjeux thématiques et narratologiques. Même en faisant ressortir le contraste primaire se dessinant en contrejour de la citation, celle entre mort et vie (ce mal et cette maladie que le « malpensante » Bufalino aura affrontés tout au long de son écriture à la vitalité prismatique), il était fructueux de lire le vecteur finalement unidirectionnel du mouvement vital de la contradiction face à une « morte gremita di possibilità » (*Tommaso e il fotografo cieco*) offerte par une pluralité d'inerties. Enfin, l'accusation faite au monde contemporain de n'offrir que des éléments d'inertie mortifères semble appeler l'écriture à

réagir par la complexité, quand bien même elle apparaîtrait au lecteur comme un grouillement de contradictions. Les candidats ne pouvaient donc pas s'épargner l'analyse de l'orchestration des termes clé de la citation afin d'aborder un dispositif littéraire dense, où dans l'enfermement protecteur que Bufalino a désigné par le néologisme de « claustrofilia », au plus près d'une immobilité apparente, se construit une « vicevita » qui déjoue toute menace d'inertie par les fantasmagories de la parole et de la mémoire.

Un dernier aspect de cette citation, qui n'est pas sans importance chez un écrivain dont la page romanesque est profondément lyrique, est sans doute sa résonance phonétique. Une analyse d'ordre phono-symbolique montre bien comment l'éparpillement d'allitérations et d'assonances de la phrase bufalinienne (notamment dans une abondance de sibilantes) semble aller nettement à l'encontre du système binaire proposé par le contenu et dessinerait plutôt une pulsation musicale ou un clignotement simultané avançant grâce à une alternance d'inerties et de contradictions.

Ce sont là les prérequis essentiels pour aborder le sujet de la composition en langue française. Malheureusement, un nombre important de candidats n'a pas su éviter ces premiers écueils. C'est ce qui explique les résultats guère satisfaisants de cette épreuve, avec 25 candidats sur 41 qui obtiennent une note comprise entre 1 et 5. Les difficultés des copies trop pressées de raccrocher la réflexion à un cadre connu sont apparues très rapidement dès l'introduction. Au-delà d'une appréhension trop superficielle de l'œuvre de Bufalino, ces candidats ont omis de travailler véritablement le sujet, ses implications, ses enjeux – dans une confrontation à bras-le-corps avec le propos de Bufalino qui était attendue. Sans une étude efficace du sujet il était impossible de faire émerger une problématique forte en mesure de structurer la dissertation de bout en bout.

Dans un nombre étonnamment élevé de copies, les candidats se sont limités à proposer comme problématique la répétition pure et simple de la question posée par le jury, sans aucune élaboration. Ce point a été particulièrement sanctionné : l'exercice de la dissertation, avec la méthode qui lui est propre, ne saurait se réduire à la redondance : il doit déployer la question posée jusqu'à en faire naître un cheminement possible.

Une lecture attentive et précise du sujet devait au contraire permettre aux candidats de repérer au sein même de l'aphorisme bufalinien les lignes de tension qui auraient dû nourrir la charpente conceptuelle de la composition. Par exemple, la contradiction, rapportée au double niveau de l'auteur et du jeu des personnages, pouvait laisser entrevoir la présence dans l'œuvre romanesque de Bufalino d'un auteur *inaffidabile*, qui n'est pas digne de confiance. Cela ouvre la voie à une réflexion portant sur la notion de fiction, sur la place qui est celle du narrateur, sur la possibilité pour un lecteur de faire confiance à l'œuvre qu'il lit sans pour autant craindre de devenir lui aussi un instrument entre les mains de l'auteur. Dès lors, se dessine l'image d'un écrivain libre, qui revendique son droit à la contradiction dans son approche à la littérature et à la fiction romanesque. Mais encore, semble s'ébaucher une autre notion chère à Bufalino, à savoir le mensonge, la contradiction pouvant dans certains cas être fondée précisément sur ce dernier. Et à ce propos, il n'était pas sans intérêt de remarquer que *Il malpensante* est publié juste avant *Le menzogne della notte*, une œuvre où l'affabulation et la crédulité tiennent un rôle central.

De même, derrière le « monde » dont parle Bufalino se cachent plusieurs dimensions, précisément en raison de la question qui est posée, mais aussi de la conception de la littérature qui est la sienne, à savoir un univers presque autosuffisant, avec ses valeurs, ses lois, ses personnages. Le monde dont il est question est alors sans aucun doute celui de l'histoire, des hommes avec leurs actifs et leurs passifs. Bufalino s'exprimerait donc sur l'état de ce monde, désormais réifié, standardisé, et, tout concentré qu'il est dans sa course vers le progrès et la modernité, paralysé. Par ce pied de nez dirigé vers ceux qui ont fait de lui un auteur complètement désengagé, Bufalino livre ici sa vision de la société dans laquelle il évolue : sans pour autant faire du Sicilien un auteur engagé, il serait sans doute intéressant de rappeler cela au détour de la réflexion. Mais le monde dont nous parle Bufalino est aussi celui de la littérature, et ce dans une double acception. D'une part, la « république des lettres » avec les personnalités qui l'animent, les groupes d'influence, les grandes villes de l'édition et la province sicilienne étrangère à ces mécanismes. En ce sens, Bufalino semble adresser un message à des

auteurs qui seraient confortablement installés dans une « routine » littéraire et qui peineraient à en sortir. D'autre part, il est également question du monde du récit, dans lequel la contradiction peut devenir moteur narratif à lui seul en mesure d'enrayer l'inertie fatale qui selon Bufalino empêcherait toute narration.

Afin d'aborder ces questionnements, les candidats pouvaient appliquer plusieurs types de plan : aussi bien un plan assez classique de type thèse/antithèse/synthèse (par exemple Bufalino porteur de contradictions apparentes/Bufalino plus cohérent qu'il n'y paraît/Le paradoxe et l'ironie comme facteurs d'unité de l'œuvre) qu'un plan de type progressif (par exemple : les tensions dans l'œuvre reflétées par les tensions de l'aphorisme lui-même/les inerties contre lesquelles elles émergent/l'ironie et l'auto-ironie portées par les formes stylistiques émaillant l'œuvre). Ou encore un plan débutant sur la déclinaison d'entrée de jeu contradictoire des inerties (comme métaphores : pensons à l'« *inerzia di solido granito* » de l'île-prison des *Menzogne* ; ou comme dispositifs narratifs : à l'image des différents lieux claustrophiliques ou des solipsismes identitaires qui parsèment les romans) et affrontant ensuite les contradictions apparentes, pour ensuite les discuter.

Ces exemples ne referment pas les traitements possibles d'un sujet qui, tout en touchant des enjeux cruciaux de cette œuvre, laissait une vraie liberté aux candidats en leur offrant un large éventail d'exploitations possibles et en permettant des lectures différentes. On pouvait choisir de rester dans le périmètre des ouvrages, de se focaliser sur l'univers fictionnel de Bufalino pour approfondir ses architectures narratives tout comme la dynamique narrateur-lecteur s'articulant à travers des usages tout à fait inédits du péri-texte et de l'épi-texte, et enfin le déploiement mouvant de la page et de la langue des « *poemetti narrativi* » que sont les romans. Mais on pouvait aussi choisir de faire dialoguer l'univers romanesque avec l'idée d'écriture qui se dégage de l'œuvre de Bufalino, et interroger son positionnement d'auteur dans le contexte qui lui était contemporain et qu'il affronte grâce à une posture contredisant à la fois les inerties néo-réalistes et celles de la néo-avant-garde.

À partir de ces quelques éléments de mise en perspective, le jury a valorisé les copies prêtes à se battre avec les dynamiques qui animent le sujet. Les candidats ayant obtenu les meilleures notes – signalons au passage que cette année aucun candidat n'a véritablement atteint l'excellence dans cette épreuve – ont su construire une réflexion intelligente et personnelle en se basant sur les termes du sujet, qui ont été analysés sous toutes leurs facettes, et en la nourrissant de citations bien choisies, amenées opportunément dans le développement de la composition. Pour ce faire, il fallait consacrer du temps à l'analyse du sujet, et posséder une connaissance fine des œuvres – ce qui n'était pas le cas de l'ensemble des candidats ayant présenté le concours. A contrario, le jury regrette une tendance trop marquée à la rédaction d'introductions « passe-partout », qui pourraient s'appliquer à tout sujet, qui consacrent de longs passages à la biographie et à la bibliographie de Bufalino, ou bien qui convoquent les moments marquants des cours suivis, plus ou moins en lien avec les mots du sujet. Si ces procédés ont peut-être la capacité de rassurer les candidats devant la page blanche, ils n'ont pas leur place dans l'exercice de la composition, et ils sont même à l'origine d'une analyse partielle, circonscrite et biaisée du sujet. De là découlera une réflexion qui n'est au mieux qu'assemblage de différents morceaux appris lors de l'année de préparation. Qui plus est, cet exercice fait perdre un temps précieux qui devrait être consacré à une réflexion sur le sujet. Force est de constater que le jury s'est confronté à une très grande quantité de copies extrêmement succinctes : s'il va de soi que la longueur d'une copie n'est pas à elle seule gage de qualité, il est néanmoins difficile qu'une pensée complexe en mesure de rendre compte des enjeux du sujet et des œuvres puisse se déployer en cinq ou six pages.

Beaucoup trop de copies n'ayant pas abordé le travail d'analyse fine du sujet que nous avons évoqué se sont par conséquent enfoncées dans la description des différentes formes de contradiction présentes dans l'œuvre bufalinienne (souvent confortées par l'omniprésence de l'oxymore dans les romans, que Maria Corti a défini dans l'introduction aux *Œuvres* comme véritable *forma mentis* de cet auteur). Ce pouvait être un travail préalable, mais à la place d'une évolution dans la réflexion, le jury a pu constater une sorte de catégorisation de ces formes, un catalogue allant des plus simples (dimension linguistique, construction des personnages) aux plus élaborées (structures narratives, dynamiques de réception), sans pour autant proposer un angle d'attaque à même de problématiser la réflexion sur la

tension inerties/mouvement. Cela a déjà été signalé : il était capital de tenir compte de l'articulation se tressant entre les concepts de la citation, sans abandonner cette complexité sur le chemin. Or plusieurs candidats, une fois posé un plan plus ou moins structuré, ont rapidement dérivé vers l'exposition de contenus de cours préfabriqués mais qui n'étaient pas exploités pour construire un raisonnement personnel et ambitieux et surtout qui ne servaient pas du tout la problématique annoncée.

Le jury a relevé deux types de problèmes en lien avec l'absence d'un effort dialectique. D'une part, des copies se sont appuyées sur la littérature critique de façon plutôt artificielle ou superficielle, en citant des formules parfois peu originales et surtout sans qu'elles aient d'utilité pour un développement analytique. Le souci que le discours de la composition aille du simple au complexe demeure en revanche central dans la visée pédagogique que tout agrégatif ne doit jamais perdre de vue. Par exemple, le choix d'aborder comme tout premier point d'une dissertation le rapport difficile auteur-narrateur-lecteur (évidemment privilégié par la critique bufalinienne) a empêché une progression logique d'autant plus nécessaire que l'œuvre de Bufalino se caractérise par ses accents métalittéraires. Le travail massif de contradiction et contrefaçon narratologique du paratexte (notamment dans les chapitres bis et ter, en passant par les annexes et explicites structurant les différents romans) ne pouvait qu'être introduit par un approfondissement préalable des thématiques et de la construction des personnages romanesques, qui aurait amené de façon plus logique et limpide l'orchestration riche et savante d'un auteur se contredisant, entre autres, afin de ne pas rendre son lecteur crédule.

D'autre part, le jury a remarqué des lacunes étonnantes dans la connaissance de l'œuvre de Bufalino de la part des candidats qui se sont parfois limités au résumé des intrigues des romans et (plus rarement) sont tombés dans des contresens interprétatifs majeurs. Les correcteurs regrettent également des problèmes dans la contextualisation plus générale de l'œuvre (Bufalino devenant dans une copie un contemporain de Pirandello) et enfin une maîtrise presque inexistante des œuvres de l'auteur qui n'étaient pas au programme. Tout en rappelant qu'il ne s'agit pas d'une obligation que de dominer l'ensemble de la production d'un auteur au programme, il va de soi que tout effort en ce sens ne peut qu'être valorisé, comme le jury l'a fait dans les meilleures copies. Cette maîtrise peu consolidée de l'œuvre s'accompagne parfois d'un usage interprétatif superficiel des romans. Les extraits cités pour étayer certains propos ou éclaircir une analyse ont rarement été exploités de façon originale. Le jury attend des candidats un effort en ce sens.

Par moments, le jury a eu le sentiment que certains candidats n'ont pas « joué le jeu » de la dissertation, qui demande une réelle implication personnelle aux antipodes d'une restitution de cours ou d'un étalage de quelques poncifs sur la Sicile ou sur l'oxymore. Il est d'ailleurs fort étonnant que peu de copies aient véritablement commenté la dimension ironique de la phrase du sujet, si typique de cette « tonalité Bufalino » indiquée par Nunzio Zago. Toute tentative authentique de confrontation intellectuelle avec un sujet devrait donner lieu à un dialogue avec l'œuvre et sa voix singulière : c'est précisément ce qui nourrit cet exercice exigeant.

Le jury souhaiterait consacrer quelques considérations finales à la présentation des copies et à la qualité de l'expression. Trop souvent, les correcteurs ont dû se battre contre des copies dont l'aspect formel laissait fort à désirer, tant du point de vue de l'écriture que de la propreté de la page. Cela est difficilement admissible à un tel niveau de concours, où la forme devrait être au service d'une pensée claire et logique. Quant à l'expression en français, un nombre trop important de candidats n'a pas su montrer une maîtrise suffisante de la langue française. Là encore, barbarismes et italianismes ne sauraient être tolérés à ce niveau. Nous n'estimons pas utile d'en dresser une liste, mais il est évident que les correcteurs ont été pour le moins étonnés de rencontrer des formulations incohérentes et entièrement calquées sur l'italien (« la scène de l'embrasse » ; « les penes de l'Infer »...) ou de croiser maintes maladresses de rédaction et de trop nombreuses fautes d'orthographe et de grammaire. La vigilance par rapport à la langue doit représenter la base du travail de l'agrégatif qui, là non plus, ne pourra pas se contenter d'un apprentissage passif de la langue française, mais devra s'entraîner par de nombreux exercices de dissertations en français, ne se limitant pas à la simple conception d'un plan. Il est attendu des candidats qu'ils soient à même de manier une langue correcte et si possible élégante, d'autant plus qu'un contrôle approximatif de l'outil linguistique entrave la finesse conceptuelle et la

précision sémantique, qui constituent les fondements de toute réflexion argumentative. Nous rappelons que l'agrégation est un concours qui sélectionne des enseignants d'italien en France, dont la maîtrise de l'expression doit être irréprochable, tant en italien qu'en français. Le jury invite les futurs candidats à prendre toute la mesure du niveau d'exigence requis.

ÉPREUVES DE TRADUCTION

VERSION

Sujet

L'udito sbalordito

Parmi d'aver per lunghe esperienze osservato, tale esser la condizione umana intorno alle cose intellettuali, che quanto altri meno ne intende e ne sa, tanto più risolutamente voglia discorrerne; e che, all'incontro, la moltitudine delle cose conosciute ed intese renda più lento ed irresoluto al sentenziare circa qualche novità. Nacque già in un luogo assai solitario un uomo dotato da natura d'uno ingegno perspicacissimo e d'una curiosità straordinaria; e per suo trastullo allevandosi diversi uccelli, gustava molto del lor canto, e con grandissima meraviglia andava osservando con che bell'artificio, colla stess'aria con la quale respiravano, ad arbitrio loro formavano canti diversi, e tutti soavissimi. Accadde che una notte vicino a casa sua sentì un delicato suono, né potendosi immaginar che fusse altro che qualche uccelletto, si mosse per prenderlo; e venuto nella strada, trovò un pastorello, che soffiando in certo legno forato e movendo le dita sopra il legno, ora serrando ed ora aprendo certi fori che vi erano, ne traeva quelle diverse voci, simili a quelle d'un uccello, ma con maniera diversissima. Stupefatto e mosso dalla sua natural curiosità, donò al pastore un vitello per aver quel zufolo; e ritiratosi in se stesso, e conoscendo che se non s'abbatteva a passar colui, egli non avrebbe mai imparato che ci erano in natura due modi da formar voci e canti soavi, volle allontanarsi da casa, stimando di potere incontrar qualche altra avventura. Ed occorse il giorno seguente, che passando presso a un piccol tugurio, sentì risonarvi dentro una simil voce; e per certificarsi se era un zufolo o pure un merlo, entrò dentro, e trovò un fanciullo che andava con un archetto, ch'ei teneva nella man destra, segando alcuni nervi tesi sopra certo legno concavo, e con la sinistra sosteneva lo strumento e vi andava sopra movendo le dita, e senz'altro fiato ne traeva voci diverse e molto soavi. Or qual fusse il suo stupore, giudichilo chi partecipa dell'ingegno e della curiosità che aveva colui; il qual, vedendosi sopraggiunto da due nuovi modi di formar la voce ed il canto tanto inopinati, cominciò a creder ch'altri ancora ve ne potessero essere in natura. [...] Un'altra volta, spinto dalla curiosità, entrò in un'osteria, e credendo d'aver a veder uno che coll'archetto toccasse leggiermente le corde d'un violino, vide uno che fregando il polpastrello d'un dito sopra l'orlo d'un bicchiero, ne cavava soavissimo suono. Ma quando poi gli venne osservato che le vespe, le zanzare e i mosconi, non, come i suoi primi uccelli, col respirare formavano voci interrotte, ma col velocissimo batter dell'ali rendevano un suono perpetuo, quanto crebbe in esso lo stupore, tanto si scemò l'opinione ch'egli aveva circa il sapere come si generi il suono; né tutte l'esperienze già vedute sarebbero state bastanti a fargli comprendere o credere che i grilli, già che non volavano, potessero, non col fiato, ma collo scuoter l'ali, cacciar sibili così dolci e sonori. Ma quando ei si credeva non potere esser quasi possibile che vi fossero altre maniere di formar voci, dopo l'aver, oltre a i modi narrati, osservato ancora tanti organi, trombe, pifferi, strumenti da corde, di tante e tante sorte, [...] quando, dico, ei credeva d'aver veduto il tutto, trovossi più che mai rinvolto nell'ignoranza e nello stupore nel capitargli in mano una cicala [...].

Un corrigé possible

L'ouïe ébahie

Il me semble avoir observé à travers de longues expériences que la condition humaine, à propos des choses intellectuelles, est ainsi faite que moins l'on comprend et sait de choses, plus on est résolu à en discourir ; et que, à l'inverse, la multitude des choses connues et comprises rend plus lent et irrésolu à exprimer un jugement au sujet de quelque fait nouveau. Jadis naquit en un lieu très solitaire un homme que la nature avait doté d'un esprit très perspicace et d'une curiosité extraordinaire ; et comme il élevait différents oiseaux pour s'amuser, il se délectait beaucoup de leur chant et avait l'habitude d'observer, à sa très grande surprise, par quel beau procédé ils formaient à leur guise des chants différents, tous très suaves, au moyen de l'air même grâce auquel ils respiraient. Il arriva qu'une nuit, près de chez lui, il entendit un son délicat et, ne pouvant imaginer qu'il s'agisse d'autre chose que de quelque petit oiseau, il s'en alla le prendre ; mais une fois arrivé sur la route, il trouva un petit berger qui, soufflant dans certain objet en bois perforé et déplaçant ses doigts dessus, en bouchant ou en ouvrant tour à tour certains trous qui s'y trouvaient, en tirait diverses voix, semblables à celles d'un oiseau, mais de manière tout à fait différente. Stupéfait et mû par sa curiosité naturelle, il donna au berger un veau pour avoir ce pipeau ; puis, après avoir réfléchi en son for intérieur et voyant que si ce garçon n'était pas venu à passer par là par hasard il n'aurait jamais appris qu'il y avait dans la nature deux façons de former des voix et des chants suaves, il voulut s'éloigner de chez lui, estimant qu'il pourrait trouver quelque autre aventure. Et il se trouva le jour suivant que, passant près d'un petit taudis, il entendit une voix semblable résonner à l'intérieur ; et pour vérifier si c'était un pipeau ou bien un merle, il entra à l'intérieur et trouva un enfant en train de scier quelques nerfs tendus sur certain objet en bois concave au moyen d'un archet, qu'il tenait dans la main droite, tandis que, de la main gauche, il soutenait l'instrument et déplaçait ses doigts dessus et, sans aucun souffle, en tirait des voix différentes et très suaves. Ce que fut alors sa stupeur, qu'en jugent ceux qui ont autant d'esprit et de curiosité que cet homme : lequel, voyant arriver à lui deux nouvelles façons si inopinées de former la voix et le chant, commença à croire qu'il pouvait y en avoir encore d'autres dans la nature. [...] Une autre fois, poussé par la curiosité, il entra dans une auberge, et croyant qu'il allait voir quelqu'un en train de toucher légèrement de son archet les cordes d'un violon, il vit quelqu'un qui, en frottant le bout d'un doigt sur le bord d'un verre, en tirait un son très suave. Or, quand, ensuite, il lui fut donné d'observer que les guêpes, les moustiques et les grosses mouches ne formaient pas des voix intermittentes avec leur souffle comme ses premiers oiseaux, mais émettaient un son continu en battant très vite des ailes, sa stupeur augmenta autant que s'amenuisa l'opinion qu'il avait de connaître la façon dont on produit le son ; et toutes les expériences déjà faites n'auraient pas suffi à lui faire comprendre ou croire que les grillons, qui, eux, ne volaient pas, pouvaient, non pas en respirant, mais en battant des ailes, produire des sifflements si doux et si sonores. Mais quand il croyait qu'il était presque impossible qu'il y eût d'autres manières de former des voix, après avoir, outre les moyens racontés, observé également quantité d'orgues, de trompettes, de fifres, d'instruments à cordes de toutes sortes, quand, dis-je, il croyait avoir tout vu, il se trouva plus que jamais renvoyé à l'ignorance et à la stupeur lorsqu'une cigale lui tomba dans la main.

Notes obtenues

Note sur 10	Équivalent/20	Nombre de copies
0	0	3
0,25	0,5	1
0,75	1,5	1

1,5	3	1
1,75	3,5	1
2	4	1
2,25	4,5	1
2,5	5	1
2,75	5,5	1
3,25	6,5	3
3,5	7	1
3,75	7,5	1
4,5	9	4
4,75	9,5	4
5	10	2
5,25	10,5	4
5,5	11	1
5,75	11,5	2
6	12	1
6,25	12,5	1
6,75	13,5	2
7	14	1
7,25	14,5	1
7,75	15,5	1
8	16	1

Moyenne générale de l'épreuve : 4,18 /10 (soit 8,36 /20)

La note la plus haute : 8 /10 (soit 16 /20)

Sur 41 copies corrigées,

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

14 copies obtiennent entre 3 et 5 sur 10 (soit entre 6 et 10/20)

8 copies obtiennent entre 0,25 et 2,75 sur 10 (soit entre 0,5 et 5,5/20)

3 copies inintelligibles obtiennent 0

Commentaire sur l'épreuve

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

Ce texte présentait une alternance entre temps de la narration au passé et présents gnominiques, c'est-à-dire de vérité générale. Il fallait, autant que faire se peut, respecter cette alternance afin de restituer les nuances du texte, sans lisser les différences.

