



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : agrégation externe

Section : langues vivantes étrangères : italien

Session 2023

Rapport de jury présenté par :

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

Présidente du jury

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

- Perle ABBRUGIATI, Professeure des Universités, Université d'Aix-Marseille, Présidente
- Jean-Luc NARDONE, Professeur des Universités, Université de Toulouse Jean Jaurès, Vice-Président
- Fanny EOUZAN, Professeure de Classes préparatoires aux grandes écoles, Lycée Cézanne, Aix-en-Provence, Secrétaire générale
- Pascal BEGOU, IA-IPR, Académie de Grenoble
- Giorgia BONGIORNO, Maîtresse de Conférences, Université de Lorraine
- Séverine CLEMENT-TARANTINO, Maîtresse de Conférences, Université de Lille
- Edwige COMOY FUSARO, Professeure des Universités, Université Rennes 2
- Aurélie GENDRAT-CLAUDEL, Maîtresse de Conférences, Université de Nantes
- Massimo LUCARELLI, Professeur des Universités, Université de Caen
- Alessandro MARTINI, Maître de Conférences, Université Lyon 3
- Céline PRUVOST, Maîtresse de Conférences, Université de Picardie Jules Verne
- Philippe AUDEGEAN, Professeur des Universités, Université Paris-Sorbonne

Sommaire

1/ Remarques préliminaires	p. 3
2/ Épreuves écrites d'admissibilité	p. 4
o Préalables concernant la composition en italien et en français	p. 4
o Composition en langue française	p. 5
o Composition en langue italienne	p. 11
o Épreuves de traduction	p. 17
▪ Version	p. 17
▪ Thème	p. 23
3/ Épreuves orales d'admission	p. 29
o Explication en français d'un texte italien ancien et d'un texte latin	p. 29
o Explication en langue italienne	p. 41
o Leçons en langue française et en langue italienne	p. 47
o Leçon en langue française	p. 48
o Leçon en langue italienne	p. 54
4/ Bilan qualitatif	p. 60
5/ Bilan quantitatif et statistiques	p. 61

REMARQUES PRÉLIMINAIRES

La Présidente du jury remercie les membres du jury ayant accompagné son mandat qui se termine en cette session, pour leur diligence, leur rigueur et leur sens humain. Elle remercie le personnel du ministère pour sa disponibilité ayant permis une organisation fluide du concours en toutes circonstances, y compris au plus fort de la crise sanitaire. Elle remercie l'Université d'Aix-Marseille pour avoir accueilli pendant quatre ans les épreuves orales.

129 candidats se sont inscrits au concours pour la session 2023. 52 candidats se sont présentés aux épreuves en 2023, contre 44 en 2022, 35 en 2021 et 29 en 2020. Très peu se sont découragés en cours de route pendant l'écrit et n'ont pas participé à toutes les épreuves écrites ou ont remis copie blanche, puisque 47 candidats sont restés en lice pour l'admissibilité. Seuls ne sont pas venus à l'oral les candidats ayant été lauréats de l'agrégation interne lors de la même session 2023.

24 candidats et candidates ont été déclarés admissibles (la « barre » était à 99 points sur 280). La cohorte d'admissibles était relativement cohérente, mais on constate que certains candidats ont inégalement préparé les différentes questions au programme. Les meilleurs candidats ont atteint un très bon niveau, avec un effort également réparti sur les quatre questions. Le jury s'est réjoui d'un oral de niveau globalement satisfaisant, ce qui a permis de pourvoir sans difficulté les 12 postes au concours, et même d'obtenir une liste complémentaire, ce qui porte à 13 le nombre de lauréats en 2023. Sachant que le nombre de postes publiés était tombé naguère à 5, menaçant une désaffectation des candidats pour ce concours, on peut se féliciter du redressement de notre discipline concernant le recrutement des agrégés, qu'on espère durable et de plus en plus en adéquation avec la réalité du terrain.