Quelques difficultés canoniques

Le texte présentait des difficultés propres à la langue ancienne, qui doivent être familières aux candidats à l'agrégation, comme certains archaïsmes lexicaux. Ainsi, « altri » (l. 2) devait être compris dans le sens impersonnel de « quelqu'un », « une personne », « les hommes », « on » et non pas **les autres* ou **d'autres*. De la même façon, « senz'altro fiato » (l. 18) devenait « sans aucun souffle », « sans l'aide de souffle » ou « sans l'aide d'un quelconque souffle » mais il fallait éviter une traduction

littérale telle que **sans aucun autre souffle*, de même que **sans besoin d'autre souffle* ou **sans davantage de souffle*.

Il fallait également reconnaître l'emploi littéraire de « già » (l. 4) qu'il convenait de traduire par « jadis », « autrefois » ou « par le passé », éventuellement « naguère » (plus discutable) mais pas par **déjà* et encore moins par **donc*. Le texte comportait également des archaïsmes morphosyntaxiques, comme « Parmi » pour « Mi pare » (l. 1) ou « trovossi » pour « si trovò » (l. 32) qui devenaient bien évidemment « il me semble » ou « il se trouva ».

Enfin, il était nécessaire de maîtriser l'emploi de l'adjectif indéfini « qualche » dans le sens d'indétermination (et non de pluralité exigüe, à peu près semblable à « alcuni/e ») aux lignes 4, 9 et 14. Aussi convenait-il de traduire « qualche novità » par « quelque nouveauté » ou « quelque fait nouveau » mais non **quelques nouveautés* ou **certaines nouveautés* ; « qualche uccelletto » par « quelque petit oiseau » et non pas **un petit oiseau* ou **un quelconque petit oiseau* ni **quelques petits oiseaux* ; « qualche altra avventura » par « quelque autre aventure » et non pas **quelques autres aventures* ou **d'autres aventures*.

Quelques difficultés propres à ce texte

Une des difficultés lexicales particulières dans ce texte était la traduction de « certo » (l. 10), surtout lorsqu'il était combiné à « legno », marquant l'étrangeté de l'objet (l. 10 et 17-18). On aurait pu opter pour l'expression « un drôle d'objet en bois » pour traduire « certo legno forato » (l. 10) et « les drôles de trous » pour « certi fori » (l. 10) puis « un drôle d'objet en bois concave » pour « certo legno concavo » (l. 17-18), mais on pouvait hésiter devant cette formulation un peu trop contemporaine. La meilleure solution était la formule « certain » placé devant le substantif et sans article, qui donne un aspect un peu suranné mais restitue parfaitement la nuance d'étrangeté : « soufflant dans certain objet en bois ». Nous avons accepté également certaines variantes comme « une sorte de morceau de bois », « une espèce de bout de bois », « un certain objet en bois » mais pas la traduction littérale **un certain bois* qui signifiait tout autre chose (un bois au sens de forêt) ni **un morceau de bois*, en omettant la nuance apportée par « certo ».

Sur un plan syntaxique, ce texte présentait des archaïsmes ou des acceptions rares et des emplois inusités de certains termes et de certaines tournures. Pour traduire « s'abbatteva a passar colui » (l. 13), il convenait de remarquer l'emploi du verbe « abbattersi » dans une tournure personnelle, avec le sujet « colui ». On trouve dans le dictionnaire Treccani des emplois similaires : ant. *Abbattersi a un luogo, capitarvi per caso: ricordatevi che sete in villa, e a casa di povero oste [=ospite] vi sete abbattuto* (T. Tasso); *abbattersi a fare una cosa, venirsi a trovare nelle condizioni di farla: quando s'abbatteva a passare per qualche paese, andava adagio adagio* (Manzoni). Pour plus de clarté, nous avons préféré rétablir le nom remplacé par le pronom sujet « colui » et ainsi traduire « si ce garçon n'était pas venu à passer par là par hasard » (nous aurions pu aussi traduire par « s'il ne s'était pas trouvé que ce garçon/ce petit berger passât par là », ou encore « si d'aventure/jamais ce garçon n'était pas passé par là »). Il était indispensable dans tous les cas de faire apparaître l'idée de hasard. Le texte est en effet basé sur l'idée, fondamentale chez Galilée, que l'expérience se présente d'elle-même au sujet, dans la mesure où ce dernier sait se montrer disponible à la recevoir. Il fallait donc rendre le caractère passif du personnage dans la proposition participiale « vedendosi sopraggiunto da » (l. 20), que l'on pouvait traduire par « voyant arriver à lui », « se voyant confronté à », « voyant parvenir à sa connaissance », ou « voyant se présenter à lui », le bon usage du lexique ne permettant pas l'emploi de **se voyant atteint, surpris, rejoint, rattrapé par* et encore moins **dépassé, submergé, envahi*.

Une dernière tournure pouvait présenter des difficultés de traduction, l'expression « rinvolto nell'ignoranza » (l. 32). Elle pouvait se traduire de différentes manières : nous avons choisi « renvoyé à l'ignorance » mais accepté également « ramené à son ignorance », « il se trouva de nouveau face à son ignorance ». Nous avons accepté le rétablissement du possessif et de l'article défini, dans la mesure où la cohérence était respectée, contrairement à l'option **face à son ignorance et à la stupeur*.

Enfin, toujours sur le plan syntaxique, il convenait d'être attentif aux propositions comparatives (l. 2 et 26-27) qui ont pu entraîner des anacoluthes, par exemple **moins on en comprend et on en sait*, ou des contresens comme **d'autant plus... d'autant moins*.

Difficultés significatives

Ce texte présentait des difficultés ayant trait aux nuances du texte de départ ou qui, parce qu'elles concernent des structures syntaxiques complexes, exigeaient une bonne maîtrise du français. C'est le cas du verbe « venire » dans une fonction de verbe auxiliaire qui, lorsqu'il est suivi par un participe passé, remplace « essere » dans la formation des temps passifs. Selon les exemples donnés par le dictionnaire Treccani, il peut également contenir une nuance de hasard, d'arbitraire : « *Venire fatto, venire detto di ... o che ...*, fare o dire per caso, accadere che si faccia o si dica inavvertitamente e senza deliberata volontà: *mi venne fatto di scoprire una sua lettera; gli venne fatto di guardare giù nella strada proprio mentre lui stava passando; sul momento, mi venne detto che non potevo accettare* » soit « je dis sans y penser / (cela m'échappa,) que je ne pouvais pas accepter ». Ainsi, pour traduire « *gli venne osservato* » (l.24), le jury a accepté les deux possibilités interprétatives, soit l'idée de passif simple, comme équivalent de *gli fu osservato, gli fecero osservare*, donc « on/quelqu'un lui fit observer », soit l'idée que cela se produit par hasard, comme équivalent de *gli venne fatto di osservare*, donc « il lui fut donné d'observer », « il eut l'occasion d'observer », « il lui arriva d'observer », « il lui fut permis d'observer », cette deuxième interprétation emportant davantage son adhésion.

On trouvait également l'emploi du verbe « andare » comme auxiliaire suivi d'un participe présent, indiquant le procès d'une action (selon Dardano e Trifone 7.13.9) et donc à peu près semblable à « stare » aux lignes 6, 17, 18 : « **andava** con un archetto, ch'ei teneva nella man destra, **segando** alcuni nervi tesi sopra certo legno concavo, e con la sinistra sosteneva lo strumento e vi **andava** sopra movendo le dita ». Pour traduire l'ensemble des occurrences, il convenait de faire figurer l'idée de forme progressive « un enfant **en train de scier**... » et non pas **qui venait scier* ou toute autre forme omettant l'idée de procès d'une action.

Quelques erreurs surprenantes

Le jury a été étonné de constater des erreurs de sens sur des formes lexicales courantes, comme **assez* pour « assai » ou **aussi suaves* pour *soavissimi*. Il a regretté également de rencontrer des ruptures de constructions élémentaires, comme la répétition inélégante du pronom sujet, la construction aberrante des propositions subordonnées (sujet qui... et **il* au lieu de « qui »), des confusions entre « qui » et « que » et entre « qui », « que » et « ils » (**certains trous qu'ils y étaient, *grâce au même air qu'ils leur servait, *il trouva un berger qui... il en tirait différents sons, *il vit quelqu'un qu'en frottant... il en tirait un son*). Nous avons également déploré une confusion entre « quelque » et « quel(le) que », ainsi qu'entre « qu'elle » et « quelle ».

Une autre source d'erreur récurrente a été le mauvais emploi du « ne » explétif. Il s'emploie généralement dans les subordonnées accompagnant les verbes dont le sens est : craindre, éviter, empêcher, ne pas douter ou dans les propositions comparatives marquant l'inégalité de même qu'après les locutions conjonctives « avant que » et « à moins que ». Si le non-emploi du « ne » explétif n'est pas considéré comme une faute de grammaire, son emploi là où l'usage ne l'admet pas, comme dans **ne pouvant imaginer qu'il ne s'agisse d'autre chose* ou **s'il ne s'était pas trouvé que ce garçon ne passe par là*, constitue un contresens (une double négation revenant à une affirmation). Nous avons constaté le même type d'erreur dans la traduction lors de l'épreuve d'explication d'un texte ancien à l'oral. En cas de doute, le jury recommande donc d'éviter de l'employer.

Nous attirons également l'attention des candidats sur le placement erroné de la virgule (à proximité des pronoms relatifs, comme dans **alors, qu'à l'inverse*, ou entre le sujet et le verbe : « un homme doté par la nature d'un esprit perspicace » n'est pas la même chose que « un homme, doté par la nature d'un esprit perspicace »). Toujours sur le plan de la ponctuation, le français ne tolère pas qu'on signale la coupure d'un mot, en fin de ligne, par une apostrophe ou par un double soulignement : il convient d'employer le tiret.

Nous avons constaté en outre un emploi erroné du gérondif (qui se réfère toujours au sujet du verbe de l'action principale) à la place du participe présent (qui se réfère au nom qui le précède).

Enfin, si les candidats peuvent commettre des inexactitudes sur des termes lexicaux peu courants, il est difficilement tolérable, dans un tel concours, de trouver des non-sens comme **flou* pour « flûte », des italianismes comme **il pensait de pouvoir*, la **moltitude*, **ému pour* (au lieu de « mû par »), ou encore de grossières confusions telles que *stupéfiant* pour « stupéfait », **autant* pour « aussi » (+ adjectif), **vite* pour « rapide », **les plusieurs*, **bougement* pour « battement » (d'ailes), une **hosterie* pour « une auberge » ou une **goudale* pour « une cigale ».

Les partis-pris pour cette session

Étant donnée la particularité de ce texte où certaines formes lexicales étaient répétées de nombreuses fois, nous avons pris le parti de ne sanctionner qu'une fois les erreurs lexicales sur les mots récurrents.

Sur le lexique en général, nous avons opté pour une traduction littérale, en conservant certains termes employés dans le texte de départ (qui conviennent en français, même si, dans l'usage courant, ce ne sont pas forcément les plus naturels) : *voix* pour « voci » (le terme peut suggérer que le récit propose une focalisation subjective, le protagoniste prenant tous les sons pour des voix), *sons* pour « suoni », *chants* pour « canti », *suave* pour « soave », *doux* pour « dolce ». Mais, évidemment, nous avons accepté pour « soave », « harmonieux », « agréable » ou « délicieux », pourvu que le même terme soit conservé à chaque occurrence. Pour « voci » on aurait pu penser à « timbres » ; la traduction par « suoni » n'est maladroite que parce que le mot « suono/i » figure dans le texte à plusieurs endroits. Nous avons fait le même choix pour les formes verbales : *former* pour « formare » ou « produire, émettre, générer ». Il fallait cependant veiller à traduire différemment et précisément « traeva » (11), « ne cavava » (24), « rendevano » (26) et « cacciar sibili » (29).

Attendus d'une version d'agrégation et conseils

Nous attirons l'attention des futurs candidats sur les omissions (une très bonne copie oublie de traduire le titre), sur l'orthographe et sur la calligraphie (les éléments indéchiffrables sont sanctionnés). Nous rappelons que le titre du texte doit être traduit (contrairement au titre de l'œuvre dont est extrait le texte). 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 faute de 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 d'arrivée, mais aussi bien comprendre le texte-source ; bien comprendre le texte-source, mais aussi maîtriser la langue d'arrivée... 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 devraient couler de source au niveau attendu à l'agrégation. En effet, le jury a encore été étonné de rencontrer des barbarismes sur certaines formes de passé simple ou une confusion entre la troisième personne du passé simple et la troisième personne du subjonctif imparfait (*vit/vît*), même dans des copies qui globalement étaient 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

Dîner galant

Plusieurs calèches, crottées jusqu'aux capotes, attelées de chevaux de poste fumants, arrivèrent, à de petites distances l'une de l'autre, avec un grand tintamarre de coups de fouets et de grelots, devant la porte d'un des plus célèbres restaurateurs du Palais-Royal, vers six ou sept heures du soir, un jour qu'il y avait eu sur les rives de la Bièvre une de ces courses au clocher entremêlées d'averses, où les gentlemen-riders auraient autant besoin de parapluies que de cravaches.

Il sortit des voitures quelques hommes dont aucun n'était vieux, et quelques jeunes femmes à qui un goût sévère n'aurait guère pu reprocher autre chose que d'être trop bien mises et d'une élégance trop voyante, pour emprunter au style figuré des modistes et des couturières cet hypallage qui leur sert à désigner tout objet ou toute couleur qui attire l'œil.

La troupe joyeuse ou du moins turbulente s'engouffra dans l'escalier, et les passants attirés par ce fracas purent entendre, pendant quelques minutes, des éclats de voix et de rire qui les firent penser en soupirant aux voluptés sans nombre qu'allaient savourer ces fortunés mortels. — Les postillons, mis en belle humeur par les cinq francs de guide qu'ils venaient de recevoir, s'en retournèrent en faisant le plus charmant vacarme du monde, par manière de remerciement.

Une table somptueuse, servie dans le salon rouge du premier étage, attendait les convives, qui se placèrent avec un hasard un peu arrangé d'après les sympathies, les droits et les aversions de chacun. Les femmes, débarrassées de leurs chapeaux et de leurs mantelets, firent bouffer d'un coup de main le pli de leur jupe, passèrent le doigt dans l'échancrure de leur robe, se tassèrent dans leur corset par un mouvement gracieux d'épaules, et se livrèrent à tous les préparatifs de toilette de personnes qui veulent se mettre à l'aise pour une séance de quelque longueur ; deux ou trois d'entre elles tirèrent leurs petites mains, non sans peine, de gants plus petits encore, et qui, roulés ensemble, furent coulés dans le cornet des verres à vin de Champagne, en compagnie d'un bouquet de violettes de Parme ou d'un mouchoir garni de dentelles. — D'autres, craignant de compromettre la délicatesse de leur peau, ne se dégantèrent pas et jetèrent sur leurs compagnes un regard où se peignait un dédain miséricordieux pour une semblable rusticité.

Les domestiques, vêtus de noir, cravatés de blanc, comme des médecins ou des diplomates, circulaient, ombres légères et discrètes, autour de la table ; et, se penchant mystérieusement à l'oreille des convives, marmottaient [...] d'un ton de voix lugubre et d'un air de tristesse profonde peu en harmonie avec le sens des phrases prononcées, mais destiné à imiter le sérieux du service anglais — [...] des bourgeois ingénus les eussent plutôt pris pour des fossoyeurs allant s'enterrer eux-mêmes, que pour les dispensateurs de l'ivresse et de la gaieté.

Cependant, [...] une rumeur confuse, composée du bruit des entretiens particuliers, flottait en bourdonnant au-dessus de la table, et déjà, pour se faire entendre, il était nécessaire de grossir la voix. La flamme des bougies chauffait avec force, et les fleurs groupées dans les corbeilles du surtout dégageaient des parfums pénétrants.

Théophile Gautier, *Les roués innocents*, Paris, Librairie nouvelle, 1853 [1847], p. 5-7.

Un corrigé possible

Cena galante

Diversi calessi, infangati fino alla cappotta, trainati da cavalli di posta fumanti, arrivarono, a poca distanza l'uno dall'altro, con un gran baccano di frustate e di sonagli, davanti alla porta di uno dei più famosi ristoratori del Palais-Royal, verso le sei o le sette di sera, un giorno in cui, sulle rive della Bièvre, c'era stata una di quelle corse di cavalli inframezzate da acquazzoni, in cui i *gentlemen riders* avrebbero bisogno tanto di ombrelli quanto di frustini.

Scesero dalle vetture alcuni uomini, nessuno dei quali era anziano, e alcune giovani donne a cui un austero buon gusto non avrebbe potuto rimproverare nient'altro se non di essere vestite troppo bene e con eleganza troppo vistosa, per prendere in prestito allo stile figurato di modiste e sarte quella ipallage che serve loro a designare qualsiasi oggetto o colore che dia nell'occhio.

La compagnia gioiosa o perlomeno turbolenta si infilò su per le scale, e i passanti attirati dal quel chiasso poterono udire, per qualche minuto, schiamazzi e risate che li fecero pensare sospirando alle innumerevoli voluttà che stavano per assaporare quei fortunati mortali. I postiglioni, resi di buon umore dai cinque franchi di compenso che avevano appena ricevuto, se ne andarono via facendo il più bel baccano del mondo, a mo' di ringraziamento.

Una tavola sontuosa, apparecchiata nel salone rosso del primo piano, aspettava i commensali, che presero posto secondo una casualità dettata in parte dalle simpatie, i legami e le avversioni di ciascuno. Le donne, sbarazzatesi dei loro cappelli e mantelline, fecero gonfiare con un gesto della mano la piega della gonna, passarono il dito nella scollatura del vestito, si strinsero nel corsetto con un grazioso movimento delle spalle, e si dedicarono a tutti i preparativi di toeletta come chi voglia mettersi a proprio agio per una circostanza di una certa durata ; due o tre di loro ritirarono, non senza sforzo, le loro piccole mani da guanti ancora più piccoli che, arrotolati insieme, furono infilati nel calice dei bicchieri da Champagne, in compagnia di un mazzolino di violette di Parma o di un fazzoletto ornato di pizzo. – Altre, temendo di compromettere la delicatezza della loro pelle, non si tolsero i guanti e lanciarono alle loro compagne uno sguardo in cui si dipingeva uno sdegno commiserevole per una simile rusticità.

I camerieri, vestiti di nero, incravattati di bianco, come medici o diplomatici, circolavano, ombre leggere e discrete, attorno alla tavola; e, chinandosi misteriosamente all'orecchio dei convitati, mormoravano [...] con un tono di voce lugubre e con una espressione di tristezza profonda poco in armonia con il senso delle frasi pronunciate, ma destinato a imitare la serietà del servizio all'inglese – [...] dei borghesi ingenui li avrebbero piuttosto scambiati per becchini che andassero a seppellirsi da soli che per dei dispensatori di ebbrezza e gioia.

Intanto, un brusio confuso, composto dal rumore delle singole conversazioni, aleggiava ronzando al di sopra della tavola e già, per farsi sentire, era necessario alzare la voce. La fiamma delle candele scaldava con forza e i fiori raccolti nei cestì del centrotavola emanavano profumi penetranti.

Notes attribuées **sur 10** :

Notes	0	Entre 0,1 et 0,75	Entre 1 et 1,75	Entre 2 et 2,75	Entre 3 et 3,75	Entre 4 et 4,75	Entre 5 et 5,75	Entre 6 et 6,75	Entre 7 et 7,75	Entre 8 et 8,75	9	10
Nombre de copies	0	1	3	4	6	9	7	5	4	2	0	0

Moyenne générale de l'épreuve sur 10 : 4,48.

27 copies sur un total de 41 ont obtenu une note égale ou supérieure à 4/10, dont 18 copies avec une note égale ou supérieure à 5/10 et parmi celles-ci 2 copies ont obtenu 8,5/10.

Cette année, le texte porté à l'attention des candidats était tiré du roman *Les roués innocents*, de Théophile Gautier (1847). Cet extrait illustre des scènes de la vie parisienne au XIX^e siècle, de l'arrivée des personnages au restaurant jusqu'aux préparatifs des dames pour assister au dîner, dans une atmosphère joyeuse, tout à la fois mondaine et codifiée.

La difficulté principale du texte était **d'ordre terminologique**.

Une bonne maîtrise lexicale en français et en italien était, de ce fait, demandée aux candidats, pour bien traduire les différents champs lexicaux qui caractérisent ce texte. Une bonne connaissance du vocabulaire s'acquiert par la lecture régulière d'œuvres d'époques différentes, par l'apprentissage méthodique de la terminologie ainsi que par l'exercice régulier de la traduction. Les candidats qui ont

démontré une connaissance du vocabulaire et des registres de langue ont su, sans surprise, rendre une bonne traduction et présenter un résultat fidèle et fin.

Force est de constater que 23 copies sur 41 n'atteignent pas la moyenne, laissant apercevoir chez trop de candidats une mauvaise compréhension du texte, une connaissance très lacunaire du vocabulaire italien et français, ainsi qu'une maîtrise insuffisante de la grammaire. On rappelle qu'une lecture attentive du texte avant de le traduire est impérative pour bien contextualiser les actions représentées et les termes employés.

La traduction du titre obligeait d'emblée à faire un choix terminologique : « galant » a été traduit presque toujours par « galante », qui rejoint le choix opéré par le jury. On aurait pu toutefois se poser la question sur l'acception que le terme recouvre ici, à savoir « raffiné », « élégant », mais avec une nuance de séduction. Certains candidats ont proposé « cena di gala », mais aussi « cena mondana », qui sont néanmoins loin du sens originel.

On saisit l'occasion pour rappeler que le titre de l'extrait proposé aux candidats doit être traduit ; dans le cas d'une impasse sur la traduction, le candidat se voit attribuer une sanction importante. Le titre de l'œuvre d'où est tiré l'extrait, placé à la fin du texte, peut, en revanche, ne pas être rendu en langue italienne.

Le texte présentait différents champs lexicaux, liés à des activités différentes de la vie bourgeoise du XIX^e siècle. Pour ce qui est du lexique, plusieurs copies abondent en gallicismes, en contresens et en barbarismes, erreurs que le jury a considérées comme réhivitoires de la part de candidats censés devenir des enseignants d'italien.

La traduction des noms propres du texte représente une difficulté lexicale spécifique. Il est sans doute utile de rappeler que les noms propres (qu'il s'agisse de noms de personne, de termes géographiques ou de noms de ville) ne sont censés être traduits que s'il en existe une traduction attestée : ici pour la rivière appelée la Bièvre, il n'existe pas de traduction italienne : ce nom propre doit être maintenu en français (ce que presque tous les candidats ont fait). Pour les lieux historiques d'une ville – ici le Palais-Royal – le jury suggère qu'ils soient laissés en langue originale s'il n'existe pas une traduction qui lui soit attribuée. En d'autres termes, si *Colosseo* doit être traduit en français par Colisée, le Palais-Royal parisien doit être laissé tel quel pour éviter le risque d'une confusion avec un quelconque « palazzo reale » situé sur le sol italien.

Le lexique lié aux transports, qui ouvrait l'extrait, a induit des contresens importants, des approximations lexicales, l'utilisation d'hyperonymes vagues. Si le terme « calèche » a trouvé plusieurs traductions en italien, telles que « calesse », « carrozza » ou le plus générique « vettura », on remarque une hésitation sur le genre du terme choisi (« *diverse calesse », « *carrozzi ») mais aussi – et cela est bien plus grave en matière de traduction – une grande négligence dans l'accord entre nom et adjectif ; c'est ainsi que les correcteurs ont pu lire : « *molti calesse », « *alcune calessi », « *vari calesse », « *numerosi calessi, bardate ». Le terme « voiture » du deuxième paragraphe a été traduit – par un manque de concentration, une forme de négligence ou une habitude non maîtrisée, par « macchina », « auto », « automobili », ce qui a entraîné la traduction de « postillons » par l'anachronique « autisti ».

L'adjectif « crottées » a fait l'objet de traductions très diverses, des adjectifs qualificatifs hyperonymes « sporchi » ou « sudicie » jusqu'à des tournures plus hautes en couleur comme « ricoperti di escrementi », « sporcate d'immondizie », en passant par l'incompréhension totale du terme, ce qui a donné naissance à « incrostati », « bardate », « preparate »...

Le terme « capote » pouvait faire l'objet de traductions très différentes, toutes correctes, comme « cappotte », « tettucci » ou « mantici ». De la même manière, « attelées » pouvait être traduit par « attaccati a », « tirati da », « trainati da ». Le jury a pourtant rencontré beaucoup de barbarismes et de contresens dans les copies corrigées, ce qui laisse supposer un manque de compréhension du texte original de la part de candidats italophones, ainsi qu'une réelle difficulté à le rendre, à cause de la pauvreté de vocabulaire, de la part de tout candidat. Quelques exemples ont suscité la surprise du jury : « *allestite con cavalli », « *apprestati a cavalli », « montate da cavalli », « *attelate a cavalli » etc. Le vocabulaire lié au domaine de l'équitation a pu laisser perplexes des candidats peu habitués à ce champ lexical ; en réalité, il s'agit de termes courants et non de technicismes, tels que « fouets », « grelots »

ou « cravaches » que seule la moitié des candidats ont su rendre, même si l'on remarque la tentative de demeurer dans le même champ lexical, avec « speroni », « briglie », « zoccoli », « bastoni » et le gallicisme « arnesi ». Le dernier terme, en particulier, « cravaches », a mis en difficulté certains candidats qui ont interprété de manière erronée la situation, en le traduisant par « speroni », « armi », « remi » ou alors « impermeabili ».

Plusieurs versions de la seule expression plus spécifique, « course au clocher » ont été acceptées par le jury, du moment qu'elles rendaient correctement le sens de l'original : « corse al campanile », « corse verso il campanile », « corse di cavalli » ; en revanche, d'autres traductions telles que « gare di campanili », « corse a campana », « corse al riparo », « gare fino al campanello », jusqu'aux plus étranges « corse al riparo » ou « corse al campanello » ont démontré que les candidats n'avaient pas compris le sens général de la phrase.

Au troisième paragraphe, d'autres termes liés aux moyens de transport du XIX^e siècle, tels que « postillons » et « guide » ont pu mettre en difficulté les candidats. Encore une fois, le jury a accepté ou peu sanctionné des traductions qui respectaient le sens du texte original, même quand la traduction était différente de celle proposée dans ce rapport. En revanche, il a remarqué que plusieurs candidats (francophones comme italophones, semble-t-il) ignoraient les termes jusqu'à en donner des traductions singulières : pour rendre « postillons », ils ont employé « nocchieri », « guardie », « accompagnatori », « portieri », « portinai », « garzoni di stalla », « stallieri », « fattorini » ou encore « facchini ». Le terme « guide » pouvait se traduire par « compenso », « corsa », « tariffa » ; le terme « mancia » a été très peu sanctionné, car il se rapprochait tout de même beaucoup du sens du mot dans le texte.

Le deuxième champ lexical présent dans l'extrait concernait le bruit ; il se déclinait en plusieurs termes : « tintamarre », « fracas », « turbulent », « éclats de voix et de rire », « vacarme », « marmotter », « rumeur », « bruit ». Les meilleures copies sont celles où les candidats ont pu disposer d'une palette assez vaste de termes pour ne pas tomber dans la répétition et ainsi enrichir leur traduction, comme « chiasso », « fracasso », « rumore », « brusio », « baccano », « mormorare », « brontolare », « bofonchiare », « turbolento », « schiamazzi », « risate » et où ils ne se sont pas limités à des hyperonymes qui aplatissaient le texte, comme « rumore », « parlare », « rumoroso »...

Un autre champ lexical abordé dans ce texte, celui de l'habillement et de l'élégance, surtout féminine, était présent dès le deuxième paragraphe, là où une phrase en particulier a mis en difficulté les candidats : « emprunter au style figuré des modistes et des couturières cet hypallage qui leur sert à désigner tout objet ou toute couleur qui attire l'œil ». Les mots « modistes » et « couturières », pourtant courants, n'ont pas toujours été compris : « modiste », créateur de vêtements féminins ou plus particulièrement de chapeaux, a été souvent rendu par « stilisti », mais parfois aussi « persone della moda » ou « negozianti di moda » et « couturières » a souvent perdu son genre, en devenant « sarti ». Le terme de rhétorique « hypallage » a donné lieu à plusieurs traductions imprécises – des hyperonymes « termine » ou « modo di dire » aux hyponymes « aggettivo », « epiteto », « tecnicismo », et jusqu'aux barbarismes « *ipallago » ou « *ipallaggio ».

Ensuite, cette même élégance était illustrée par plusieurs termes désignant des vêtements et des accessoires, dont certains quelque peu recherchés ou du moins liés à une époque révolue : « jupe », « corset », « chapeau », « mantelets », « échancre », « gants », « robe », « mouchoir », « dentelles », « se déganter », « cravaté ». Le jury a remarqué ici une plus grande précision dans la traduction, même si certains termes désuets ont pu engendrer des versions italiennes incorrectes ou fantaisistes. Si la traduction de termes comme « mantelets », « corset » n'a finalement pas posé de problèmes à la plupart des candidats, le mot « échancre » a, en revanche, donné lieu à des traductions évasives ou incorrectes, comme « apertura », « spacco », « allacciatura », « abbottonatura », « orlo », « *sciancratura ». La vraie difficulté, dans ce paragraphe, résidait davantage dans la traduction des actions qui accompagnaient ces « préparatifs de toilette », une expression qui a mis plus d'un candidat dans l'embarras ; le jury a opté pour une traduction générale – « i preparativi di toeletta » – choisie par la plupart des candidats et il a été plutôt ouvert aux propositions rencontrées. Toutefois, il a choisi de sanctionner des versions incorrectes, qui vont du gallicisme au barbarisme ou au contresens, telles que « toilette », « *toilettatura », « preparativi di pulizia »... En ce

qui concerne les actions en question, le jury a constaté des difficultés à rendre des verbes tels que « faire bouffer », « se tasser » ou « se livrer ». Pour « se livrer », le jury a cru comprendre l'effort de certains candidats qui sont passés par le synonyme « se consacrer », ce qui les a induits en erreur, lorsqu'ils ont traduit par « consacrarsi » et « votarsi », verbes qui – en italien – n'ont pas un emploi anodin, mais concernent l'engagement dans une cause religieuse ou politique. La traduction « far sbuffare » pour « faire bouffer » a certainement été provoquée par la formule italienne « a sbuffo » ; malheureusement, le verbe n'entre pas dans ce champ lexical et son emploi a créé un contresens. Enfin, pour « se tasser », le jury a rencontré de nombreuses traductions fantaisistes – telles que « comprimersi », « sedersi », « ripiegarsi », « sprofondare », « rannicchiarsi », « ammucchiarsi », « incassarsi » jusqu'aux gallicismes « *intassarsi », « *pressarsi » ou encore « *comprimarsi ». Le jury se doit de rappeler que l'apprentissage du vocabulaire et celui des expressions verbales vont de pair et constituent l'un des préalables pour la préparation du concours. Un seul exemple : la simple action de « tirer les mains des gants » a embarrassé plus d'un candidat : au lieu de traduire par « ritrare le mani dai guanti » ou encore « sfilare le mani dai guanti », on a employé des expressions telles que « estrarre le mani », « tirare », « tirare via », « cavare » ou encore « togliersi le manine ».

Dans le premier et le quatrième paragraphe apparaît une tournure sur laquelle il vaut la peine de se pencher : « coup de ». Cette expression courante en français, ne peut pas toujours être traduite littéralement en italien. On peut recourir au suffixe « -ata », qui peut exprimer la même idée, ou traduire par un mot plus spécifique. Les deux occurrences ici présentes – « coups de fouets » et « coup de main » – pouvaient être traduites, d'un côté, par « sferzate » ou « frustate » plutôt que par « colpi di frusta » et, de l'autre, par « un gesto della mano », « un colpo con la mano », « una manata », plutôt que par « colpo di mano » – considéré comme un gallicisme dans ce cas – ou que par « colpo della mano » plus maladroit.

Enfin, les derniers paragraphes présentaient moins de difficultés du point de vue terminologique ; toutefois le jury a remarqué de rares hésitations dans la traduction de mots tels que « fossoyeurs », « dispensateurs » et plus particulièrement pour les termes « corbeilles du surtout » – « cestini dell'alzatina », « cesti del centrotavola » – dont la traduction a été sanctionnée par le jury seulement dans des cas de totale incompréhension du texte, à savoir « cesti della sovravaglia », « del comodino », « lungo le pareti », « cestini sospesi », « cestini posti al di sopra », « del soprattutto ».

Le texte ne présentait pas de grandes **difficultés morpho-syntaxiques**, les temps verbaux étaient particulièrement simples et les points de grammaire que les candidats étaient supposés connaître font partie des fondamentaux. Toutefois, certaines tournures n'ont pas été correctement rendues et font craindre une connaissance partielle de la grammaire italienne (et française).

Quelques constructions pouvaient, toutefois, mettre les candidats en difficulté.

Dans la relative à valeur comparative du premier paragraphe : « où les *gentlemen riders* auraient autant besoin de parapluies que de cravaches », le verbe devait être rendu par un conditionnel présent, car il s'agit d'une vérité générale non liée au temps de la principale ; plusieurs candidats ont choisi de traduire par un conditionnel passé, en pensant qu'il s'agissait d'un cas de « futur dans le passé ».

Dans l'avant-dernier paragraphe, la phrase « des bourgeois ingénus les eussent plutôt pris pour des fossoyeurs allant s'enterrer eux-mêmes, que pour les dispensateurs de l'ivresse et de la gaieté » présentait aussi quelques difficultés d'ordre morphologique et syntaxique. Le conditionnel deuxième forme « eussent » a été décelé par la plupart des candidats, mais malheureusement certaines copies affichaient « avessero », laissant supposer que la phrase en entier n'avait pas été comprise ou que la maîtrise de la syntaxe italienne était d'un niveau très insuffisant.

La deuxième difficulté concernait la valeur du participe présent. Si la traduction du participe présent à valeur de gérondif que l'on retrouvait tout le long du texte dans les occurrences « en soupirant », « en faisant », « craignant de », « se penchant », ne présentait aucune difficulté, il fallait, en revanche, prêter attention à la traduction du participe présent à valeur relative de la phrase en question : « des fossoyeurs allant s'enterrer eux-mêmes ». Ici la forme verbale devait être rendue par une subordonnée relative – ce que la plupart des candidats ont fait – avec le verbe au subjonctif, pour en souligner la valeur potentielle. C'est ce dernier point qui a induit en erreur certains candidats : les

traductions les plus fréquentes qui ont été sanctionnées présentaient un indicatif – « che andavano a sotterrare se stessi », « che stavano per sotterrare se stessi » – mais certaines copies montraient une réelle difficulté dans la traduction de la phrase complexe : « becchini andando a seppellire se stessi », ou encore « dei scavatori andanti a sotterrarsi », « che si sarebbero seppelliti se stessi ».

Malgré toutes ces remarques, le jury a pu attribuer la moyenne à 44% des copies et s'en réjouit. Les meilleures copies ont conjugué une réelle fidélité au texte et une connaissance nuancée de la langue italienne.

En guise de conclusion, on rappellera quelques règles à respecter pour la traduction, qui exige un entraînement régulier sur des textes d'époques différentes : lecture attentive du texte, répétée plusieurs fois ; élucidation des points difficiles avant de commencer la traduction ; utilisation du contexte pour trouver des solutions aux problèmes majeurs ; proscription des omissions, qui sont sévèrement sanctionnées ; soin de la calligraphie qui doit être lisible (éviter d'écrire en lettres capitales) en particulier pour les voyelles en fin de mot qui déterminent le genre et le nombre ; relecture attentive pour laquelle il faut réserver du temps.

ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION

Rappel des conditions de l'oral. Les candidats admissibles aux oraux sont convoqués à une réunion d'accueil par le (la) Président(e) du jury : après la présentation des membres du jury et des 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.

<p style="text-align: center;">EXPLICATION EN FRANÇAIS D'UN TEXTE DU MOYEN ÂGE OU DE LA RENAISSANCE ET D'UN TEXTE LATIN</p>
--

Préparation : 2 heures

Durée de l'épreuve : 45 minutes

Coefficient : 4

Notes obtenues par les candidats (sur 20) : 4 ; 5 ; 6,5 (2) ; 7 ; 9 ; 9,5 (2) ; 10,5 ; 11,5 ; 12 ; 12,5 ; 13,5 ; 14 ; 15 ; 17 (2) ; 17,5 ; 18,5

Moyenne générale de l'épreuve (sur 20) : 11,36

Considérations générales

Le jury a eu le plaisir de constater que la plupart des candidats n'ont négligé aucun des volets dont l'explication ancienne se compose : 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 ; la traduction d'un passage de ce même extrait ; le traitement d'un questionnaire philologique ; 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, le candidat (qui dans la salle de préparation peut disposer de trois outils : un dictionnaire unilingue italien, un dictionnaire unilingue français et le dictionnaire latin-français Gaffiot, à l'exclusion de tout autre document) reçoit trois feuilles imprimées. La première contient l'extrait à analyser 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

La deuxième feuille contient le questionnaire philologique, composé de dix questions. La troisième feuille contient l'extrait en latin, accompagné de la question de grammaire.

Bien que l'ordre indiqué ci-dessus soit le plus logique, le candidat peut en choisir un autre (par exemple commencer par le latin ou par le questionnaire philologique). Le jury tient à souligner deux aspects : d'une part l'hétérogénéité de l'épreuve qui requiert maîtrise du temps, clarté de l'exposition, précision des explications, qualités importantes chez un futur 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 comme des atouts pour enrichir l'explication littéraire, pour souligner certains passages, pour donner à la fois une contextualisation et un sens global à l'exercice.

Le jury raisonne sur 40 points, qui sont ensuite ramenés à une note sur 20. Ainsi, cette année, l'explication littéraire représentait 15 points sur 40, la traduction 10 points sur 40, les volets techniques (questionnaire philologique, traduction du latin et grammaire latine) représentaient globalement 15 points – autant que l'explication de texte.

1) L'introduction, la lecture et l'explication littéraire

L'introduction doit situer le passage dans son contexte ; le candidat doit, pour ce faire, sélectionner les éléments qui lui semblent les plus pertinents et qui contribueront le mieux à l'intelligence de l'extrait.

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, ainsi que de la prosodie s'il s'agit d'un poème. Il ne doit pas être surpris si le jury lui demande d'interrompre sa lecture afin de lui donner plus de temps pour l'explication.

Les passages proposés ont une cohérence et constituent une unité thématique. On attend des candidats qu'ils sachent l'exprimer en présentant clairement (et sans hâte) l'intérêt général ou le(s) thème(s) porteur(s) de l'extrait, c'est-à-dire en annonçant une problématique cohérente autour de laquelle axer l'explication littéraire. Le mouvement du texte (ou plan) doit être aussi relevé avec soin, car il aide à une bonne compréhension d'ensemble ; il faudra donc proposer une division du texte en parties, sans pourtant cesser de le considérer comme une unité qui trouve justement sa cohérence autour de l'axe ou de la problématique repérés.

Après avoir présenté l'axe (ou les axes) de lecture et le mouvement du texte, le candidat en fait l'explication littéraire en privilégiant une approche synthétique, qui épuise néanmoins la matière du texte, en révèle les nuances, tout en s'appuyant sur une étude *finalisée* des figures rhétoriques : l'analyse rhétorique trouve 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. Il en va de même

pour les notions d'histoire littéraire, par exemple les liens entre un passage donné et les sources possibles dont l'auteur peut avoir eu connaissance : il sera opportun d'évoquer ces éléments à condition qu'ils se justifient au regard des enjeux du texte à analyser.

Comme il a été remarqué dans des rapports du jury précédents, l'explication littéraire n'est pas une occasion pour étaler inutilement ses connaissances scolaires d'histoire ou d'histoire littéraire, mais une épreuve qui demande de mettre ce genre de connaissances au service de l'interprétation critique d'un texte.

Deux textes de Pétrarque, deux passages de la *Lena* et un passage de la *Calandria* ont été tirés au sort cette année (rappelons que le premier candidat tire au sort le sujet pour l'ensemble de la journée d'interrogation).

Canzoniere CLXXXIX

Notes finales obtenues : 15 ; 17 ; 5 ; 9,5

Il était attendu des candidats qu'ils rappellent en introduction que le sonnet *Passa la nave mia* constituait la conclusion de la première partie du *Canzoniere* dans l'édition Chigi, occupant ainsi une place fondamentale dans la structure de cette édition, ce qu'a très bien rappelé l'explication la mieux notée. La métaphore de la navigation, récurrente dans les *RVF*, est reprise ici pour symboliser le voyage du poète, son existence tourmentée, problématique judicieusement choisie par la plupart des candidats. Héros caractérisé par l'errance, le poète-Ulysse est en proie à sa passion amoureuse pour Laure-Sirène, et gouverné, dirigé par son maître-Amour. Dans un réseau de sens métaphorique, l'aspect extérieur de la tempête contribue à mettre en scène de façon spectaculaire l'intériorité du poète en proie aux larmes causées par le refus de se montrer de la dame aimée, représentée dans le sonnet par ses yeux qui deviennent les deux repères manquant à l'homme et au poète dans le vers qui ouvre le deuxième tercet « *Celansi i duo mei dolci usati segni* ». Il en résulte un profond désespoir et une grande noirceur dans le ton, au moment où le « je » lyrique, face à la mort de l'art (l'art de naviguer comme métaphore de l'art poétique, l'impossibilité d'écrire à nouveau) en vient à désespérer de son salut, symbolisé par le port. Ainsi la barque, symbole à la fois du corps et de l'esprit du poète, permet une mise en accusation de l'amour qui règne en maître, responsable de cette vie tourmentée. Toutefois, comme l'a très justement signifié dans sa conclusion l'explication la mieux notée, le sonnet est aussi le lieu d'un autoportrait sans complaisance.

Canzoniere CCCLXVI, 105-117

Notes finales obtenues : 6,5 ; 9,5 ; 14 ; 17,5

La neuvième et avant-dernière strophe (sans compter le congé) de la chanson conclusive du *Chansonnier* se construit, comme tous les candidats l'ont remarqué, autour de l'opposition entre la demande d'aide à la Vierge Marie de la part du poète et l'expulsion de Laure, devenue Méduse, de tout horizon possible par rapport au salut du poète (à l'inverse de ce qu'il avait fantasmé encore dans le sonnet 362). Ce passage, que les meilleurs candidats ont su bien introduire en le contextualisant à l'intérieur de la chanson 366 et en contextualisant celle-ci dans la structure et dans l'histoire rédactionnelle du recueil, ne présentait pas de difficultés majeures. Toutefois, un candidat (qui s'est ensuite bien rattrapé grâce à la philologie et au latin) s'est heurté à un contresens en attribuant à la Vierge les « *sante / lagrime* » des vers 113-114 (« *Vergine, tu di sante / lagrime et pie adempi 'l meo cor lasso* ») : il s'agit, en réalité, des larmes de contrition du poète, qui demande à Marie de l'aider dans son processus pénitentiel de conversion du péché vers Dieu en suscitant dans son cœur des larmes pouvant manifester, justement, son repentir et s'opposant (en le revigorant) à l'« *umor vano* » (vers 112) qu'il a versé à cause de son erreur et de Laure/Méduse.

Lena Prologo primo de La Lena inanzi che fusse ampliata di due scene

Notes finales obtenues : 13,5 ; 18,5 ; 6,5 ; 7

Le premier prologue de la *Lena*, prononcé par un personnage comique, est le lieu où l'Arioste justifie son émancipation de l'héritage latin afin de moderniser la comédie, dans un paratexte où le discours métathéâtral met en œuvre la classique *captatio benevolentiae* tout en sacrifiant au *topos modestiae*. L'explication la mieux notée, dont nous reprenons ici la trame, a su parfaitement démontrer comment l'Arioste se sert du module rhétorique de l'ironie pour souligner son courage et se détacher de ses modèles en les dépassant. En effet, le personnage signifie son entrée à la fois physique dans le théâtre et diégétique dans la fiction théâtrale. L'illusion initiale sur la nature de la festivité rappelle au spectateur contemporain le contexte du carnaval dans lequel est présentée la pièce et la dépréciation exagérée de la comédie dévoile le caractère antiphrastique du procédé de la *captatio benevolentiae*. Dans la réflexion centrale, le personnage adopte la position du pédant, montrant une fine connaissance de la tradition théâtrale qui précède. Il n'est pas à proprement parler le porte-parole de l'auteur dont le message est à comprendre en filigrane dans les propos ironiques envers les auteurs modernes, dans la bouche d'un personnage ridicule. L'Arioste caricature à travers lui les lieux communs conservateurs de l'époque à l'encontre des modernes. La dernière partie met en avant la dimension performative du motif du rire, qu'il naisse de l'*arguzia* ou de l'*arroganzia*. La moquerie est renversée dans la mesure où le personnage est tellement antiphastique qu'on va rire de lui plutôt que de l'auteur. Il porte donc la voix d'un théâtre désuet qui n'a plus lieu d'être à la cour de Ferrare qui commande des comédies à l'Arioste. Il n'était en revanche pas opportun de convoquer, pour expliquer ce texte, toute une réflexion sur le contexte historique de création de la pièce en insistant sur le pessimisme des comédies au programme.

Lena II, 2

Notes finales obtenues : 4 ; 10,5 ; 11,5 ; 17

La scène a une place centrale dans la construction de l'univers éthique de cette comédie de l'Arioste : on voit que même avant la réforme du texte et la deuxième rédaction de 1532, la condition existentielle de Lena constituait un enjeu important de l'amère critique sociale portée par les vicissitudes comiques de cette pièce. La scène, placée juste après un dialogue tendu entre Lena et Fazio, justifie les raisons profondes de la haine de Lena et sa décision de tromper et d'humilier son amant, mais le monologue présente aussi la condition misérable de cette femme mariée à un « *uom da niente* » qui n'hésite pas à faire commerce de son épouse pour améliorer sa situation économique désastreuse. La référence importante aux serviteurs mal payés qui trompent leurs maîtres méritait d'être analysée par les candidats aussi bien dans le cadre des personnages typiques de la tradition comique qu'en lien direct avec le personnage de Rosso dans la *Cortigiana*. L'explication la mieux notée a su mettre en relief la notion de perspective (la situation précédente considérée à travers le regard de Lena) et conduire une analyse fine de la construction rhétorique (climax des verbes, anaphores, construction hypothétique dans la partie finale du monologue) pour révéler le but apologétique de Lena et sa volonté – promise à l'échec – de prendre en main son propre destin. L'explication qui a obtenu la note finale de 4/20 a été jugée insuffisante par le jury en raison du fait que le candidat a remplacé l'explication du texte par une présentation scolaire de la carrière théâtrale de l'Arioste, qu'il n'a pas proposé un axe thématique pour cadrer son explication et enfin qu'il a fait preuve d'une connaissance confuse de la comédie au programme.