Certains candidats malheureux avaient pourtant cette année un bon niveau de langue en italien et en français, comme on a pu le constater lors des épreuves orales ; ils doivent cependant être conscients que ce concours ne sanctionne pas seulement un niveau, qu'il soit linguistique ou culturel, mais récompense une préparation approfondie sur un programme spécifique, et une bonne compréhension des sujets. Certains candidats, de toute évidence bien armés intellectuellement, ont traité, à l'oral en particulier, les sujets de façon partielle ou en s'écartant du libellé sans que les digressions soient justifiées. D'autres ont montré des lacunes sur la connaissance approfondie du programme, en particulier pour le théâtre de Pirandello ou le *Canzoniere* de Pétrarque : comment confondre l'ordre des scènes ou celui des poèmes ? Cela fait partie des attendus, de connaître finement la structure des œuvres étudiées. Ce rapport sur la session 2023 est fait pour aider les candidats qui n'ont pas été reçus cette année 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 2024 ou aux suivantes.

L'Agrégation, rappelons-le, n'est pas un concours qui s'obtient sans qu'on s'y soit préparé intensivement, mais lorsqu'on a effectué très sérieusement cette préparation, il n'est pas hors de portée de candidats motivés ; il faut cependant étudier le programme en profondeur, dès sa parution, et s'entraîner régulièrement aux exercices du concours. Cette année, les questions concernant Pétrarque, Galilée, les nouvelles du XIX^e siècle et quatre pièces de Pirandello ont permis d'identifier des candidats dignes de contribuer au rayonnement de notre discipline. Nous les en félicitons.

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

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

ÉPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ

Préalables concernant la composition en italien et en français

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

À l'Agrégation, on est en droit d'attendre d'un candidat qu'il soit à l'aise dans les deux langues du concours et qu'il soit à même de construire sa pensée. Pour y parvenir, un devoir ne peut être trop bref : il faut laisser de la place à l'expression des connaissances et de la réflexion. Un devoir 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.

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

Cette année, les deux sujets de composition étaient de profil fort différent. La composition en français proposait sur Galilée un sujet analytique, faisant l'objet d'une phrase complexe qui invitait à l'analyse. La composition en italien proposait un sujet pouvant surprendre car il partait d'une citation ne s'appliquant pas spécifiquement aux nouvelles au programme ; il demandait encore plus d'esprit d'analyse, pour mettre au jour les concepts pouvant éclairer la lecture des nouvelles de l'Ottocento. Les deux sujets étaient 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 – affirmation exégétique ou sollicitation détournée – un sujet ne saurait se réduire à une notion, un mot principal saisi sans réflexion : 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 révélera votre forme d'esprit : en dernière analyse, avoir de la méthode revient à être conscient de sa propre forme d'esprit et à la rendre explicite.

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 : c'est à la portée de tout candidat qui s'y est entraîné. 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 ces exercices formateurs.

COMPOSITION EN LANGUE FRANÇAISE

Sujet

« La "chaleur de la représentation", qu'il s'agisse, le mot cumulant ici les deux sens, de la représentation théâtrale ou de la démonstration scientifique, repose dans le *Dialogue* sur une scénographie globale de la digression, c'est-à-dire de l'éloignement : il s'agit pour Galilée de mettre de la distance entre sa personne et son énoncé, par la mise en scène d'énonciateurs secondaires d'une part, par la porosité des voix d'autre part ».

Lucile Gaudin-Bordes, « De la représentation à l'interaction : les figures d'énonciateur dans les textes scientifiques », In *Noesis*, n° 15 (2010) :
Le savoir peut-il se passer de rhétorique ?, p. 69-92.

Illustrez et discutez ce jugement sur le *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, en évaluant quel est son intérêt pour l'ensemble des œuvres galiléennes au programme.