Calandria III, 5

Notes finales obtenues : 12 ; 12,5 ; 9

La tirade de Fulvia soumise à l'analyse des candidats était la fin d'une scène où le personnage de sa servante, Samia, revenant vers sa maîtresse avec une double déception (de la part de Ruffo et de celui qu'elle croit être Lidio), lance en ouverture à l'adresse des spectateurs un programmatique

« *Questa è la volta che Fulvia si dispera* ». Il s'agissait donc d'analyser toute la scène, y compris le long monologue final, comme une scène dans la scène, exhibition de l'illusion théâtrale sous toutes ses formes. D'abord, la mystification et l'erreur de Fulvia sur le désamour de son amant : la servante a rencontré non pas Lidio mais sa sœur jumelle déguisée en homme, qui ne connaît effectivement pas sa maîtresse, Fulvia, selon un quiproquo proprement théâtral. Ensuite, les travestissements, ressorts de la comédie, travestissement passé (celui de Santilla en homme) et à venir (celui de Fulvia en homme afin de pouvoir circuler librement dans la ville et d'aller rejoindre son amant). Enfin et surtout, le jeu ou plutôt le sur-jeu de la scène de désespoir amoureux, rendue ridicule par son exagération et par l'introduction de la servante qui installait d'emblée le prisme ironique.

Malheureusement, les candidats ont eu tendance à prendre la scène au sens littéral de réflexion sur la condition féminine et sur le travestissement en homme comme moyen de changer de statut social et de comportement. Une seule explication a toutefois su remarquer l'ironie (même si elle aurait pu l'exploiter encore davantage) et remarquer très justement la reprise de l'amour frustré et malheureux par la parodie de termes présents chez Pétrarque comme *lasso*, ou par le renversement comique de l'amour courtois qui naît par un mouvement des yeux vers le cœur, passant ici par les oreilles « *per gli orecchi dal core ricevute* ».

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 un temps nécessaire à un rendu fin et précis. 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 aux candidats 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. Dans le contexte d'une épreuve aussi composite et exigeante, il pourrait être judicieux de rédiger entièrement la traduction afin d'éviter des erreurs de construction ou des oublis imputables à l'émotion davantage qu'à de véritables problèmes d'ordre linguistique.

La traduction doit être le reflet d'une lecture fine et s'intègre dans une épreuve qui est, comme le rappelle le rapport précédent, toujours tendue entre l'examen attentif de phénomènes spécifiques et ponctuels et une problématisation interprétative plus large. Si la version française attendue n'est pas un texte d'une élégance qui requerrait plusieurs heures de préparation, il est essentiel de porter les 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 un sonnet ou une strophe de chanson de Pétrarque et, pour la comédie de la Renaissance, des passages de longueurs différentes. La longueur des passages à traduire peut en effet varier en fonction des difficultés spécifiques à chaque texte et en fonction de leur pertinence par rapport au reste de l'épreuve. Il va de soi que l'évaluation prend en compte ces variations et que le jury n'a pas les mêmes exigences pour un sonnet de Pétrarque ou pour une vingtaine de vers de l'Arioste.

Afin de donner une idée plus précise des difficultés rencontrées, nous prenons quelques exemples concrets.

Quelques exemples d'erreurs observées

On attend des candidats un travail de fond et de longue haleine sur les textes au programme. La traduction du lexique est l'occasion de vérifier, justement, la construction d'un réseau de sens qui servira ensuite l'explication de texte. Ainsi, dans le sonnet *Passa la nave mia (Canzoniere CLXXXIX)*, « *l'oblio* » était bien entendu « l'oubli » et non pas **la paresse*. Par ailleurs, le respect du bon usage en français ne permettait pas d'accepter l'impropriété **siège* pour « *siede 'l signore* » (v. 4) au lieu de « se tient ». Toujours dans le même sonnet, i « *segni* » (v. 12) pouvaient être des « signaux », éventuellement des « phares » mais la traduction **étoiles* était trop éloignée. Il faut en effet prendre garde à ne pas trop

interpréter au lieu de traduire littéralement, réservant à l'explication le moment de donner les différentes connotations possibles, comme pour « *l'error mio* » (*Canzoniere*, CCCLXVI, v. 111) qu'il convenait de traduire « mon erreur » et non pas dans le sens, possible mais réducteur, de **l'errance*.

Pour les passages les plus longs, comme par exemple *Lena*, II, 2, le jury était particulièrement sensible au rendu du ton, du registre et de l'esprit de la comédie. Ainsi, il a accepté des variantes très différentes pour traduire l'expression « *Maria in monte* », déformation parodique de l'expression scolastique des « savants » ou de ceux qui se croient tels, *mari e monti*. Ainsi, le jury n'a pas sanctionné une traduction littérale du type « Marie en montagne » mais il a tout particulièrement apprécié et bonifié la traduction « il promettait des Monts à Mireille » qui avait le grand mérite de renvoyer à l'expression équivalente à *mari e monti* en français, à savoir « Monts et merveilles ». Il pouvait y avoir une ambiguïté ici sur les personnes qui utilisaient cette expression, « *questi scolari* », qu'il s'agisse des étudiants ou de leurs professeurs, l'important était la déformation qu'en fait le personnage de Lena qui connaît mal le latin et le cite en le rendant comique, aussi le jury a-t-il accepté les deux traductions, les « étudiants » ou les « savants ». En revanche, il fallait nécessairement reconnaître dans « *i famigli che'l salario / non ponno aver, che coi padroni avanzano* », les serviteurs qui trompent leurs maîtres pour se venger d'être mal payés et ainsi traduire « les serviteurs qui ne pouvant pas avoir le salaire que leurs maîtres leur doivent » et non pas **qui marchent à côté de leurs maîtres*.

Cependant, dans tous les cas, en cohérence avec la hiérarchie adoptée pour la version écrite, une attention particulière est accordée à la syntaxe, plus lourdement sanctionnée que le lexique. En effet, le plus important est toujours de produire une traduction dont la construction exprime un sens clairement intelligible et conforme au sens du texte source. Les candidats doivent maîtriser la syntaxe du pronom relatif sujet « qui », pour traduire « *Quel che per tante sue promesse è debito* » par « ce qui m'est dû ». La morphosyntaxe est toujours à l'origine des erreurs les plus lourdes de conséquences dans le même extrait de l'Arioste (*Lena*, II, 2). En effet, une confusion sur la personne des verbes et les pronoms, entre le « je » de la Lena, et le « lo » pronom désignant Fazio, pouvait laisser supposer une compréhension partielle de l'extrait de la part du candidat traduisant « *vogliolo / Far essere quel ch'io non so come io nomini* » par **je veux être ce que je ne sais pas comment nommer*, au lieu de « je veux faire de lui ce que je ne sais pas comment nommer ».

La syntaxe spécifique à la versification a pu amener certains candidats à des contresens comme par exemple l'inversion entre le sujet et le complément dans le v. 7 (*Canzoniere* CLXXXIX), « *la vela rompe un vento humido eterno* », où il s'agit bien du vent qui déchire la voile et non le contraire. Il fallait également prendre garde à l'accord de proximité dans le v. 13 du même sonnet « *morta fra l'onde è la ragion et l'arte* » qu'on pouvait rendre par « morte est la raison ainsi que l'art » ou « morts sont la raison et l'art » et non par **mortes sont la raison et l'art*.

Un autre écueil classique est celui de la négation, qui, lorsqu'on la double, devient une affirmation et donc amène à un contresens. Ainsi dans la *Lena* (Prologo), « *non ne fe' alcuna Terenzio / che trovasse egli* », il ne fallait pas ajouter de « ne » superflu comme dans **Térence n'en fit aucune qu'il n'inventât lui-même* mais bien traduire « Térence n'en fit aucune qu'il inventât lui-même » (puisque Térence n'est pas défini comme celui qui a tout inventé, mais comme celui qui n'a rien inventé puisqu'il a repris ses sujets des auteurs grecs).

Les candidats doivent connaître parfaitement les extraits au programme de l'oral et traduire le passage dans sa logique d'ensemble et non pas de façon fragmentaire. Ainsi, dans l'économie du prologue, où la démonstration est que la comédie est la plus difficile des inventions poétiques, il ne fallait pas traduire isolément « *che fra le poetiche / Invenzion, non è la più difficile* » par **ce n'est pas la plus difficile* (qui pourrait être juste grammaticalement et hors de ce contexte) mais bien par « il n'y en a pas de plus difficiles », conformément au contexte (et à la note de Stefano Bianchi dans l'édition au programme : note 6, p. 86). De la même façon, dans la chanson à la Vierge (*Canzoniere* CCCLXVI, v. 117), il convenait de rendre la litote « *come fu 'l primo non d'insania vòto* » par « comme les premiers [pleurs] ne furent pas exempts de folie » et non pas le contraire : **dépourvus de folie*.

Une des difficultés de l'extrait du monologue théâtral de Fulvia (*Calandria*, III, 5) était la syntaxe de la phrase exclamative et interrogative. S'il est nécessaire de pratiquer l'inversion sujet-verbe avec le

mot interrogatif « pourquoi » ou le pronom COD « que », il est revanche impossible de le faire avec le pronom sujet « qui ». Ainsi, « *chi mel vieta? chi mi tiene?* » se traduit « Qui me l'interdit ? Qui me retient ? » et non pas **qui me l'interdit-il ? Qui me retient-il ?* tandis que dans la phrase « *Che chiedo io ?* », la terminaison « e » des verbes à la première personne prend un accent aigu (prononcé comme un accent grave) pour des raisons euphoniques « que demandé-je ? », ou éventuellement, étant donné le caractère oral du passage, « qu'est-ce que je demande ? », contrairement aux verbes du troisième groupe comme « Pourquoi perds-je ma jeunesse » pour « *Perché perdo io la mia giovinezza ?* ».

On retrouve le même type de difficultés dans les phrases exclamatives avec les verbes au subjonctif comme dans la chanson à la Vierge (*Canzoniere* CCCLXVI, v. 106) : « *che possi e vogli al gran bisogno aiutarme* » pouvait se traduire élégamment, comme l'a fait un candidat par « Puisses-tu pouvoir et vouloir m'aider dans ce grand besoin » ou par « que tu puisses et que tu veuilles m'aider dans ce grand besoin ». On avait d'ailleurs dans la traduction du texte latin associé à ce sujet l'inversion pronom sujet / verbe évoquée précédemment : « Puissé-je être placé dans un tombeau proche du tien » pour « *Atque utinam socio componar, amica, sepulcro* ».

D'une manière générale, il s'agit de proposer des tournures qui sont conformes au bon usage en français, et d'éviter les maladresses qui mettent au jour des fragilités dans la langue que de futurs enseignants devront utiliser dans leurs rapports avec les différents membres de l'institution dans laquelle ils se préparent à enseigner. Le jury ne saurait trop conseiller aux futurs candidats de traduire systématiquement les passages au programme de l'oral pendant leur année de préparation. 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, même dans un temps de préparation limité lors de l'épreuve, et même sur des passages d'une longueur conséquente, le cas échéant.

3) Le questionnaire philologique

La plupart des candidats ont 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 ou plusieurs exemples présentant une évolution équivalente (mais un candidat a oublié ce troisième point). Sans surprise, les candidats qui ont offert les meilleures explications littéraires ont été aussi performants dans le questionnaire philologique (dont ils ont su tirer profit pour renforcer certains passages de leur explication de texte).

Le jury aurait souhaité davantage de précision terminologique de la part de quelques candidats. Ainsi, par exemple, afin de nommer correctement la deuxième consonne du mot « *auricŭla* », au lieu de dire « le /k/ » ou « le 'c' dur », ils auraient pu parler de la consonne occlusive post-palatale sourde (selon la terminologie utilisée par Gérard Genot dans son *Manuel de linguistique de l'italien. Approche diachronique* ou par Jean-Marc Rivière dans son manuel de *Linguistique historique de l'italien*) ou bien de la consonne occlusive vélaire sourde (en traduisant la terminologie utilisée, par exemple, par Claudio Marazzini dans son manuel *La lingua italiana. Profilo storico*) ou de la consonne occlusive gutturale sourde (en traduisant la terminologie utilisée par Alfredo Stussi dans le chapitre de linguistique diachronique de son *Introduzione agli studi di filologia italiana*).

Les candidats doivent être très attentifs aux sous-rubriques dans lesquelles sont mentionnés les lexèmes à analyser. Devant par exemple traiter « àn fatto » en *Morphologie*, il s'agissait moins d'expliquer des phénomènes relevant de la rubrique *Phonétique* (comme l'ont fait des candidats ayant parlé de l'assimilation régressive) que de traiter de la formation du passé composé.

Le jury a systématiquement donné un vers à analyser lorsque les extraits le permettaient (donc dans le cas de textes tirés de Pétrarque et de l'Arioste). Il a constaté qu'en dépit des conseils déjà formulés dans le rapport de l'an dernier, le traitement de la versification a été parfois décevant. 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 et nature de la césure, place des accents majeurs du vers, qualification finale du vers) et d'en proposer une rapide analyse. Le jury n'attend pas une connaissance fine des particularités de la versification des auteurs, mais bien l'application des principes généraux de la versification italienne tels qu'ils sont présentés dans les meilleurs manuels de métrique (comme, par exemple, celui de Pietro G. Beltrami, même dans son *editio minor* intitulée *Gli strumenti della poesia*). Il faut proposer un décompte précis des syllabes et indiquer précisément la position des phénomènes remarquables, non sans s'interroger sur leurs répercussions sur le rythme et donc sur le sens du vers (la poésie – selon la définition de Dante dans le *De vulgari eloquentia* – étant une « fictio rethorica musicaque poita »).

Rappelons pour conclure 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.

Liste des questions proposées, classées par rubriques et par extraits :

Phonétique

Vocalisme : **Canzoniere, 189** : remo ; dolce ; siede – **La Calandria, III, v** : cieli ; core – **La Lena, Prologo primo** : nuove

Vocalisme tonique : **Canzoniere, 366, 105-117** : tutta ; uom – **La Lena, II, II** : niente

Consonantisme : **Canzoniere, 189** : nebbia – **La Calandria, III, v** : orecchi – **La Lena, Prologo primo** : già – **La Lena, II, II** : strassinarmi

Phénomènes phonétiques généraux : **Canzoniere, 366, 105-117** : fatto – **La Lena, Prologo primo** : maestro ; comedia – **La Lena, II, II** : ponno

Morphologie : **Canzoniere, 189** : oblio ; speranze – **Canzoniere, 366, 105-117** : ò ; speranza ; àn fatto ; senza – **La Calandria, III, v** : spietato ; maggior — **La Lena, Prologo primo** : ho veduto ; nessuna ; rideremo – **La Lena, II, II** : vorrebbe/saria ; moglier.

Syntaxe : **Canzoniere, 189** : celansi — **La Calandria, III, v** : butteromegli — **La Lena, II, II** : compiacelo ; potendosi.

Étymologie-Sémantique-Lexique : **Canzoniere, 189** : governo ; signore — **Canzoniere, 366, 105-117** : error ; sante — **La Calandria, III, v** : fortuna ; ministri ; pietà ; parola — **La Lena, Prologo primo** : invenzion ; arguzia — **La Lena, II, II** : femina ; famigli —

Versification :

Canzoniere, 189, 12 : Celansi i duo mei dolci usati segni

Canzoniere, 366, 117 : come fu 'l primo non d'insania vòto

Lena, Prologo primo, 31 : Del suo compositor potremo ridere

Lena, II, II, 24 : Né Dio né 'l mondo me ne può riprendere

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

Les évaluations des 19 candidats qui ont présenté cette épreuve d'explication ancienne se répartissent comme suit pour le latin :

0/10 (3) ; 0, 5/10 (1) ; 1, 5/10 (3) ; 2/10 (1) ; 3, 5/10 (1) ; 4/10 (1) ; 5/10 (2) ; 5,5/10 (1) ; 7,5/10 (2) ; 8/10 (1) ; 9/10 (1) ; 9,5/10 (1) ; 10/10 (1)

La partie de l'épreuve consacrée au latin n'est pas à négliger dans la mesure où les candidats peuvent gagner là des points importants (10 points sur 40 au total, 10 points qu'une candidate a largement mérités cette année). Il ne semble pas utile de s'attarder longuement sur l'intérêt de maîtriser au minimum les fondamentaux de cette langue lorsqu'on s'apprête à enseigner l'italien. Le contexte est considérable : avec l'essor des pédagogies dites « actives », qui rapprochent l'enseignement du latin de celui des langues vivantes, la passion pour le latin s'accroît partout dans le monde et spécialement en Italie. C'est un conseil que nous avons pu donner dans le rapport sur la session 2020 : profitez de cet élan et, par exemple, de tous les matériaux mis gratuitement à disposition des apprenants par quelqu'un comme Irene Regini (*Satura Lanx*), qui enseigne aussi bien le latin que l'italien.

L'épreuve demande d'être capable de traduire un texte qui a normalement été lu et étudié au cours de la préparation de l'année – il s'agit d'une œuvre au programme – et d'expliquer un point de grammaire (morphologie et/ou syntaxe). Le dictionnaire latin-français (le Grand Gaffiot) que les candidats ont à leur disposition devrait leur être surtout utile pour vérifier quelques mots et éventuellement des formes et des constructions. 6 points concernent la traduction, 4 points la question de grammaire. Introduction et lecture du passage n'ont pas de points explicitement dédiés, mais elles influent régulièrement sur l'évaluation : une bonne introduction peut venir compenser des accidents de traduction, quand elle ne fournit pas le ou les seuls points pour cette partie de l'épreuve... Il en va de même de la lecture. Et nous voudrions souligner que, après que le jury l'a répété à plusieurs reprises, il n'est désormais plus acceptable que cette étape soit omise. Il ne s'agit pas de vérifier que les candidats savent lire le latin selon une prononciation particulière (même si les qualités sonores et rythmiques d'une *recitatio* seront évidemment appréciées), mais de vérifier qu'ils ont compris le sens du texte, et qu'ils savent l'exprimer par une lecture précise, soignée, qui tient de la transmission sinon de la communication. Rappelons enfin qu'une habile transition (le plus souvent entre le questionnaire philologique et le latin) ou le recours ponctuel au latin à d'autres moments de l'épreuve (en matière d'étymologie, notamment) sont très appréciés.

Sur les 20 candidats admissibles, le jury en a entendu 19 lors de cette session 2022, une candidate n'ayant pu se présenter à l'épreuve pour des raisons de santé. 3 de ces 19 candidats n'ont pas voulu traiter cette partie de l'épreuve, pour des raisons parfois très discutables : le manque de temps est une chose, la prétendue volonté de ne pas faire de mal à une langue qu'on dit respecter en est une autre. Pourquoi ne pas alors, au moins, surtout quand il reste suffisamment de temps sur les 45 minutes que dure toute l'épreuve, s'essayer, fût-ce de manière improvisée, à introduire l'œuvre, le passage (les personnages, le thème principal) et surtout à traiter la question de grammaire, ne serait-ce que de manière théorique ? Si quelqu'un est capable de bien traduire un vers introduit par *utinam*, pourquoi cette même personne ne dit-elle absolument rien à propos d'une question portant sur l'expression du souhait ? De fait, cette session a particulièrement fait apparaître des faiblesses en grammaire, qui ne concernent manifestement pas que le latin (citons par exemple les difficultés à identifier des passifs, à faire la différence entre l'impératif et le subjonctif). Le jury a néanmoins entendu quelques exposés qui pourraient faire office de modèles.

Les sujets, extraits de l'édition de référence (Pétrarque, *Affrica. L'Afrique*, chant V, traduit par Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, "Les Classiques de l'Humanisme", 2006), qui ont été tirés au sort par les candidats, sont les suivants :

-*Affrica* V, 306-315, « Syphax et la Fortune ». Question de grammaire : l'expression de la condition.

-*Affrica* V, 154-163, « L'amour-tempête ». Question de grammaire : la négation.

-*Affrica* V, 541-550, « Que la mort nous unisse ». Question de grammaire : l'expression du souhait.

-*Affrica* V, 69-78, « Le vainqueur vaincu ». Question de grammaire : le passif.

-*Affrica* V, 356-366, « Syphax s'explique devant Scipion sur son erreur ». Question de grammaire ; pronoms personnels et démonstratifs.

C'était la première année pour cette œuvre au programme, œuvre dont le choix a été fait en relation avec celui du *Canzoniere* pour la question n° 1 du programme du concours. Le hasard du tirage au sort fait que l'extrait du poème épique latin de Pétrarque n'accompagne pas toujours un extrait de son *Chansonnier*. Quand le hasard fait bien les choses, il est attendu des candidats qu'ils en profitent en quelque manière. Cela étant, d'autres formes de transition ou de « ponts » sont possibles entre le traitement de l'extrait de littérature en italien et celui de l'œuvre latine : ainsi un exposé de grammaire a été très habilement et justement nourri par les points communs syntaxiques identifiés dans le texte latin et le texte italien (*Affrica* V, 541-550, avec la question sur le souhait et *Canzoniere* CCCLXVI, 105-117).

Les textes sélectionnés s'étendaient sur une dizaine de vers et comptaient environ 65 mots. Le choix s'est porté sur des passages particulièrement saillants (qui pouvaient trouver un écho dans le *Canzoniere*) ou des passages qui paraissaient relativement aisés à comprendre parce qu'ils étaient fondés sur une récurrence syntaxique (le deuxième texte cité plus haut réunit les deux critères).

Quand cette partie de l'épreuve a été vraiment traitée par les candidats, le chant V de l'*Affrica* a semblé connu d'eux : les mises en contexte ont été satisfaisantes, de même que la présentation du passage précis. **L'introduction** peut donner lieu à des enrichissements plus ou moins importants, avec des références aux œuvres antiques (ici Tite-Live, Virgile notamment) ou, nous l'avons dit, aux autres œuvres de littérature italienne inscrites au programme.

Après la **lecture** qui peut être interrompue pour des questions de temps mais qui a toute l'importance que nous avons voulu souligner plus haut, les candidats traduisent le texte en suivant sa construction, par mots ou groupes de mots. La lecture ou l'énonciation de la traduction doit se faire de manière assez lente pour que les membres du jury puissent la prendre en note. Il convient de ne pas proposer plusieurs choix de traduction pour un même mot ou un même syntagme. Il peut arriver que l'on doive se reprendre et corriger, mais il convient alors de le faire de manière explicite. **La traduction** proposée n'a pas à être parfaite, polie, littéraire – quoique certains candidats soient parvenus à faire entendre un texte précis et élégant –, mais les phrases doivent présenter une syntaxe correcte (on ne dit pas « si quelqu'un verrait » mais « si quelqu'un voyait ») et si le temps empêche de vérifier toutes choses dans le dictionnaire, le doute est parfois salutaire (*tuens* ne désigne pas un tueur mais est le participe présent du verbe *tueor*, avoir l'œil sur, protéger ; le mot « glaive » est masculin en français...). Au cours de la préparation dans l'année, il est sans doute précieux d'identifier le vocabulaire de base et le vocabulaire récurrent présents dans le texte, de le noter et de le manipuler pour le retenir, afin de ne plus avoir à chercher les mots concernés lors de l'épreuve. La morphologie doit être suffisamment sue pour que le candidat ne commette pas des erreurs à répétition comme le passage indiqué plus haut sous le titre « que la mort nous unisse ! » (v. 541-550), où alternent verbes au subjonctif présent et verbes au futur.

Avec la connaissance des fondements de la langue latine, va une connaissance de la **culture antique** qui ne laisse pas de côté la mythologie... et qui, en l'occurrence, inclut la géographie de l'Italie jusqu'à la Sicile : le sort connu par Charybde et Scylla dans plusieurs exposés est assez révélateur. Les deux monstres du détroit de Messine, célèbres depuis l'*Odyssée*, ont en effet été tantôt placés au sud de la Sicile, tantôt assimilés à des êtres de sexe masculin (surtout Charybde), en général évoqués de façon évasive (il en a été de même pour les Sirènes à propos d'un extrait du *Canzoniere*).

En ce qui concerne les questions de **grammaire**, elles portent sur des éléments fondamentaux de la grammaire latine ; certaines permettent plus que d'autres, selon les textes, de faire des remarques sur l'évolution du latin au français et à l'italien ancien et même contemporain ; il est cependant rare qu'il n'y ait absolument rien à dire à ce propos.

En ce qui concerne cette partie de grammaire, à l'exception de quelques exposés méthodiques et complets, les autres ont souvent été incomplets ou légers quand ils ne faisaient pas défaut. Rappelons brièvement la méthode à suivre à ce moment de l'exposé : un « plan » type peut consister à 1) identifier le phénomène concerné et à en décrire le fonctionnement général en latin classique, puis 2) relever les emplois pertinents dans le passage (s'il n'y en a vraiment pas beaucoup, c'est soit que ceux qui sont présents sont suffisamment intéressants à commenter – par rapport à l'évolution de la langue en particulier, voir *infra* 4 – soit qu'il est aisé de compléter par d'autres exemples hors-texte) 3)

commenter les caractéristiques récurrentes de ces emplois et les caractéristiques remarquables 4) observer, quand c'est possible, les ressemblances ou les différences entre latin et italien et/ou entre latin et français.

Il n'est de fait pas nécessaire que cet exposé soit particulièrement développé ; mais il doit être précis dans le relevé, dans la description des faits de langue, dans la mise en relation éventuelle avec les langues vernaculaires.

La variété des résultats obtenus en latin cette année s'explique par le plus grand nombre de candidats admissibles : de fait, l'on peut comprendre que tous les italianistes n'aient pas le même rapport à cette langue, n'aient pas reçu la même formation, n'aient pas les mêmes projets la concernant. La beauté du texte de Pétrarque, le retour en force du latin notamment par l'oral et les activités multiples que cela permet d'imaginer, les liens à faire entre préparation à la partie philologique et préparation à la partie latine et, enfin, les points gagnés à condition de ne pas baisser les bras trop vite – voilà autant d'encouragements que le jury souhaite adresser aux candidats à venir, en félicitant les latinistes appliqués et impliqués de cette session 2022.

EXPLICATION EN LANGUE ITALIENNE

Préparation : 1h30

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

Coefficient 4

Notes obtenues : 2 (2), 3 (1), 4 (2), 5 (1), 7 (1), 8 (1), 8,5 (1), 9 (1), 10 (1), 11 (4), 13 (2), 13,5 (1), 15 (1), 16 (1).

Moyenne de l'épreuve : 8,85 / 20

L'explication de texte en italien porte sur les deux questions les plus récentes – cette année Bufalino et les nouvelles de *l'Ottocento*. Cette épreuve codifiée présente des attentes. Il convient avant toute chose de préciser la place et la fonction du texte au sein de l'œuvre dont il est extrait. L'explication de texte doit ensuite rendre compte du texte dans son ensemble, sans survoler certains passages. Il s'agit de développer un discours apte à éclairer le sens du texte, ses caractères remarquables, son mouvement, en s'appuyant sur des citations. La stratégie énonciative, la structure et les choix stylistiques doivent faire l'objet d'une attention particulière. La clarté, la finesse et le sens esthétique sont valorisés. Parmi les écueils les plus manifestes, rappelons que l'explication ne doit pas se réduire à une paraphrase, ni utiliser le texte comme prétexte à l'exposition de considérations générales concernant l'auteur et son œuvre, ni autoriser des digressions sans lien avec le texte. Celui-ci doit être présenté dans sa spécificité, en proposant un fil conducteur problématisé venant de ses propres enjeux. Tout ce qui est dit doit avoir pour finalité l'intelligibilité du texte. Voici les étapes de l'exercice :

- une brève présentation du texte, qui situe le passage au sein de l'œuvre au programme et donne synthétiquement les éléments susceptibles d'identifier l'extrait choisi (quand le numéro du chapitre n'est pas précisé, c'est qu'on attend du candidat qu'il l'identifie lui-même, sans doute parce que connaître la place du passage c'est déjà en comprendre l'enjeu) ;

- la lecture du début du texte ou d'un passage particulièrement représentatif (le candidat pourra être interrompu et est même invité à ne pas s'arrêter de lire tant qu'il n'est pas interrompu), qui permet de vérifier la fluidité, le ton et l'expressivité du candidat (une bonne lecture éclaire le sens du texte) ;

- l'introduction, qui

- caractérise la nature du passage lui-même (par exemple : épistolaire, descriptif, argumentatif) ;
- explicite les enjeux du texte ;
- met en évidence la stratégie d'écriture de l'auteur en identifiant sa composition (le "plan" du texte, qui repose sur des étapes de sens ou des variations énonciatives, et met en évidence l'intention de l'auteur) : il est conseillé de donner un bref titre à chaque partie du texte identifiée ;
- propose un axe d'analyse ou protocole de lecture (l'enjeu essentiel à mettre en lumière dans l'exposé) ;
- annonce la méthode employée (linéaire ou thématique).

Il est souhaitable que ces points préliminaires ne dépassent pas cinq minutes.

- l'explication elle-même qui met au jour non seulement le sens du texte mais aussi les intentions et les moyens mis en œuvre par l'auteur : son fonctionnement, son mécanisme, ses ingrédients (culturels, rhétoriques, lexicaux, linguistiques). Que dit l'auteur dans le texte et comment le dit-il ? Une analyse détaillée est attendue, qui fait reposer le discours sur les citations, en un va-et-vient entre texte et explication des procédés. Cette étape prend généralement vingt minutes environ.

- une conclusion qui réunit les acquis de l'analyse, montre la spécificité du passage dans l'œuvre au programme et propose une ouverture. Elle dure généralement cinq minutes.

Il ne faut en aucun cas dépasser le temps imparti : le candidat sera interrompu s'il dépasse les trente minutes de cette partie de l'épreuve.

Un entretien suit l'exposé du candidat, pendant lequel le jury pourra lui demander par exemple de clarifier une remarque, l'interroger sur un oubli ou une lacune, ou lui demander de mettre en relation tel aspect du texte avec d'autres passages de l'œuvre, de développer un point mentionné rapidement, vérifier le sens accordé à un terme.

La qualité formelle de l'énonciation (registre de langue, débit de parole, sonorité de la voix) et la communication non verbale ne doivent pas être négligées : le jury doit être en mesure de prendre des notes (veiller donc à ne pas parler exagérément vite) et son statut d'auditeur doit être pris en compte, surtout s'agissant d'un concours de l'enseignement (la finesse et la précision technique du discours n'interdisent pas de déployer des qualités pédagogiques). Quelques candidats ont adopté une attitude trop relâchée pendant l'entretien, dans leur façon de se tenir, dans l'expression (ce n'est pas le lieu de dire « ouais » au lieu de « oui » ou de commencer ses réponses par « Ben »), ou en coupant la parole. Le jury apprécie que le candidat fasse preuve d'écoute (qualité indispensable à un futur enseignant) et soit disposé à continuer à réfléchir pendant l'entretien : cette partie de l'épreuve est aussi conçue pour approfondir l'analyse, ce qui suppose que l'on envisage éventuellement le texte d'un point de vue différent et que l'on soit capable de réagir à brûle-pourpoint. Les réponses doivent être brèves mais animées par une vraie réflexion.

Le premier candidat de la demi-journée d'interrogation tire au sort le sujet utilisé pour les quatre candidats de la même demi-journée. Cette année, le tirage au sort a sélectionné trois textes de Bufalino, un texte de Verga et un texte de Capuana.

• **Gesualdo Bufalino, *Menzogna della notte*, chapitre IX, de « Così entrai » à « anche il sovrano ».**
Notes obtenues : 4 ; 8,5 ; 13 ; 13,5.

Le récit d'Agésilao évoque la genèse de son comportement criminel, dont il prend en partie conscience au moment même où il la raconte (« per spiegarlo anche a me », l. 4-5). Son traumatisme procède de deux « découvertes » (l. 16) : le viol de sa mère et la décision de se venger par la violence. Le mouvement de ce passage narratif est à la fois ascendant et circulaire : ascendant parce que la violence du personnage va croissant au fil du temps, circulaire parce que la fin du texte donne raison de la situation liminaire (c'est pour tuer son père et le souverain qu'il s'est engagé, la contradiction d'un intérêt personnel totalement étranger aux motivations censées animer les soldats éclairant *a posteriori* la référence initiale au « gioco del vivere »).

On peut identifier trois parties dans ce texte. De la ligne 1 à la ligne 15, le personnage narre comment il prit conscience du désir de violence qui détermine sa « condition » (l. 5) : il interrompt son récit pour introduire une digression analeptique par laquelle il évoque son enfance passée au séminaire et sa première expérience de violence, exercée sur des mouches, pour tenter de combler le « vide » (l. 7) intérieur qui le tourmente, sans grand succès (« a metà » l. 15). Le passage de la ligne 16 à la ligne 35 marque la transition de la « violence passée » à la « violence future » (l. 20) accompagnée de l'émergence de l'idée du parricide et des débuts de l'enquête du personnage pour retrouver son père. Le dernier paragraphe évoque un deuxième tournant dans la vie d'Agésilao, lorsque, pris par la « fièvre libérale » (l. 36) et conscient de la vulnérabilité des hommes, fussent-ils puissants, il décida de diriger ses désirs assassins contre toute figure d'autorité.

Un axe de lecture pouvait être le développement de la violence à partir du traumatisme initial et son attachement à différentes cibles ; un autre pouvait être le clivage entre le sujet narrant et le monde, autour d'une dialectique conjuguant crime et absolution ; un autre encore pouvait être l'opposition entre action viscérale et passivité cérébrale (la métaphore pathologique et la tournure passive pour désigner l'engagement politique montrent bien la sujétion du personnage à des forces qui lui échappent).

Plusieurs candidats n'ont pas su relever le motif religieux sous-jacent (le personnage du Padreterno, qui est aussi une figure de Dieu ; l'éducation religieuse et l'impact des notions de péché et de punition sur la psychologie du jeune Agésilao) ni le caractère de défi que revêt son désir de vengeance. D'autres, au contraire, ont établi à juste titre des liens avec l'*Œdipe-roi* de Sophocle et ont distingué la spécificité du récit d'Agésilao par rapport à ceux des autres compagnons d'infortune. Un candidat a bien su expliquer l'importance des anonymats : celui du père, celui de la mère, celui du Padreterno. On a déploré quelques lourds contresens sur le sens de l'engagement du personnage, présenté (à tort) comme provenant d'une volonté d'être utile à autrui, ou sur la fatigue du personnage au début du texte (qui n'est pas due à la guerre puisqu'il n'est alors pas encore soldat).

• **Gesualdo Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, chapitre III, de « Le dimanche che mi lascia in pace » à « la mia manodopera ».**

Notes obtenues : 3 ; 7 ; 15 ; 16.

Ce passage, dominé par la perception du temps qui passe et le sentiment du non-sens de la vie, concerne la façon dont le protagoniste passe ses heures d'oisiveté les dimanches. Il passe d'abord en revue, du début du texte à la ligne 32, trois sortes d'occupations auxquelles il se livre habituellement (le décompte des chaussures qu'il voit passer à son soupirail, les jeux avec les mots, la traduction du vers 4 du *Cimetière marin*), tandis que le dernier paragraphe concerne un dimanche particulier, ce que marquent le passage au présent et la locution « questa domenica d'agosto » (l. 33). Ce passage met en relief l'absurdité de la vie (présentée comme un « jeu », l. 14) et de toute tentative d'y porter remède : on y trouve ainsi l'une des deux interrogations qui taraudent régulièrement le personnage, « E con ciò ? » (l. 9), et la résolution tautologique et palindromique de l'exercice de traduction, qui (ne) s'achève (pas) sur le vers original de la poésie de Paul Valéry « La mer, la mer, toujours recommencée... » (l. 29) (où les points de suspension remplacent le point d'exclamation). La démission du traducteur est proclamée au moment même où est affirmé implicitement son statut d'auteur, l'exercice constituant une poésie en soi. La vanité des occupations reflète paradoxalement la profondeur de l'enjeu : il s'agit en effet d'une bataille contre l'angoisse de la mort et la fuite du temps, d'une lutte avec le sort, de la quête désespérée d'un sens à donner à l'existence (notamment dans le paragraphe 2, qui s'achève sur l'image en point d'orgue d'un « agone provvidenziale »). La mort, très présente dans ce passage comme dans l'ensemble du roman (Tommaso s'est retiré dans une pièce en sous-sol, qu'il associe à un observatoire astronomique, et il est obsédé par un vers d'une poésie sur un cimetière), s'impose de manière métaphoriquement plus claire dans le dernier paragraphe, lorsqu'il se décrit gisant nu sur son lit, ne percevant que des signes très confus du monde extérieur. La chute fait allusion au grand horloger (Dieu)

et à un autre passe-temps employé pour tromper l'angoisse : son travail de factotum auprès des résidents de l'immeuble.

Un axe de lecture du texte pouvait être la dialectique entre passivité (la position de spectateur de Tommaso, l'ennui angoissé qui le tourmente) et action (ses occupations, ses enquêtes typologiques et linguistiques).

Bufalino convie ici, sous le signe de l'ironie, de nombreux effets de style qu'il convenait d'identifier pour élucider comment ils servent le sens. Par exemple, l'accumulation pêle-mêle dans le catalogage des différentes sortes de chaussures, dans le premier paragraphe, permet de nier *de facto* l'ambition d'un « relevé statistique » à caractère « anthropo-socio-ethno-économique » (négligence d'ailleurs explicitement anticipée l. 4-5). On relève aussi, en guise d'autres exemples, la métaphore de la première phrase (découper deux ou trois espaces de distraction dans les dimanches, comme s'il s'agissait des tranches d'un gâteau), ou le détournement de l'expression *mettre la main sur le feu* (l. 4-5).

On attendait des candidats qu'ils fassent le jour sur l'allusion à Pénélope (l'épouse d'Ulysse défaisant chaque nuit le travail réalisé pendant le jour et remettant chaque jour son travail à l'ouvrage), ligne 16 ; qu'ils soient sensibles à l'association de la mer et de l'écriture, l'une et l'autre toujours recommencées ; qu'ils sachent analyser au moins sommairement la poésie formée par les tentatives de traduction du vers de Valéry : une série de vocatifs (alors que la poésie originale fait de la mer un complément d'objet direct), chacun mettant l'accent sur un élément spécifique (l'idée de satiété, l. 20, l'idée de virginité, l. 25, par exemple), souvent de manière antinomique (« uno e diverso », l. 19, par exemple), avec moult effets stylistiques (l'anadiplose l. 27, par exemple). Certains candidats n'ont pas su identifier les vers (des hendécasyllabes), ni commenter ce choix métrique pour traduire les décasyllabes français. Le passage a néanmoins donné lieu aussi à de bonnes explications et certains candidats l'ont bien replacé dans son contexte, soulignant notamment qu'il débouche sur l'apparition de la souris.

• **Gesualdo Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, de « E in tutti i casi » à « le figurine del mio teatro da matto »**

Notes obtenues: 2 ; 4 ; 10 ; 13.

Ce texte est centré sur la douleur d'être rivé à la condition humaine, présentée comme une condition de naufragé (l. 2-3 et 11-12). Tommaso envie la condition de personnage (l. 17-18), désirable parce qu'elle est finie, pleine, congruente, alors que la condition humaine implique le sentiment d'être « divisé, gazeux » (l. 14), dispersé, hétérogène : « un minestrone », l. 15), insaisissable (l. 21). Cette douleur est liée à un fort sentiment d'absurdité exprimé par l'oxymore de la ligne 2, « felice autosequestro », la séquestration impliquant a priori le malheur et un état subi (et non auto-infligé). La tentation du suicide (l. 13-14, l. 22-23), dont la cause immédiate est évoquée (l'avortement de Rosa, la paternité manquée), exprime à la fois le désir de renoncer et son affirmation en tant qu'auteur au moment de l'aveu d'échec. Le texte est ponctué d'appels au lecteur (l. 12, l. 29, l. 32) et déploie une dimension clairement méta-narrative. On y trouve ainsi des motifs récurrents dans les œuvres de Bufalino, comme la maladie (l. 24, l. 33), le salut (l. 4) ou le théâtre (dans la dernière phrase notamment), lié au travail d'écriture (l. 8). Il est aussi truffé de références multiples, littéraires (l. 3), intertextuelles (l. 7), culturelles (l. 16), bibliques (l. 35), qu'il convenait de relever.

On pouvait découper ce texte en trois parties : les deux premiers paragraphes s'attachent à la condition humaine, les trois suivants à la tentation du suicide et à sa cause, la fin du texte au jeu grotesque et perdu d'avance de tromper la mélancolie. On pouvait privilégier, comme axes de lecture, la superposition de l'écriture et de la vie, ou l'incapacité à conclure et le repli sur soi qui en découle, par exemple.

La fonction problématiquement thérapeutique de la littérature, le jeu entre marionnettiste-*puparo* et marionnette-*pupazzo* ont été souvent bien saisis par les candidats. En revanche, quelques points de détail ont fait obstacle à la compréhension de certains d'entre eux, telle l'allusion au coït (non) interrompu (l. 26), le jeu sur l'étymologie supposée de « salvatico » (l. 4), ou encore l'image de

« regalare a un mio marasma privato stemmi d'universale desolazione » (l. 29-30), qu'une candidate a interprétée – à tort – comme exprimant le passage d'une expérience individuelle à une expérience collective.

• **Luigi Capuana, *Zampone*, de « Quelle serate di lettura » à « E attaccava un altro capitolo ».**

Notes obtenues: 5 ; 8 ; 11 ; 11.

Comme dans les autres nouvelles de la deuxième partie du recueil, pour aborder les difficultés conjugales et amoureuses qui constituent sa thématique centrale, l'auteur adopte dans *Zampone* (et dans son pendant *La vendetta di un baritono*) un ton beaucoup plus léger que dans la première et la troisième partie. Cet extrait se caractérise par l'ironie de l'auteur et une satire tragi-comique du personnage principal et de la société bourgeoise dans laquelle il évolue. La mise en scène théâtralisée des lectures des morceaux de romans historiques que le protagoniste écrit à ses heures perdues donne lieu à une critique mordante des hypocrites, malicieux et parasites qui bâfrent sur le dos de leur hôte et n'hésitent pas à médire copieusement sur son compte tout en se gardant bien de le mettre en garde au sujet des infidélités manifestement répétées de son épouse : car le plaisir malicieux de se moquer de son aveuglement constitue l'une des deux raisons pour lesquelles ils assistent aux lectures (l'autre raison étant le buffet). Le passage est ainsi traité comme une scène de vaudeville, où l'épouse trompe à l'envi son mari au vu, au su et à la complaisance de tous. Il n'est pourtant pas dépourvu de pathétique : la confiance du cocu dans la vertu de sa femme, qui lui semble assurée par son embonpoint et sa bonne santé, et son enthousiasme naïf pour le succès apparent que remportent ses histoires aventureuses et moralisatrices, où les femmes infidèles sont dûment punies par les maris trompés, sont somme toute très touchants. On y décèle aussi une pointe de méta-narrativité, dans la mesure où l'auteur s'amuse à tourner en ridicule le personnage du piètre écrivain et ses mauvais romans qui lui permettent de s'évader d'une société bourgeoise conventionnelle et méchante, opérant ainsi une catharsis personnelle surdimensionnée. Toute la scène est jouée sur deux tableaux, sous le signe de l'ironie et au moyen de la métaphore filée de la consommation de mets et breuvages exquis (notons le zeugma sur « assaggiare », l. 31) : les infidélités de Madame ont en effet lieu pendant les lectures et la chute de la scène indique sans ambiguïté que l'action qui se déroule en coulisse est aussi palpitante que celle qui se joue au salon. Ce double jeu était sans doute le meilleur axe de lecture pour expliquer ce passage.

On peut le diviser en deux parties : le début du texte, jusqu'à la ligne 17, expose la situation ; la suite fait entendre plus clairement la voix du narrateur et théâtralise la scène au moyen du discours direct. Un intérêt manifeste de ce passage réside dans l'ambiguïté de la position du narrateur hétérodiégétique et l'on attendait des candidats qu'ils la repèrent, ce que tous n'ont pas su faire. Si l'intrusion du narrateur dans la fiction à la ligne 18 a fait l'objet de justes observations concernant l'éloignement de l'auteur de la poétique vériste de ses premières années, tous les candidats n'ont pas su voir ou commenter la richesse de son jeu avec le discours indirect libre : dans les adjectifs « impenitenti » (l. 6), « affabilissima » (l. 11), « inappuntabile » (l. 12), « diligente » (l. 14), « villane » (l. 18), dans le début de la phrase qui commence à la ligne 8 ou dans l'expression « brutto mondaccio » (l. 17), par exemple. Tous n'ont pas su identifier non plus combien sa propre position est floue, car malgré l'affirmation tranchée de la ligne 18, il semble se ranger du côté des détracteurs de *Zampone* quand il parle de lui comme d'un fin « psychologue » avec une ironie manifeste (l. 24).

Le jury a été surpris de constater que rares étaient les candidats qui ont relevé le plaisir de lecture qu'offre ce passage et que la plupart d'entre eux se sont montrés réticents à mettre des mots sur la tromperie amoureuse et les aventures sexuelles qui sont au cœur de l'intrigue. Par ailleurs, si l'ironie a généralement été perçue, tous les candidats n'ont pas été capables d'expliquer son fonctionnement. Le jury a en revanche apprécié que certains candidats sachent commenter la référence à Alexandre Dumas père.

• **Giovanni Verga, *Rosso Malpelo*, de « Dopo la morte del babbo » à « era più forte di lui ».**

Notes obtenues : 2 ; 9 ; 11 ; 11.