47 copies ont été corrigées. Voici le détail des notes (sur 20) attribuées (entre parenthèses le nombre de candidats obtenant la note portée en gras) :

15,5 ; **14,5** (3) ; **14** (2) ; **13** ; **12,75** ; **12** ; **10** ; **9,5** ; **9** ; **8** (2) ; **7** ; **6,5** (2) ; **5,5** (2) ; **5** (2) ; **4,5** ; **4** (3) ; **3,5** ; **3** (4) ; **2,5** ; **2** ; **1,5** (4) ; **1** (10) ; **0,5**.

Moyenne de l'épreuve : 5,73/20

Copies au-dessus de ladite moyenne : 17

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

30 dissertations sur 47 sont restées en dessous de la moyenne de l'épreuve (5,73/20), parfois avec des résultats très faibles. Les raisons principales qui ont déterminé ces notes 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 française.

Si, comme tous les ans, les copies ont révélé des candidats d'une grande finesse, d'autres en effet ont laissé les correcteurs dans une perplexité qui a pu friser l'agacement. Croira-t-on que sur les 47 copies corrigées, une seule était exempte de fautes d'orthographe ? La composition est un exercice complet qui, dans le cadre d'une agrégation, doit permettre de déceler de futurs professeurs, certes d'italien, mais du monde éducatif français où l'on attend d'eux qu'ils rédigent des avis sur leurs élèves, corrigent des copies, écrivent éventuellement aux parents d'élèves voire à leur hiérarchie administrative. Et peut-on admettre que l'enseignant ou l'enseignante

d'italien s'exprime dans un français rudimentaire ? Car c'est bien ce à quoi l'on assiste lorsque certaines règles d'accentuation dites « simples » sont manifestement inconnues d'un très grand nombre de candidats : ainsi, on ne peut accentuer un « e » suivi de deux consonnes ou d'un « x » (ce qui revient au même d'un point de vue phonétique) alors qu'on a rencontré à foison des « *éxemples », « *extérieur », « *extrême », autant que des « *influence », « *erreur », « *emblème », « *techniciens » ou « *técnciens », etc. De la même façon – erreurs étonnantes à ce niveau – on a pu trouver par dizaines des mots au pluriel sans « s » final, ce qui relève encore une fois des règles les plus élémentaires de la langue française. Cela n'est pas acceptable et a été sanctionné avec la plus grande sévérité. À ces fautes simples s'ajoutent des erreurs liées à l'ignorance de l'étymologie simple de mots issus du grec ancien. Si le « h » étymologique a disparu en italien moderne, ce n'est pas le cas en français : un futur agrégé doit reconnaître ces mots et éviter des orthographes comme « théorie », « syntèse » voire « sintèse », et pire encore dans le contexte d'une question liée à Galilée, « éliocentrisme ». Ici, on touche tout autant à une forme d'inculture classique qu'à un manque notoire de préparation et de travail. Peut-on imaginer qu'un candidat sérieux qui aura lu les œuvres au programme en italien et réfléchi à la question n'aura pas même pris soin de se constituer un petit glossaire en français des noms propres ou communs étroitement liés à la vie et à l'œuvre de l'auteur étudié ? C'est ainsi que le jury a été confronté à « *Copernique », « *Keplere », « *Platone », « *Tolomé », « *Aristoteles », « *le Tasso », mais aussi aux « *tâches solaires », à l'« *abiure » (ou « *abjure »), au « *poid », aux lettres « *copernicaines », « *copernicanes », « *copernicéennes », etc. Cela illustre sur-le-champ une préparation aléatoire et insuffisante qui conduit à sanctionner lourdement et définitivement une copie. Dans le même ordre d'idées, certains candidats ignorent qu'en français (contrairement à l'italien), les noms de monarques ou de papes sont suivis d'un adjectif numéral cardinal et non ordinal — ainsi Charles VIII (mais Carlo Ottavo), Frédéric II (mais Federico Secondo), etc. —, l'unique exception étant réservée aux premiers du nom (François Ier par exemple). En revanche, les siècles sont des adjectifs numéraux ordinaux qu'il convient de marquer comme tels : on écrira donc le XVIIe (ou XVIIème) siècle mais certainement pas « le XVII siècle ». On peut s'étonner enfin que certains candidats ignorent les règles les plus simples de la ponctuation : mettant un titre entre guillemets au lieu de le souligner, ou un guillemet ouvrant haut et un fermant bas alors qu'en français les guillemets sont à la même hauteur, ignorant la règle de césure des mots français ou, c'est presque pire, n'allant pas au bout des lignes pour éviter de couper les mots. Enfin, on prendra soin d'éviter de mettre des majuscules impropres aux noms communs que sont « roi », « pape » et « cardinal ». S'il existe deux compositions, l'une en langue française et l'autre en langue italienne, ce n'est pas pour compenser avec l'une les faiblesses linguistiques de l'autre mais bien pour permettre au jury de déceler les candidats dont le niveau est élevé de façon homogène dans les deux langues.