Cet extrait de la célèbre nouvelle de *Vita dei campi* met l'accent sur la triste destinée des vaincus qui frappe de plein fouet le petit protagoniste de l'histoire. L'inéluctabilité du sort qui est le sien domine ce passage : avoir les cheveux roux et être ainsi condamné au rôle du méchant, comme l'incipit de la nouvelle l'indique d'emblée, c'est la destinée du personnage à laquelle il ne peut en aucun cas échapper, comme le montre la tournure « Sapeva che era *malpelo* » (l. 2), que l'on retrouve aussi à propos de Ranocchio à la ligne 18 (« così ranocchio com'era »). La violence que Rosso, lui-même victime d'une violence inique, inflige aux plus faibles que lui, est au cœur du récit. À la mort de son père, unique exemplaire d'homme sensible dans ce monde qui ne connaît pas la lumière de la bonté, aucune trace d'humanité ne semble survivre, seule l'emporte la loi du plus fort (comme l'indique la dernière phrase). Le jeune garçon intègre ainsi la violence implacable qui régit ce monde en croyant se venger de la violence subie par son père et par lui-même, comme l'explique clairement la deuxième phrase.

La mine de soufre est décrite comme un environnement infernal et l'évolution du texte souligne, à son échelle, l'inévitable catabase qu'accomplit Rosso chaque jour en allant travailler et au cours de sa vie. Plusieurs éléments concourent à créer ce mouvement abyssal : l'image de la chute, véhiculée à deux reprises par le polyptote « caduta » (l. 15), « caduto » (l. 30) ; l'emploi d'une expression figée faisant appel au diable (l. 1) ; l'aliénation des individus réduits au rang de bêtes (*in primis* le père de Rosso, surnommé Bestia, puis Ranocchio, que Rosso traite comme d'autres traitaient son père pour s'efforcer de faire partie des dominants) ; l'absence de « miséricorde » (l. 21, 28) dans un monde déserté par la providence divine.

Le style est marqué par l'insistance sur l'apparence extérieure (« pareva », l. 1, « sembrava », l. 7, 14, 17, « dicevano », l. 18), cohérente avec l'exigence de narration impersonnelle que s'impose l'auteur dans cette nouvelle, considérée comme sa première nouvelle vériste après la première tentative imparfaite de *Nedda*. Toutefois, l'objectivité narrative échoue ponctuellement : ainsi, la compassion qu'exprime le diminutif « poveretto » (l. 16) pour désigner Rosso est indéniablement du fait de l'auteur, car aucun des personnages de l'histoire n'en éprouve à son endroit. Le choix du mot affectif « babbo » (l. 1), en revanche, est à attribuer à Rosso lui-même, et il est significatif que, dans la suite du texte, il soit remplacé systématiquement par le mot neutre « padre » (l. 9, 10) : Rosso s'endurcit après la mort de son père. Le narrateur verghien déplace habilement la focale : si le point de vue de Rosso est généralement donné au discours direct, celui de la communauté (le chœur) privilégie le discours indirect libre, qui immisce dans les passages descriptifs des jugements idéologiques. C'est le cas du « strano diletto » (l. 8) ou du « raffinamento di malignità » (l. 14), par exemple.

On pouvait diviser le texte en trois temps. Le premier paragraphe présente le cercle vicieux dans lequel est enfermé Rosso. Le deuxième moment, jusqu'à la ligne 35, le met en présence d'autres (Ranocchio et l'âne) sur lesquels exercer sa violence. Le troisième moment, qui correspond au dernier paragraphe du texte, élargit la scène à l'environnement physique et social, impitoyable, qui conditionne cette situation.

Plusieurs axes de lecture étaient envisageables : on pouvait choisir la lignée des vaincus, qui va du père à Rosso, puis à Ranocchio et à l'âne ; on pouvait aussi s'attacher par exemple à la violence engendrée par l'injustice, alimentant le désir de vengeance, débouchant sur la surenchère. Rappelons que le choix d'un fil conducteur n'implique pas que l'on ne considère pas les autres aspects du texte : un candidat a axé son discours sur un motif unique, celui de l'aliénation de l'individu à des règles sociales oppressives, sans faire mention des choix stylistiques et sous-estimant les enjeux psychologiques qui sont au cœur du passage. On ne peut faire l'impasse sur la poésie d'un texte littéraire.

Quelques candidats ont opportunément établi des liens avec d'autres textes du corpus verghien, par exemple la *Storia dell'asino di san Giuseppe*, et avec les idées dominantes de l'époque comme le darwinisme social ou l'eugénisme. Des références à la poétique verghienne, telle qu'exposée dans *L'amante di Gramigna* ou dans la préface à *I Malavoglia*, étaient attendues.

LEÇONS EN LANGUE FRANÇAISE ET EN LANGUE ITALIENNE

Rappel. Considérations préliminaires

Comme cela sera décliné ci-dessous pour chacun des deux exercices, le candidat doit prendre la mesure de l'ambition de l'épreuve de Leçon. Au risque de rappeler quelques évidences, nous donnons ci-dessous quelques rappels méthodologiques qui permettront d'éviter quelques écueils et 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.

- **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. C'est l'occasion pour le candidat de problématiser l'ensemble de l'œuvre au programme, à travers un point essentiel de l'écriture de l'auteur, de sa conceptualité ou de son esthétique. On met en garde le candidat contre l'évasivité ou les remarques non articulées. Ce qui lui est demandé n'est pas de dire tout ce qu'il 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. 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 émailler 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 rupture dans les règles sanitaires et emporteront leurs déchets.

- **La prestation est orale.** Quelle que soit la longueur des notes sur lesquelles s'appuie le candidat (il a bien sûr le droit de s'en servir), il doit conserver une attitude de présentation orale et non de lecture, 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 tous moments 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.

- **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.

- **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.

- **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 est dorénavant suivie d'un entretien dans la langue de la leçon, qui dure 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, qui allie des qualités d'analyse, de synthèse, d'art oratoire et d'interlocution. 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, la concentration sur les questions posées et la réactivité dans ses réponses.

Cette année ce sont les questions 1 et 2 qui ont fait l'objet de la leçon en langue italienne, et les questions 3 et 4 qui ont fait l'objet de la leçon en langue française. Cela ne constitue pas une règle.

LEÇON EN LANGUE FRANÇAISE

Préparation : 5h
Durée de l'épreuve : 55 minutes
(leçon 40 minutes, entretien 15 minutes)
Coefficient : 6

Moyenne générale de l'épreuve (sur 20) : 9,4/20
Les notes obtenues sont détaillées plus bas, leçon par leçon.

Avant-propos

En complément des éléments de méthodologie donnés plus haut, nous rappellerons ici certains points insuffisamment maîtrisés par une partie des candidats.

La connaissance de l'ensemble des œuvres au programme est incontournable et elle doit être très approfondie pour qu'en cinq heures on puisse les mobiliser à bon escient en fonction du sujet. Cette connaissance ne saurait suffire à elle seule : elle doit être au service d'une analyse fine du sujet et des concepts qui en découlent. Cet effort conceptuel doit servir à ne mobiliser que les parties de l'œuvre

directement en lien avec le sujet, qui ne doit pas servir de prétexte pour la reproduction de schémas connus et artificiellement présentés : outre le fait que la leçon ainsi bâtie manquerait de la solidité requise, cette approche montrerait toute ses limites lors de l'entretien avec le jury. Cet entretien n'est pas l'occasion pour répéter les idées déjà énoncées lors de la leçon. Il s'agit au contraire de répondre à d'éventuelles demandes d'éclaircissement de points obscurs, ou de compléter ce qui a été dit. Cet entretien se fait dans un esprit de bienveillance vis-à-vis des candidats. En retour, le jury attend de ces derniers qu'ils répondent aux questions posées sans les esquiver ni bifurquer vers d'autres concepts avec lesquels il se sentiraient davantage à l'aise.

À tout moment, les candidats doivent se montrer sensibles à la dimension pédagogique de leur exposé. Il s'agit d'un exposé académique et non d'une simulation de cours à des élèves, mais le jury vérifie les qualités d'intelligibilité et de persuasion du candidat : n'oublions pas que nous sommes dans le cadre d'un recrutement d'enseignants. Négliger cet aspect équivaut à faire preuve d'un faible intérêt pour son auditoire, et en dernier ressort pour une potentielle classe d'élèves. La finesse d'esprit et la richesse des analyses doivent s'insérer dans une présentation claire et soignée, en mesure de transmettre la charpente conceptuelle de la réflexion. Lors de son exposé, le candidat doit calibrer son débit, tout en s'assurant que les membres du jury puissent noter les parties principales de la réflexion.

Les candidats de la session 2022 semblent avoir tenu compte pour partie des préconisations exprimées dans les rapports de jury précédents, notamment en ce qui concerne l'entraînement à l'exercice, ce dont le jury se félicite. Le temps de parole a été maîtrisé, sauf dans un cas où la brièveté a été excessive. Les citations tirées des œuvres ont été présentes et fluides dans les bonnes leçons, trop rares ou trop « plaquées » pour d'autres.

Le jury ne saurait trop recommander de soigner l'ensemble des aspects de l'épreuve, dont la qualité de la langue n'est pas le moins important. En particulier, le registre de langue doit être maîtrisé lors de l'entretien autant que lors de la leçon. Même si le jury se montre enclin au dialogue, il ne s'agit pas d'une réunion de famille où on relâcherait son expression et son maintien. Le fait que l'entretien soit en français ne doit pas induire trop de négligence : on rappelle au contraire que les candidats postulent pour être intégrés à l'enseignement en France et qu'il y a un minimum requis dans la capacité d'un enseignant à se présenter dignement dans le cadre de son travail. Les candidats sont donc invités à une attitude appropriée – pas de « ouais », pas de « *je sais pas », pas de « *ben », pas de déshabillage intempestif en cours d'exposé même si la canicule fait rage... mais des « oui », des « je ne sais pas » ou « je ne pense pas » ; éventuellement des « eh bien » – et une petite clause de politesse n'est pas malvenue si l'on doit ôter sa veste ou boire pour faire face à la chaleur –, marques que les candidats ne se comportent pas en étudiants désinvoltes, mais en adultes conscients de l'enjeu sérieux qui l'amène devant le jury. Ce n'est pas là demander une raideur passéiste, mais un juste respect des circonstances.

Question 3 – Nouvelles de l'Ottocento

Bien que la question soit composite, puisqu'elle est susceptible de convoquer trois écrivains au programme (Verga, Tarchetti, Capuana) et en tout cas l'œuvre hétéroclite de chaque auteur, le jury se doit de rappeler qu'une leçon ne saurait se limiter à une énumération d'exemples ; bien au contraire, la connaissance des textes et parfois de certains éléments du débat critique doit être mise au service d'une argumentation claire et convaincante. Cette construction partira d'un véritable questionnement, qui à son tour découle de l'analyse problématique et non purement définitoire des notions évoquées dans le sujet. Si une stratégie désormais très utilisée par les candidats consiste à proposer des définitions tirées des dictionnaires de la langue italienne ou française, il faut observer que parfois ce procédé peine à dépasser un plan purement scolaire, l'énonciation des définitions tirées du dictionnaire restant entièrement détachée d'une démarche argumentative, ainsi que de la construction du plan qui

devrait en résulter. Une leçon n'est pas une suite de tâches à accomplir, dont il faudrait se débarrasser le plus rapidement possible, mais un propos cohérent qui requiert une articulation du discours.

La question 3 a fait l'objet de trois leçons lors de la session 2022. Deux sujets étaient transversaux à tout le programme, un troisième portait sur un des auteurs de façon spécifique.

Les fantômes dans les nouvelles de Tarchetti

Notes attribuées : 9/20 ; 7/20 (2), 1/20.

Attendus minimaux de la leçon : rappeler quels fantômes se présentent dans l'œuvre, auprès de quels personnages réels ils apparaissent, selon quelles circonstances, avec quelle portée symbolique. Il était question de montrer que Tarchetti utilise des personnages à l'interface entre différentes dimensions de l'expérience, le réel vs le surnaturel, d'une part, le rationnel vs l'irrationnel, d'autre part, et surtout que la dimension idéale/spirituelle/irrationnelle faisait l'objet d'une transformation narratologique (laquelle ?) sous forme de personnages. On espérait que les candidats diraient que les fantômes hantent les pages de Tarchetti comme certaines chimères hantent son esprit, et que ces chimères se personnifient selon certains procédés narratifs que les candidats sauraient analyser. Les fantômes n'existent pas pour un esprit rationnel, *a fortiori* en pleine période du positivisme triomphant : ils ne trouvent donc leur place dans les œuvres que par le biais du genre fantastique. Ils représentent l'espoir que les seuls faits scientifiquement avérés laissent insatisfaits : l'espoir que l'âme survit après la mort biologique et qu'elle peut communiquer de l'au-delà avec l'ici-bas. Ils métaphorisent aussi l'indicible. Les esprits ne sont ainsi souvent que les représentations masquées des obsessions inavouables des personnages : tel le sentiment d'être incomplet (*Uno spirito in un lampone*), de porter une culpabilité trop lourde (*Riccardo Waitzen*) ou la conscience intolérable d'une criante injustice (*Le leggende del castello nero*). Chez Tarchetti, le motif se décline à la fois dans le registre tragique (*I fatali*) et tragi-comique (*Un osso di morto*, *Uno spirito in un lampone*).

La facilité apparente du sujet (un seul auteur ; une notion circonscrite qui coïncidait avec une catégorie de personnages) n'a pas vraiment servi les candidats. S'ils ont pour la plupart bien défini la polysémie que pouvait revêtir le mot « fantôme », et proposé des plans assez clairs, ils n'ont pas poussé très loin l'analyse des personnages et des citations, se perdant dans une énumération peu productive, et n'en tirant que peu de problématisation sur les concepts à l'œuvre dans le genre nouvelle. L'idée d'« apparition soudaine » se prêtait pourtant bien à la brièveté du genre. Le rapport à l'irrationnel chez Tarchetti a été incomplètement traité.

Une candidate obtient 9/20 avec un plan en trois parties (1/ Où trouve-t-on des apparitions de fantômes dans l'œuvre de Tarchetti ; 2/ Le monde fantastique et le monde réel s'influencent-ils réciproquement ? 3/ Le passage des fantômes « extérieurs » aux fantômes « intérieurs », autrement dit du fantastique à l'idéal). Si on pouvait remarquer une progression dans le plan, du repérage au questionnement sur le fantastique chez Tarchetti, le traitement a présenté plusieurs maladroites : la première partie n'a pas échappé à une énumération peu problématique ; la deuxième posait une intéressante question, mais le rôle spécifique des fantômes a été un peu laissé pour compte au profit d'une fiche de cours sur le fantastique tarchettien ; la troisième a pâti d'une terminologie évasive, ces fantômes « intérieurs » étant assez mal définis et superficiellement illustrés. Le discours assez fluide de la candidate n'était pas dénué d'intérêt mais un déficit d'analyse est demeuré dans le propos, que n'a pas comblé l'entretien.

Une candidate obtient 7/20 en ayant proposé un plan recevable (1/ L'irruption de fantômes dans un récit « réaliste » ; 2/ Le bouleversement des certitudes par la présence de fantômes ; 3/ Le rôle de médiateur de l'artiste entre fantôme et lecteur) mais la candidate a perdu de vue la problématisation proposée en introduction à partir des différentes définitions proposées du mot « fantôme ». L'idée de « hantise » a été perdue de vue, de même que celle de « chimère », qui avait pourtant été proposée au début de la leçon. Chaque partie a fait l'objet d'un développement assez superficiel, avec quelques

erreurs sur les contenus des nouvelles de Tarchetti, et la conclusion n'a été qu'une récapitulation sans véritable réponse personnelle sur l'enjeu du sujet.

Une autre candidate obtient 7/20 selon une structure assez analogue (1/ Les différentes manifestations des fantômes ; 2/ Leur rôle dans la création artistique ; 3/ La valeur symbolique que l'auteur leur attribue). La candidate a développé avec clarté son propos, mais manquait de suffisamment d'instruments linguistiques pour atteindre une finesse d'analyse. La conclusion a intéressé le jury, puisqu'il était question de définir « la présence d'une absence » ; mais les moyens narratologiques de la présentification de cette absence ont manqué à la leçon.

Une candidate enfin a obtenu 1/20, note rarement attribuée mais qui reflète à la fois la brièveté schématique de l'exercice (18 minutes alors qu'elle disposait de 40 minutes) et les hors-sujets qui ont régi le propos. Le plan avait créé un espoir dans le jury (1/ L'expression du fantastique ; 2/ Du fantôme au fantasme ; 3/ Compénétration matière/esprit). Mais la première partie n'a fait que poser la question d'une « expression assez classique » de l'étrange, sans montrer quelle spécificité le recours au fantôme avait chez Tarchetti ; cette partie s'est terminée sur la critique d'une injustice sociale qui semblait bien loin du sujet sous la forme que lui a donnée la candidate : elle n'a pas tiré parti de la notion de « vengeance » qu'elle avait proposée et qu'elle n'a fait qu'effleurer. La deuxième partie qui comportait une intéressante ouverture sur le sentiment amoureux et son expression fantômatique/fantasmatique s'est résolue par une allusion rapide au binôme « amore e morte », qui pouvait faire un soubassement intéressant à condition de montrer quelle forme/force il prenait chez Tarchetti, mais la candidate est restée sur des considérations générales où le fantôme disparaissait de la scène ; la troisième partie n'a pratiquement pas été traitée, sauf par la mention d'un « oxymore d'un mort-vivant ». La conclusion a été lapidaire et expéditive, alors même qu'elle contenait des termes intéressants tels que la « survivance », ou la « quête de l'œuvre d'art elle-même », concepts qui n'étaient pas hors-sujet mais qui n'avaient pas été approfondis dans la leçon. Des barbarismes en français ont entaché une expression par ailleurs assez fluide. La leçon a été résolument trop courte et comme bâclée, et ce n'était pas seulement le fait d'une élocution très rapide. Rappelons donc qu'un exercice peut ne pas atteindre la durée maximale d'une épreuve : une bonne leçon de 35 minutes ne serait pas sanctionnée ; mais un traitement expéditif occupant moins de la moitié du temps imparti reflète une préparation insuffisante. Par ailleurs le hors-sujet ne pardonne pas : il faut donc mettre le temps à profit pour montrer qu'une éventuelle digression est au service du traitement du sujet, ce qui ici n'était en aucun cas atteint.

Les contours du réel dans les nouvelles de l'Ottocento

Notes attribuées : 12,5/20 ; 13,5/20 ; 5/20 ; 8/20

Attendus minimaux de la leçon : montrer que le corpus envisage le réel « positif » (au sens comtien), le réel social, ou le réel subjectif, voire les dimensions irrationnelles du réel. Le terme de « contours » incitait à prendre en compte les limites, différentes pour les trois auteurs, et même au sein du corpus d'un même auteur, entre le réel et son contraire. La notion de « réel » se prêtant par ailleurs aussi bien à une approche scientifique qu'à une approche sociale ou à une approche philosophique, le jury pouvait concevoir de multiples structures pour répondre à ce sujet, certes ambitieux, mais également assez large pour offrir une entrée à tous les candidats.

Selon l'idéologie dominante de la deuxième moitié du XIX^e siècle, les contours du réel sont fixés par les sciences expérimentales. Tout ce dont elles ne peuvent prouver l'existence est rejeté en dehors de l'espace du certain, c'est-à-dire du factuel vérifiable. Cependant, comme l'observe Capuana dans *Spiritismo ?*, les sciences progressent : nombreux sont les phénomènes inexpliqués susceptibles d'être avérés à l'avenir. Il n'est donc pas aberrant de s'y intéresser, y compris dans la perspective du réalisme, censé s'en tenir aux seuls faits positifs. Un réel possible trouve donc sa place dans la littérature. Les expérimentations narratives (dont la nouvelle est le lieu privilégié) donnent lieu par ailleurs à des récits de pure invention, souvent fantastiques, dont les données échappent aux lois qui régissent le monde physique et semblent donc relever de l'irréel. Si néanmoins le fantastique n'est qu'un masque

acceptable posé sur des réalités inacceptables, alors les nouvelles fantastiques ne mettent rien moins en scène que des mouvements intérieurs : tourments de l'âme et du cœur, pulsions, idées scandaleuses, perversions psychologiques et sexuelles : or, cette matière narrative est aussi celle de la littérature mimétique. Les nouvelles inspirées de documents humains ne sont peut-être pas plus réalistes que les autres, dans la mesure où tout élément narratif qui n'est pas de la pure description extérieure s'éloigne nécessairement des réalités positives. La pensée de Rosso Malpelo, relatée à maintes reprises dans la nouvelle éponyme de Verga, si elle apparaît moins douteuse que la métempsychose de *Uno spirito in un lampone* de Tarchetti, demeure toutefois sujette à caution. Au demeurant, Rosso Malpelo lui-même prend à la fin des allures d'apparition, tel un fantôme qui hanterait la mine. Le réalisme inclut les réalités intérieures, psychologiques, sentimentales, intellectuelles et morales. Par la mise en mots et la mise en récit, la littérature donne une réalité aux énigmes de la science positive et dessine les contours langagiers d'un réel sans limite.

Une candidate a proposé un traitement vigoureux et clair, qui lui a valu 12,5/20, selon trois axes (1/ Ce qui est positif et correspond au présent ; 2/ Les contours douteux du réel ; 3/ La négation de toute limite entre le réel et l'irréel). On a pu avoir quelque réticence sur le fait de superposer le « positif » et le présent, mais la structure de l'exposé était solide et les exemples généralement bien choisis et abondants. Quelque réticence a pu survenir aussi sur le traitement de *La Lupa* et de *Rosso Malpelo*, dont les aspects irrationnels ont été un peu réduits à la dimension de la croyance populaire, quand ils offrent une dimension plus large (pulsion, deuil, hantise individuelle et collective). Les aspects stylistiques ont été par ailleurs assez négligés, comme marqueurs de frontière entre réel et irréel.

Un candidat obtient 13,5 avec un plan qui a pris du recul et offrait une mise en perspective de l'écriture dans son contexte, le réel et l'écriture en somme, outre le réel dans l'écriture (1/ La littérature dans son contexte socio-culturel ; 2/ Une étude de personnages entre réel et irrationnel ; 3/ Comment la littérature se joue des contours du réel). La première partie a permis d'aborder des intérêts contextuels (sciences émergentes ; spiritisme) permettant à la littérature d'élargir les contours du réel, au moment même où naissaient des techniques stylistiques impersonnelles affirmant vouloir adhérer au réel. Ce paradoxe étant posé, le candidat a étudié les personnages les plus prégnants du corpus, non pas selon une énumération hasardeuse, mais en les regroupant par rapport à des attitudes par rapport au réel (vision restreinte du réel ; refus du réel ; désirs, frustrations, réflexions à propos du réel). Enfin la troisième partie a mis en relation le genre « nouvelle » avec une segmentation du réel qui de fait crée un brouillage de sa définition et participe d'une impression de réel ineffable. Certains personnages, telle la Lupa, apparemment ancrés dans le réel le plus immédiat, ressortaient de la leçon dans leur dimension mythique, donc à la fois paradigmatique pour comprendre le réel et excédant la dimension « positive » du réel. Cette leçon, appréciée dans sa logique et poursuivie par un entretien intelligent, a cependant laissé transparaître quelques fragilités (bonne rigueur, moindre vigueur ; quelques effets de prononciation imparfaite) qui ne lui ont pas permis d'atteindre les notes d'excellence.

Une leçon obtient 5/20. La structure proposée était au départ recevable mais a dérivé vers le hors-sujet (1/ Spectre du réel ; 2/ Moyens mis en œuvre ; 3/ Vision de la crise gnoséologique de l'intellectuel essayant de redéfinir sa place dans la société). Le traitement de la leçon a consisté à « recaser » des fiches de cours et n'a pas donné lieu à une réflexion se faisant personnelle. La troisième partie en particulier est apparue hors-sujet dans son traitement.

Un dernier candidat obtient 8/20. Son plan était assez bien ancré (1/ Une frustration de la limitation du réel ; 2/ Un changement de ses contours à l'œuvre ; 3/ Comment les nouveaux contours de la perception du réel agissent sur la nouvelle). Le candidat ne manquait pas de faconde et avait un français irréprochable, mais il n'a pas fait preuve d'une connaissance approfondie des œuvres, qui semblent avoir été étudiées à l'aide d'une bonne histoire de la littérature mais sans connaissance personnelle approfondie des textes. Quelques traitements de personnages de Verga ont en particulier laissé le jury perplexe tant leur définition était réductrice. Le candidat, tirant parti de ses connaissances avec aisance, a parfois semblé péremptoire faute de pouvoir illustrer ses affirmations par l'exemple de passages précis. Quel que soit le talent oratoire, la poudre aux yeux ne peut faire atteindre la moyenne.

Le désir dans la nouvelle de l'Ottocento

Notes attribuées : 11,5/20 ; 11/20 ; 4/20, 3/20

Attendus minimaux de la leçon : le sujet, transversal à tout le corpus, ne devait cependant pas avoir un traitement trop massif. Les différents recueils étant conviés dans la question, il fallait les traiter de concert, sans céder à l'option anti-problématique d'examiner séparément les œuvres des trois auteurs. Si le désir amoureux promettait d'être au centre de la leçon, elle ne devait cependant pas se limiter à lui, mais montrer qu'un désir était souvent le moteur du texte de « la » nouvelle mais que « les » nouvelles déclinaient le désir selon des paradigmes différents : désir d'ascension sociale, désir d'argent, désir d'idéal, désir d'évasion, désir de gloire, de paix, de justice ou de vengeance pouvaient coexister ou s'opposer au désir amoureux de la femme ou de l'homme. Découlant d'un manque, le désir s'appuie sur une frustration du sujet, cause de tourment, et évolue souvent en obsession.

Les caractéristiques intrinsèquement émotionnelles et irrationnelles du désir déterminent son intérêt narratif : sans dilemme, pas d'histoire. Le désir bute en effet contre les options rationnelles et raisonnables qui s'offrent au sujet désirant, révélant ainsi son pouvoir aliénant dans le même temps qu'il met en évidence la fragilité du sujet. Il était attendu que les objets de désir soient identifiés, ainsi que les sujets désirants (des hommes, des femmes ou des esprits). Certains personnages ne pouvaient être absents d'une telle leçon : la Lupa, Peppa ou Mazzarò, pour des raisons bien différentes, étaient attendus au même titre que les personnages désirants et parfois déviants de Capuana et Tarchetti.

Il était opportun de considérer également le désir comme processus, en s'interrogeant sur ses origines, ses finalités et ses conséquences (généralement ravageuses). La préposition « dans » du sujet invitait à privilégier le désir dans les fictions, mais il n'était pas interdit d'observer que, le désir étant souvent lié à la curiosité, la forme brève de la nouvelle n'est pas étrangère au désir, à un niveau extra- ou méta-narratif, l'origine du terme « nouvelle » reposant sur la nouveauté réjouissante des histoires narrées.

Une candidate obtient seulement 11,5 malgré ses qualités d'exposition, son plan semblant lier excessivement le désir et l'idéal. Certes, certaines nouvelles permettent de les identifier, mais les dimensions physiques ou pathologiques du désir rendaient maladroit un plan centré sur la notion d'idéal (1/ Une immersion dans l'idéal ; 2/ La mort de cet idéal ; 3/ Perpétuelle exploration du monde, de l'âme, de l'art). L'habileté à ancrer la leçon dans des exemples précis a sans cesse raccroché la leçon au sujet, et l'a rendue agréable à entendre, dénotant d'une bonne connaissance du corpus ; mais elle n'en restait pas moins un peu maladroite. On a pourtant apprécié les réflexions autour du caractère aporétique du désir, qui s'exprime particulièrement bien dans un texte bref ; de même que les observations finales sur le désir d'écriture et le désir de lecture, qui transféraient le sujet sur le plan méta-littéraire.

Une autre candidate obtient une note assez proche avec 11/20, sans atteindre ce niveau méta-littéraire de la réflexion, avec un exposé clair et ordonné (1/ Pluralité d'objets désirés et de formes du désir ; 2/ Comment les personnages procèdent-ils pour assouvir le désir ? 3/ Conséquences plus ou moins dramatiques du désir). La leçon a eu le mérite de mettre le manque au cœur de la réflexion, et de montrer le potentiel tragique de ce manque, en analysant correctement les personnages convoqués. Mais un certain flottement terminologique (dramatique/tragique, sentiment/pulsion) a nui à la parfaite précision des idées.

Un candidat obtient 4/20 avec une leçon souvent hors-sujet, où tout sentiment a semblé s'assimiler au désir : au lieu de diffracter le désir en de multiples cas en fonction de son objet, tout a été ramené au désir, même quand il s'agissait de ressentis ou de besoins. La structure de la leçon dissociait maladroitement les auteurs du corpus dans les trois parties proposées, bien qu'elle soit poétiquement habillée (1/ Le désir entravé par une clôture mentale ; 2/ Le désir entre des murs de basalte ; 3/ Le désir entre des rideaux de velours) ; cette structure était fondée sur les obstacles au désir ; il aurait fallu alors montrer en quoi ces obstacles attisent le désir ou le transforment en obsession, plutôt qu'affirmer qu'il s'éclipse derrière des clôtures. Le candidat, qui par ailleurs laissait soupçonner des qualités

pédagogiques, n'a pas atteint l'objectif de l'exercice, en présentant une leçon éparpillée cherchant à rattacher au sujet des morceaux de cours assez superficiels, sans réel discernement. La conclusion, inévitablement, a alors présenté un caractère vague et non le point d'achèvement d'un raisonnement serré.

Une candidate obtient 3/20 en proposant un plan assez prometteur mais aux titres vagues (1/ Le désir dans les univers racontés ; 2/ Les frustrations du désir ; 3/ L'écriture du désir). Le caractère prolix de l'exposé et l'absence d'analyse approfondie des personnages n'a pas concrétisé les intentions ambitieuses annoncées.

Question 4 – Gesualdo Bufalino

Jeux de l'auteur et jeux des personnages dans l'œuvre romanesque de Gesualdo Bufalino

Notes attribuées : 8,5/20 ; 10/20 ; 15/20 (2)

Attendus de la leçon : l'analyse devait montrer comment, aussi bien au niveau des techniques narratives qu'au niveau des stratégies des personnages principaux et secondaires des diégèses, un aspect ludique parcourt toute la matière bufalinienne, qui peut compenser ou renforcer, selon le cas, le tragique toujours présent dans les thèmes obsessionnels de l'auteur. Les jeux de l'auteur et ceux des personnages devaient être mis en miroir. Un aspect stylistique ne pouvait manquer à une bonne leçon sur ce sujet.

Une candidate obtient 8,5/20. Bien qu'elle ait manifesté une bonne connaissance du corpus, elle a été déceptive dans sa structure : leçon en deux parties, la première renvoyant à l'auteur, la seconde aux personnages, qui reprenaient *grosso modo* les termes du sujet sans toutefois explorer en profondeur leurs potentialités. Les notions de défi et de *ludus* ont sauvé la leçon d'une note plus basse, mais la mise en miroir auteur/personnages a manqué.

Un candidat obtient 10/20 avec un plan plus élaboré, qui ne séparait pas auteur et personnages, mais les rendait collaboratifs ou rivaux selon trois directions intéressantes (1/ Des jeux pour passer le temps ; 2/ Des jeux pour tromper l'autre ; 3/ Des jeux qui rendent démiurge). Le traitement de ce plan aurait gagné à être davantage argumentatif et non seulement illustratif, par exemple en faisant ressortir les lignes de tension qu'offrait le sujet. Les notions d'ennui et d'illusion ont été structurantes et ont amené le candidat à la moyenne. Mais un manque de dynamisme a empêché le déploiement des bases bien posées.

Deux leçons ont en revanche fait preuve de ce dynamisme dont le sujet de la leçon ne pouvait se passer, et obtiennent toutes deux 15/20.

La première est partie de l'aspect méta-littéraire pour aller vers des questions plus existentielles (1/ Un jeu fictionnel affiché ; 2/ Le jeu avec des antagonistes pour se confronter à l'altérité ; 3/ Un jeu littéraire en réponse au jeu de la vie et de la mort). La première partie a mis en valeur la portée ludique du mensonge, les idées de théâtralité et de piège passant par la parole. La deuxième partie a étudié les stratégies de joueur face à l'amour, face à Dieu et face à la mort. La troisième partie a montré le rapport au doute instillé dans le lecteur, les stratégies stylistiques de parodie et d'ironie. La leçon se concluait sur une stratégie de jeu face à un ressenti tragique.

L'autre leçon obtenant 15/20, après une passionnante introduction mettant en relation les jeux de structure, de parole et de situation, mais encore les notions de duel et de rivalité, proposait un plan subtil (1/ Connivences ; 2/ Auteur et personnages : un même jeu sur une autre échelle ; 3/ Un jeu d'émulation). La plupart des relations (auteur/lecteur, auteur/personnages, personnages entre eux) et

des catégories de jeu (de la désinvolture à la manipulation du *puparo*, jusqu'à la dualité qui incluait le citationnisme) ont été évoquées, pour se terminer sur un éternel défi de l'auteur contre soi-même. Il n'a manqué à la leçon qu'un peu de brillant et quelques répétitions de moins pour atteindre à l'excellence.

Gesualdo Bufalino. Guérir ?

Notes attribuées : 14/20 ; 7/20 ; 17/20

Attendus de la leçon : le seul mot de la leçon, un verbe, était accompagné d'un point d'interrogation, ce qui invitait les candidats à problématiser la question de la guérison selon les différents sens implicites de la question : peut-on guérir ? faut-il guérir ? de quoi guérir ? guérit-on vraiment ? pourquoi guérir ? Ce qui questionne évidemment non seulement les pathologies, mais aussi les causes et les suites de la maladie. Maladies physiques et maladies morales étaient concernées, et cela rendait inévitable une analyse de personnages essentiels : le narrateur de *Diceria dell'untore*, Gesualdo devenu vieux dans *Argo il cieco*, Consalvo dans *Le menzogne della notte*, mais également les prisonniers qui sont peut-être porteurs chacun d'un complexe intérieur, Medardo Aquila dans *Qui pro quo*, Tommaso et également Tir, dans *Tommaso e il fotografo cieco*.

Une première leçon obtient 14/20. La candidate, très à l'aise, propose un plan original (1/ Les maladies ; 2/ L'écriture ; 3/ Le « tarlo » à l'œuvre dans l'écriture bufalinienne). Le propos était plein de finesse et sollicitait l'attention du jury par une parfaite maîtrise de l'exposition. Le développement tendait vers la complexité, et s'achevait sur une troisième partie particulièrement originale et pertinente, véritable synthèse au service d'un raisonnement fluide. Il manquait cependant quelques éléments, la leçon étant légèrement déportée vers l'idée de maladie, plus que de guérison et post-guérison. On aurait également aimé que l'idée porteuse du « tarlo » qui ronge l'auteur soit davantage déclinée sur le versant stylistique.

Une autre candidate obtient 7/20. L'analyse du sujet a manqué de précision. Le plan n'était pas à rejeter (1/ Le mal physique des personnages ; 2/ Leur mal existentiel, voire métaphysique ; 3/ L'écriture comme seul moyen de guérir). La candidate a montré des capacités de réflexion mais une tendance à s'égarer. Ainsi, sa dernière partie, contrairement à l'annonce du plan, a-t-elle plutôt développé *La maladie nécessaire à l'écriture*, alors qu'il était d'abord question de *L'écriture nécessaire à la guérison*. La leçon était de surcroît entachée d'erreurs factuelles (*Le menzogne della notte* sont devenues un moment *I sogni della notte* ; le mot « troublement » a remplacé le mot « trouble » ; *l'ikebana* a été défini comme un art du son... etc.).

Une candidate obtient enfin 17/20, grâce à une leçon très maîtrisée, par sa forme, sa connaissance de l'œuvre de Bufalino et la subtilité des questionnements proposés. L'introduction a interrogé non seulement le verbe présidant au sujet, mais le sens du point d'interrogation qui l'accompagnait. Le plan, progressif (1/ Guérir n'est pas toujours une aspiration ; 2/ Des maux incurables impliquant une stratégie de substitution par rapport à une impossible guérison ; 3/ Le lien entre guérir et écrire) s'est déployé dans un traitement où les trois parties n'étaient pas cloisonnées mais découlaient l'une de l'autre avec fluidité. La candidate a abordé l'expérience de la souffrance et l'impensabilité de la guérison, voire son déni. Ont été prises en compte aussi bien l'autocomplaisance des personnages vis-à-vis de la maladie que les dimensions sociales de la maladie, et « guérir » a été envisagé aussi comme un verbe transitif, ce qui a permis d'inclure un propos sur ceux qui essaient de guérir les autres. La première partie se terminait sur la véritable nécessité d'*apprendre à guérir*, la *Diceria* étant proposée comme un roman de formation à la guérison. Quand cet apprentissage est impossible ou infructueux, la candidate a examiné dans une deuxième partie les possibles substitutions à la guérison : simulacre de guérison, autodérision, recherche d'une trace à laisser après la mort, en semant le doute, le mal ou le bien. Le cas de l'écriture apparaît *in fine* comme une des stratégies de substitution possibles. Le jury a apprécié que soit pris en compte le rapport réversible entre écriture et guérison : écrire pour guérir, ou guérir pour écrire, quand l'écriture ne se révèle pas elle-même comme une pathologie. La conclusion sur le double enjeu de l'écriture – revaloriser la maladie ou pacifier le sentiment de guérison/trahison –

a semblé rendre parfaitement compte du questionnement multiple que comportait la brièveté de la question posée par le sujet. Le jury a beaucoup apprécié l'éthos de la candidate, très posée, jamais ni hâtive ni lente, donnant toujours l'impression de savoir où elle allait, révélant des questions complexes en sachant les rendre limpides, menant dans toute la leçon *un* propos et non une collection de remarques.

LEÇON EN LANGUE ITALIENNE

Préparation : 5h
Durée de l'épreuve : 55 minutes
(Leçon : 40 minutes, entretien : 15 minutes)
Coefficient : 6

Notes obtenues par les candidats : 4/20 ; 8/20 ; 8,5/20 ; 9/20 (3) ; 9,5/20 ; 12/20 ; 12,5/20 ; 13/20 ; 14/20 (2) ; 14,5/20 ; 15/20 ; 16/20 ; 17/20 (3) ; 18/20

Moyenne générale de l'épreuve : 12,5/20

Une connaissance profonde et complète des textes et des auteurs est un prérequis nécessaire pour structurer des leçons efficaces ; en revanche, le recours à des stratégies rhétoriques scolaires ou à des montages de segments de leçons élaborés au préalable sont toujours préjudiciables à la réussite de l'épreuve. Le jury conseille fortement aux candidats de profiter pleinement des cinq heures de préparation, afin de mener une réflexion autonome et étroitement ciblée sur les textes, pour construire de la manière la meilleure l'exercice de la leçon.

Avant de concevoir une problématique structurante et le plan qui en découle, une réflexion attentive doit être consacrée aux termes et aux notions définissant le sujet de la leçon. En effet, la réussite de l'épreuve requiert non seulement une connaissance approfondie des œuvres au programme, mais aussi une analyse précise des notions évoquées dans le sujet de la leçon et une grande clarté dans l'exposition de la problématique et du plan. À ce propos, le jury a remarqué avec satisfaction que, cette année, presque tous les candidats ont suivi le conseil des rapports d'Agrégation d'italien des années précédentes en annonçant de façon claire et synthétique aussi bien la problématique que les titres des parties structurant le plan, et en ayant la précaution de ralentir leur rythme d'exposition pour permettre aux membres du jury de noter correctement la problématique et l'annonce du plan. Les quelques candidats qui n'ont pas pris cette précaution ou qui ont lu leur leçon en ne regardant pas assez leur public (en démontrant ainsi une certaine méconnaissance de la fondamentale dimension pédagogique de l'épreuve en question) ont été lourdement sanctionnés.

Comme cela a été déjà souligné dans les rapports précédents, le jury tient à rappeler que, lors du déroulement de cette épreuve, le candidat doit apporter un éclairage sur le sens accordé aux notions mises en jeu dans les sujets proposés et respecter de manière précise et claire le plan présenté dans l'introduction afin d'éviter que la stratégie argumentative soit répétitive ou s'éloigne du plan initialement

prévu. Par ailleurs, les citations de passages des œuvres au programme sont très appréciées, à condition qu'elles soient pertinentes et strictement liées à la logique argumentative. Les références à des analyses critiques sont également bienvenues à condition que les candidats les utilisent pour appuyer leur argumentation et non pas pour faire étalage de leurs seules connaissances culturelles.

Les sujets proposés visaient à permettre aux candidats de manifester au mieux les deux compétences fondamentales requises pour l'exercice de la leçon : une connaissance complète et directe des textes au programme et des enjeux thématiques, littéraires, historiques qui y sont liés ; la capacité d'utiliser ces textes pour la construction d'un discours cohérent et structuré autour d'une problématique qui découle de l'analyse attentive du sujet proposé. C'est la raison pour laquelle le jury a pu proposer certains sujets qui pouvaient sembler très classiques dans leur structure (deux sujets tournaient ainsi autour de deux notions à éclaircir) et qui, en même temps, pouvaient susciter un questionnement et la proposition d'une problématique sur des niveaux différents, poussant les candidats à avoir recours à leurs connaissances littéraires et à leur capacité de contextualisation historique et culturelle des sujets. Une remarque générale doit être faite par rapport à la tendance de certains candidats à structurer leur discours à travers l'éclaircissement autonome de chaque notion proposée : il est évident que le but d'une leçon bien argumentée est d'évoquer conjointement et selon une dialectique constante les éléments soumis à l'attention des candidats dans le sujet.

Comme le jury l'a fait dans les rapports des années précédentes, on se doit de souligner que le but des épreuves du concours n'est pas d'étonner les candidats, mais de leur donner la possibilité de manifester la richesse et la solidité de leur préparation à travers un usage sagace et averti des techniques requises par le concours. À ce propos, il est important de souligner que le plan d'une leçon doit naître d'une réflexion effective sur le sujet proposé qui mène à un questionnement véritable et à la proposition d'une problématique cohérente, et non pas du fait de plaquer passivement sur n'importe quel sujet une prétendue (et de fait inexistante) « structure idéale de la leçon imaginaire ».

Dans l'ensemble, les candidats ont respecté les limites du temps mis à leur disposition. Il est très important de savoir gérer le temps dont on dispose en évitant des discours trop rapides et des leçons trop brèves. Toutefois, le fait de ne pas utiliser tout le temps à disposition n'est pas sanctionné à condition que la leçon ne soit pas 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.

En ce qui concerne l'entretien de quinze minutes qui se déroule dans la même langue que la leçon, les membres du jury peuvent poser des questions concernant des aspects spécifiques de la leçon qu'ils viennent d'écouter, demander des éclaircissements sur des éléments abordés de façon périphérique par le candidat, ou bien des explications par rapport à la problématique choisie ou à l'organisation du plan. L'objectif de cet entretien n'est ni d'obtenir des candidats un développement ultérieur de la leçon, ni de modifier dans son essence la construction de son exposé. Il s'agit de permettre au candidat de clarifier certains points insuffisamment développés dans la leçon ou d'explicitier des aspects qui auraient pu soulever des doutes auprès du jury. Dans tous les cas, les réponses aux questions posées par les membres du jury doivent être concises, claires et précises en évitant de reproduire à l'identique des passages de la leçon.

Cette année, comme les candidats l'ont appris lors de la réunion préliminaire, ce sont les questions anciennes qui ont fait l'objet des leçons en italien. Si le niveau de langue a été globalement satisfaisant lors de cette session 2022, le jury a eu le regret de remarquer, chez certains candidats, plusieurs fautes de langue italienne :

- erreurs de prononciation, comme « *terza *cena del primo atto* » (pour « *terza scena del primo atto* »), « *precisazione *pistemologica* » (pour « *precisazione epistemologica* »), « *l'io *poettico* » (pour « *l'io poetico* »), « **vallorosi* » (pour « *valorosi* »), « **mitologgico* » (pour « *mitologico* »), « **credidere* » (pour « *credere* »), « **Bonifaccio* » (pour « *Bonifacio* »), « **indure* » (pour « *indurre* »), « **condana* » (pour « *condanna* »), « **acceno* » (pour « *accenno* »), « **averà* » (pour « *avverrà* »), « *giogo* » (pour « *gioco* »), « **supéra* » (pour « *sùpera* »), « **citta* » (pour « *città* »), « **mercàntile* » (pour « *mercantile* »), « **lignéo* » (pour « *ligneo* »);

- erreurs de morphologie et de grammaire, telles que « **figure emblematici* » (pour « *figure emblematiche* »), « **leggitime a* » (pour « *legittimate a* ») ;

- faux-sens (comme « *poema* » dans le sens de « *poesia* ») et contresens (comme « *faccenda* » dans le sens de « *aspetto* »)

- barbarismes, comme « **adiutori* » (pour « *aiutanti* »), « **vittimi* » (pour « *vittime* »), « **frondi* » (pour « *fronde* ») ;

- gallicismes, comme l'utilisation du gérondif dans une proposition subordonnée dont le sujet n'était pas le même que celui de la proposition principale, l'utilisation de la conjonction « *che* » après la conjonction « *e* » introduisant une proposition subordonnée coordonnée non déclarative (« **quando [...] e che* »), « **come l'abbiamo visto* » (pour « *come abbiamo visto* »), « **Leone dieci* » (pour « *Leone decimo* »), « *la relazione *ha iniziato prima* » (pour « *la relazione è iniziata prima* »), « **confermazione* » (pour « *conferma* »), « **alla differenza di Dante* » (pour « *a differenza di Dante* », dont le « *canto d'Ulisse* », par ailleurs, n'est pas « *il canto 27 dell' "Inferno"* », mais celui qui le précède).

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

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

Question 1 – Francesco Petrarca. *Canzoniere*

Amore, tormento e rimpianto nel *Canzoniere*

Notes attribuées : 8 ; 14 ; 15 ; 16

Dans le sujet en question, il fallait éviter un plan structuré selon les trois notions séparées, mais au contraire, jouer sur les interrelations existantes entre l'amour du poète pour Laure, le tourment d'un amour non partagé qui vit de vains espoirs et enfin le regret du temps perdu dans un sentiment terrestre avant que le poète ne consacre ses pensées exclusivement à Dieu. Nous savons que la thématique amoureuse héritée de la tradition subit dans le *Canzoniere* une transformation : elle devient un nouveau modèle littéraire. Le jury attendait des candidats un développement argumentatif basé sur l'amour vécu comme une aventure de l'âme dans un parcours oscillant, comme une sorte de voyage tortueux, entre différents états d'âme, à l'intérieur d'un conflit moral qui n'est résolu qu'*in extremis* : d'une part, l'amour pour une femme ressenti comme une incertitude, une souffrance et presque un naufrage ; de l'autre, l'amour divin comme un remède (par le regret et le repentir de l'amour terrestre) au tourment et au regret que l'amour terrestre a provoqués chez le poète. Bref, une aventure intérieure de l'âme, complexe, personnelle et singulière, mais aussi une manière pour le poète de parvenir à une connaissance plus intime de lui-même. Déchiré par des forces opposées, le poète perd le contrôle de lui-même, ne sait pas où aller ni comment se comporter, perd le sens de sa propre individualité, se compare à un bateau fragile sur une mer de passions orageuses (sonnet 189, *Passa la nave mia, colma d'oblio*), et la paix qu'il espère trouver en arrivant au port final est celle de l'amour divin, mais toujours dans une logique d'interrelation et parfois de présence synchronique des mêmes éléments évoqués. Par exemple, dans le sonnet liminaire, nous trouvons l'évocation de l'amour pour Laure dans le passé et le repentir pour « l'erreur juvénile » dans le présent. Par ailleurs, le sonnet 35 montre toute l'impossibilité, pour l'auteur, de se débarrasser du sentiment qui le consume. Le poète a honte de ses sentiments, il regarde avec tristesse son existence. La nature déserte et la solitude sont un refuge, toutefois sa passion torturée est si évidente que les montagnes, les vallées et les rivières la connaissent. L'amour terrestre est l'incertitude, la souffrance et le naufrage. Le voyage vers Dieu, l'amour pour Dieu, tout en impliquant contrition et douleur, l'amènera en conclusion vers un havre de paix qui coïncidera avec la fin de l'écriture et du livre.

À l'exception d'un seul candidat, les leçons sur ce sujet ont toutes dépassé la moyenne. Les quatre candidats ont parfois suivi des parcours argumentatifs différents, tout aussi valables, montrant une connaissance satisfaisante de l'œuvre avec des références précises aux différents passages du *Canzoniere* strictement liés à la thématique proposée. Concernant la leçon qui n'a pas obtenu la moyenne, le jury a regretté que le candidat se soit parfois limité à une simple énumération d'exemples sans mettre en œuvre une véritable réflexion sur les textes. La leçon la mieux notée, quant à elle, se structurait autour d'une double question, sur l'amour-eros comme cause du tourment et du regret du poète, et sur le parcours qui mène le poète, par le regret, du tourment à l'amour-caritas, en suggérant

que l'écriture poétique du *Canzoniere* est fondée sur un désir qui se nourrit de l'articulation incessante et métamorphique du trinôme en question.

Une autre bonne leçon, après une excellente introduction et un plan structuré d'une façon aussi solide que celui de la précédente, arrivait à des conclusions tout à fait différentes : le jury, en effet, n'impose aucune interprétation préétablie aux candidats, tout en exigeant de leur part la plus grande cohérence dans l'articulation de la problématique et le plus grand ancrage dans les textes au programme. Le léger écart entre la leçon la meilleure et celle-ci est dû au fait que ce dernier candidat, voulant soutenir que l'amour pour Laure continue de tourmenter le poète même dans les poèmes conclusifs du livre, n'a appuyé sa thèse qu'en citant le premier hémistiche du vers 2 du sonnet 364, « lieto nel foco », alors que le verbe dont dépend cet adjectif est au passé simple (comme on le lit au début du vers 1 – fort mémorable, en tant qu'*incipit* du dernier texte commémoratif de l'anniversaire du jour où Pétrarque rencontra Laure): « Tennemi Amor anni ventuno ardendo » ; à la remarque du jury, lors de l'entretien, le candidat, au lieu de mieux argumenter sa thèse, a adopté une posture herméneutique frôlant un relativisme critique peut-être excessif. Tout en leur laissant la plus grande liberté interprétative, le jury invite les candidats à ancrer leurs interprétations dans les textes et à garder avec ceux-ci la juste distance critique qui, seule, leur permettra de les connaître, les respecter et les aimer dans leur altérité, et de les faire connaître, respecter et aimer à leurs futurs élèves.

Petrarca, *Canzoniere*: Il lauro, leitmotiv o mito ?

Notes attribuées : 12 ; 14 ; 18

Le deuxième sujet tiré au sort sur le *Canzoniere* de Pétrarque invitait à analyser la récurrence de l'image du laurier dans le *Canzoniere*. C'est à la fois l'image de la gloire poétique et celle de Laure, puisque Pétrarque joue sur la paronomase *Laura/lauro* (comme ailleurs on a « l'aura », « l'oro », etc.). Grâce à ce sujet, les candidats pouvaient montrer leur bonne connaissance du recueil, en retrouvant les nombreux poèmes où figure le laurier sans évidemment se limiter à une liste inerte d'occurrences. L'alternative proposée par le sujet pose la question de savoir s'il s'agit d'une simple récurrence, comme un motif musical qui se répète en créant une forme d'unité par la répétition (dans ce cas, quels éléments sont répétés et avec quels effets ?), ou si cette récurrence arrive, en plus, à construire une forme de récit symbolique (pouvant mettre Laure en perspective avec l'idée de gloire poétique, et donc en perspective avec la poésie elle-même).

L'intersection du mythe grec d'Apollon et Daphné, de la transformation de la nymphe en laurier, avec un mythe personnel de Pétrarque, pouvait donner toute sa valeur au personnage de Laure et à sa projection dans la métaphore végétale du laurier. Il s'agissait donc *in fine* de montrer que la métaphore a chez Pétrarque une valeur de construction mythologique.

Les trois candidats qui se sont mesurés à ce sujet ont obtenu des notes inégales, mais toutes supérieures à la moyenne. Le candidat qui a obtenu la note la moins bonne avait problématisé les notions en question d'une façon remarquable, mais son argumentation n'a pas été assez ancrée dans les textes au programme. Le candidat ayant obtenu la note intermédiaire (à cause entre autres de quelques fautes de langue) a structuré habilement son plan autour de la dialectique entre la fixité du mythe et le caractère répétitif du leitmotiv, en citant très pertinemment plusieurs poèmes du *Canzoniere* et en les interprétant à l'aune de la réécriture personnelle du mythe de Daphné et Apollon que Pétrarque réalise, justement, par le leitmotiv du laurier.

Le candidat qui a obtenu la meilleure note, quant à lui, a proposé un plan fort convaincant autour du leitmotiv de Daphné et Apollon avec une première partie consacrée au mythe de l'amant souffrant, une deuxième partie concernant l'amour terrestre comme obstacle à l'amour divin et enfin une troisième partie sur la reconstruction mythopoïétique de l'intériorité du poète, dans un très bon exposé manifestant une maîtrise parfaite à la fois de l'exercice de la leçon et des textes au programme.

Question 2 – Formes de la dramaturgie italienne à la Renaissance

Parola e rappresentazione nella commedia italiana del Rinascimento

Notes attribuées : 8,5 ; 9,5 ; 12,5 ; 17

Un des exercices les plus répandus chez les candidats qui analysent le sujet proposé pour la leçon est celui de repérer les mots-notions dans les dictionnaires à leur disposition pour en proposer un éclaircissement et de là une mise en tension dialectique qui puisse conduire à formuler une problématique autour de laquelle axer leur discours. Cela est sans doute une technique qui peut se révéler bonne et utile parmi d'autres possibilités, mais les candidats ne doivent jamais oublier de mettre les notions proposées en lien avec le cadre et le contenu intrinsèque de la question au programme. Dans ce cas en particulier, il est évident que le jury a considéré comme bienvenue l'analyse linguistique des notions de « parole » et « représentation », mais il aurait été encore plus utile aux candidats de rappeler l'idée de « théâtre de la parole » (en proposant déjà l'application problématique de ce genre à la dramaturgie italienne du XVI^e siècle) ainsi qu'à l'idée de « genre représentatif / *genus representativum* » qui est la base de n'importe quel discours sur le théâtre.

Les candidats ont tous fait preuve d'une connaissance exhaustive du *corpus* au programme ; en revanche, les notes qui n'ont pas atteint la moyenne sont dues à une tendance à proposer les exemples textuels (par ailleurs en général bien choisis) selon la forme d'une simple liste, d'un catalogue de types humains, et non pas selon une structure problématique bien reconnaissable et à chaque fois mise en question et argumentée.

La leçon la mieux notée a choisi comme axe du discours le lien continu, dans la comédie italienne de la Renaissance, entre le *telling* et le *showing*. De ce fait, le candidat a pu garder la discussion en parallèle des notions de « parole » et « représentation » dans toutes les parties de son discours, et il a évoqué toujours au bon moment des observations architecturales concernant la construction des édifices théâtraux au début du XVI^e siècle, la parole qui vient à l'aide du dramaturge pour marquer la précision topographique de la vicissitude comique, les limites réciproques de la parole et de la représentation (en ayant bien choisi l'exemple concernant l'érotisme), pour finir par des observations littéraires fines sur le lien entre la comédie et le conte, et sur le renouvellement du genre théâtral à la Renaissance.

La deuxième leçon bien appréciée par le jury a focalisé l'opposition entre ce qui peut être dit et ce qui ne le peut pas dans la construction des comédies au programme, avec des observations attentives à la technique théâtrale (présence/absence de didascalies, plurilinguisme des personnages, pacte dramaturge-public). Le jury a apprécié l'exemplification riche et adaptée ; en revanche, le jury a sanctionné le fait que certaines suggestions très utiles ont été évoquées par le candidat sans qu'il ne les utilise ensuite dans la construction de son argumentation. De ce fait, la leçon s'est terminée sur des conclusions certes correctes mais un peu scolaires concernant la capacité du théâtre de la Renaissance à réagir aux enjeux de son temps.

Les deux leçons qui n'ont pas atteint la moyenne, tout en démontrant une connaissance approfondie des textes au programme de la part des candidats, manquaient d'une problématique et d'un plan assez solides pour accomplir au mieux l'exercice. Dans un cas, les deux notions de « parole » et « représentation » étaient analysées comme si elles étaient autonomes ; de plus, l'idée d'« incommunicabilité », qui aurait pu sans doute trouver sa place dans cette leçon, était en revanche évoquée à la limite de l'anachronisme. Dans l'autre cas, la leçon semblait entièrement centrée sur la seule notion de « parole », notamment sur la construction d'un imaginaire théâtral par le biais de la parole, au point qu'il était difficile de détecter une véritable structure du discours, la leçon se réduisant, en bonne partie, à une liste d'exemples.

Società civile e realismo letterario nella commedia italiana del Rinascimento

Notes attribuées : 4 ; 9 ; 13,5 ; 14

Le sujet proposé, malgré son articulation très classique qui évoque une pluralité de perspectives argumentatives et une richesse évidente d'exemples dans le corpus au programme, demandait une réflexion attentive et une analyse profonde de la part des candidats, afin de ne pas tomber dans la proposition d'un discours banal qui éventuellement pouvait identifier le réalisme avec la photographie comique des aspects et des situations les plus bas d'un point de vue moral et social. L'aplatissement de la notion de société civile sur l'idée de *vie quotidienne*, en plus d'appauvrir l'argumentation, aurait exposé les candidats à un double risque : d'un part, celui de se limiter à une liste d'exemples non

structurée de « scènes du quotidien » dans les comédies au programme ; de l'autre, celui de frôler le hors-sujet pour le fait de ne pas avoir compris que le sujet visait la représentation théâtrale et comique du fonctionnement de la société dans son ensemble. Par ailleurs, l'adjectif *letterario* attribué à la notion de *realismo* mettait en garde les candidats par rapport au fait que le jury n'attendait pas un discours sur la réalité historique des villes italiennes au début du XVI^e siècle (« réalisme » ne devait pas être confondu avec « réalité »), mais une analyse des techniques de représentation réalistes comme outils littéraires et dramaturgiques.

Le jury tient à rappeler qu'un usage attentif et compétent des catégories propres à l'analyse rhétorique et littéraire doit être considéré comme un prérequis du concours.

Deux leçons ont largement dépassé la moyenne et une autre l'a presque atteinte ; en revanche, une leçon s'est révélée très insuffisante aussi bien sur le plan de la connaissance des textes au programme que dans la maîtrise de l'exercice.

La leçon la mieux notée a tiré profit d'une analyse impeccable du sujet, une analyse attentive, critique, nourrie déjà par de possibles pistes problématiques étroitement liées au cadre de la question au programme. Ce travail minutieux, qui montre que le candidat a fait un bon usage du temps de préparation à sa disposition, a abouti à la proposition d'un questionnement véritable concernant la fonction herméneutique de la comédie par rapport à une connaissance de la société contemporaine. Le développement du discours a manifesté une capacité à parcourir avec efficacité et intelligence le corpus : le jury a apprécié les remarquables observations linguistiques avancées par le candidat (à qui, cependant, il rappelle que le titre correct de l'ouvrage dans lequel Pietro Bembo offre une solution décisive à la question de la langue italienne est *Prose della volgar lingua*, et non pas *Cronache della volgar lingua*), ainsi que l'idée de la comédie comme une forme de représentation en raccourci de la société italienne au XVI^e siècle. Les conclusions sur la dimension métalittéraire de la comédie italienne de la Renaissance étaient à la fois originales et étroitement liées au développement de l'argumentation. Le jury a néanmoins dû sanctionner un certain nombre de fautes de langue (surtout phonétiques et lexicales).

La deuxième leçon qui a été favorablement appréciée par le jury a proposé une analyse également attentive du sujet qui a donné lieu à une problématique moins originale, mais limpide et cohérente. Le candidat a interrogé les comédies comme une forme de représentation réaliste de la société civile par rapport aux conditions différentes des cinq auteurs. De ce fait, une analyse préalable de la situation socio-politique dans les villes représentées a été proposée, des éléments critiques importants ont été mobilisés par le candidat comme par exemple le rapport dialectique avec le modèle classique (dans la perspective du réalisme), jusqu'à déceler les limites du réalisme théâtral et à aboutir à une conclusion problématique et ouverte sur la comédie comme lieu de l'illusion littéraire.

La leçon qui a obtenu la note de 9/20 a proposé une réflexion ancrée dans la notion de stratification sociale et de la comédie comme une déformation de la réalité. Si l'axe problématique du discours était ambitieux et a été en partie soutenu par la bonne préparation du candidat, néanmoins la leçon s'est dans une certaine mesure limitée à une liste des lieux où les comédies au programme semblent être la transposition des aspects propres à la société contemporaine. La considération de la comédie de la Renaissance comme une forme d'actualisation par rapport aux modèles classiques, exploitée évidemment en lien avec la *Calandria* et la *Lena*, pouvait bien être une observation à la marge du discours, mais il ne s'agissait pas d'un élément en lien direct avec le réalisme littéraire des dramaturges.

La leçon la moins réussie a remplacé l'analyse du sujet par une présentation scolaire de certains éléments vagues autour de la comédie au XVI^e siècle et a abandonné les notions de société civile et de réalisme littéraire dans un discours également imprécis sur la modernité du genre littéraire de la comédie. De ce fait, l'analyse des exemples proposés s'est avérée extrêmement superficielle et relevant plutôt d'un chapitre de manuel d'histoire de la littérature italienne que d'une préparation attentive sur le corpus proposé pour le concours.

L'amore adulterino nelle commedie del Cinquecento

Notes attribuées : 9 ; 9 ; 17 ; 17

Il s'agissait pour les candidats d'analyser de quelle manière l'infidélité conjugale joue un rôle, plus ou moins prépondérant, à l'intérieur de ces comédies et comment, avec d'autres éléments comme l'argent, la ruse ou la *beffa*, il peut devenir un moteur de l'intrigue. Dans ces comédies, l'amour ne s'exprime jamais comme un sentiment pur qui suscite des actions nobles. Bien au contraire, c'est souvent l'appétit de jouissance, la frénésie charnelle qui traverse les actions des personnages protagonistes et déclenche les situations les plus comiques.

Dans la *Calandria* par exemple, l'amour sensuel et physique est le véritable protagoniste de l'histoire, il est au cœur de l'intrigue. Une comédie qui met en scène le goût des blagues drôles, mais aussi l'exaltation de l'amour charnel et terrestre à travers l'utilisation de malentendus pimentés et triviaux, assaisonnés d'un langage coloré et populaire. Différent est le cas de l'amour adultérin dans la *Mandragore*, dans laquelle le mari trahi aide l'amant à obtenir l'objet de son désir. L'attitude de Lucrezia est également différente car elle semble finalement accepter l'arrivée d'un jeune amant comme un cadeau du ciel. Différente encore la réaction de Carubina, dans le *Candelaio* : lorsque, déguisée en Vittoria, elle découvre la tromperie de son mari Bonifacio, elle ne fera rien pour s'opposer aux envies sexuelles de son soupirant.

Parmi ces comédies, la *Cortigiana* de l'Arétin est la moins impactée par ce thème, car le seul cas d'amour adultérin concerne deux personnages mineurs (Togna et son mari Ercolano). Il était souhaitable aussi que les candidats analysent les différents comportements des hommes et des femmes face au fait accompli, ainsi que la manière avec laquelle, dans les différentes comédies, l'amour adultérin se conjugue avec la fin heureuse de l'intrigue. Contrairement à Calandro qui, malgré son infidélité, est furieux de celle de sa femme, qui met en cause son honneur et sa réputation, Fulvia ne se soucie pas de l'infidélité de Calandro, mais, au contraire, l'utilise comme excuse pour l'offenser et se moquer de lui. Ce n'est pas sa condition d'épouse, mais celle d'amante qui est au centre de ses préoccupations et elle partage avec Santilla et Samia quelques réflexions pessimistes sur le rôle des femmes dans les vicissitudes amoureuses.

En ce qui concerne le « lieto fine », comment se combinent l'amour adultère et la fin heureuse de la comédie ? Dans la *Calandria*, Fulvia est destinée à devenir la belle-mère de Santilla et à devoir partager avec la fille de Perillo l'amour de Lidio qui, quant à lui, au début de la comédie, a crié haut et fort son amour pour Fulvia et qui à, la fin, ne se pose aucun problème en se déclarant prêt à assumer le rôle masculin de sa sœur et à faire sienne une histoire sentimentale qui ne lui appartient pas. Tout autre est le cas de la *Mandragore*, où l'amour adultérin est presque institutionnalisé et sacralisé avec la complicité de Fra' Timoteo. Tout autre est aussi le cas de la *Lena* de l'Arioste où le mariage final sanctionne non pas le triomphe de l'amour des deux jeunes gens et leur droit à cet amour, mais seulement celui des intérêts des deux pères (Ilario et Fazio), tandis que le pardon accordé par Fazio à Lena confirme le droit des vieux riches à l'adultère, garanti par la toute-puissance de l'argent. Naturellement d'autres parcours argumentatifs étaient possibles.

Ce sujet a donné lieu à deux leçons de très bon niveau. La première proposait un plan très cohérent articulé autour du triangle amoureux, des relations entre l'amour adultérin et la *beffa* et la mise en ridicule du modèle pétrarquais avec des exemples pertinents et très bien analysés. La deuxième, en mettant l'accent sur la transgression par rapport à la morale, s'interrogeait sur la valorisation de l'amour adultérin par rapport au « lieto fine » et sur les sentiments ambigus que pouvaient ressentir les spectateurs par rapport à leur propre système de valeurs.

BILAN QUALITATIF

Si l'on a l'impression que certains candidats se présentent à l'écrit sans être toujours conscients du niveau requis par ce concours exigeant, les candidats admissibles ont, dans leur très grande majorité, montré qu'ils en connaissent les prérequis. Il faut saluer leur effort, ainsi que celui des formateurs universitaires qui les accompagnent dans leur préparation. Les écarts entre le total des points des différents candidats ont cette année été inégaux : parfois très grands, parfois infimes. De

toute évidence, certains candidats malheureux ont le sérieux requis pour atteindre le niveau du concours par leur persévérance. Nous les invitons à se présenter à nouveau, en espérant que la compétition leur sera plus favorable. Dans de rares cas, on a eu l'impression que des candidats, d'un niveau de formation intéressant, ne s'intéressaient au concours que comme à une opportunité offerte, sans réellement y voir un moyen de formation en soi. Nous les invitons à se remettre en question et à s'y présenter à nouveau également, mais en accordant du respect à ses attendus. Encore une fois, l'Agrégation n'est pas un concours formaliste, mais formateur, et ses exigences reflètent la haute idée que le jury se fait de la connaissance : un savoir, mais également un savoir-faire, basé sur l'esprit critique et l'organisation de ses idées – de ses propres idées. C'est en quoi il récompense à la fois la rigueur et l'originalité, et décourage le conformisme et la confusion.

BILANS QUANTITATIFS ET STATISTIQUES

Nombre de postes : 10 10 admis

Bilan de l'admissibilité

Nombre de candidats inscrits : 103
 Nombre de candidats non éliminés : 41 soit : 39,81 % des inscrits.
 Nombre de candidats admissibles : 20 – soit 48,8 % des non éliminés
 Moyenne des candidats non éliminés : 7,36 /20
 Moyenne des candidats admissibles : 10,16 /20
 Barre d'admissibilité : 107

Bilan de l'admission

Nombre de candidats admissibles : 20
 Nombre de candidats non éliminés : 19 (1 candidate ayant dû interrompre l'oral pour raison de santé)
 Nombre de candidats admis sur liste principale : 10 soit 52,6 % des non éliminés
 Moyenne des candidats non éliminés : 10,45 /20
 Moyenne des candidats admis sur liste principale : 12,55 /20
 Barre d'admission : 328

Répartition par académies

Académie	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. Admis
A02 D'AIX-MARSEILLE	3	3	1
A08 DE GRENOBLE	3	3	1
A09 DE LILLE	1	1	0
A10 DE LYON	6	6	5
A14 DE RENNES	1	1	0
A16 DE TOULOUSE	1	1	0
A90 PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	5	5	3

Répartition par date de naissance

Année de naissance	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. Admis Liste ppale
1974	1	1	0
1975	1	1	0

1976	4	4	2
1977	1	1	1
1984	3	3	1
1985	1	1	0
1986	1	1	0
1988	2	2	2
1995	1	1	0
1998	2	2	2
1999	1	1	0
2000	2	2	2

Répartition par sexe

	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis liste ppale
FEMME	15	15	7
HOMME	5	5	3

Répartition par profession

Profession	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis liste ppale
BÉLÈVE D'UNE ENS	2	2	1
CÉTUDIANT	5	5	3
GENSEIGNANT TITULAIRE MEN	7	7	3
I AGENT NON TITULAIRE MEN	1	1	0
K AGENT FONCT. PUBLIQ. AUTRE MIN.	2	2	1
N HORS FONC.PUBLIQUE/SANS EMPLOI	3	3	2

Titres-Diplômes

Titre ou diplôme requis	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. Admis liste ppale
104 DOCTORAT	3	3	2
106 POST.SECONDAIRE 5 ANS ou +	2	2	1
109 MASTER	14	14	6
118 ENST TITULAIRE-TITUL CAT A	1	1	1