Le sujet, quant à lui, était plutôt « classique ». Sa longueur permettait aux candidats de montrer leurs capacités d'analyse et de réflexion et son contenu exigeait, de leur part, une connaissance assez vaste et assez fine non seulement du *Dialogo sui massimi sistemi*, mais aussi des autres textes galiléens au programme, afin de vérifier la pertinence de ce jugement et la possibilité de l'étendre à ceux-ci.

Le sujet – qu'il n'est pas nécessaire de recopier dans l'introduction ou au début de sa composition, comme l'ont fait deux candidats – ne devait pas étonner les agrégatifs, compte tenu de l'intitulé de la question n° 2 (« Galilée écrivain ») et du choix des œuvres au programme, qui a évidemment privilégié, parmi les ouvrages italiens de Galilée, des textes essentiels à la fois scientifiques et littéraires (comme la *Lettera a Cristina di Lorena*, *Il saggiaiore* e le *Dialogo sui massimi sistemi*) plutôt que ses divertissements poétiques, ses leçons sur Dante ou ses observations sur Pétrarque, l'Arioste et le Tasse. On pouvait donc s'attendre à un sujet sur le rapport entre science

et rhétorique chez le scientifique pisan, qui d'autre part voulut se présenter à la fois comme mathématicien et philosophe (comme en témoigne le double titre qu'il obtint en 1610 du grand-duc de Toscane).

Après une brève entrée en matière, il fallait analyser la citation sans en faire une simple paraphrase, afin d'en dégager une problématique. Dans son article sur les figures d'énonciateur dans les textes scientifiques, Lucile Gaudin-Bordes, en analysant le *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* (1632) à la lumière du rapport entre rhétorique et savoir scientifique, cite un syntagme tiré d'un passage de la deuxième journée (« *fervore della rappresentazione* », dans l'original italien). Dans ce passage, Salviati demande aux autres interlocuteurs de suspendre leur jugement sur ses pensées autour de la question débattue tant qu'il sera dans la chaleur de la représentation, en déclarant ensuite que dans cette représentation il joue le rôle du copernicien.

Le lexique théâtral dont se sert Gaudin-Bordes (« représentation théâtrale », « scénographie », « mise en scène ») aurait pu amener les candidats, dès l'introduction, à rappeler le « *teatro del mondo* » dont Galilée parle au début de la préface « au lecteur avisé » du *Dialogo*, où il dit entrer dans le théâtre du monde pour témoigner sincèrement de la vérité après avoir pris conscience de la « très prudente » décision de l'Église, le « *salutifero editto* » contre le système copernicien du 24 février 1616, suivi deux jours plus tard de l'admonition de Galilée par le cardinal Bellarmine.

En soulignant le double sens (théâtral et argumentatif) du mot « représentation », et en faisant du mot « digression » un synonyme du mot « éloignement », Gaudin-Bordes remarque que la stratégie rhétorique à la base de la démonstration scientifique de Galilée se fonde sur une mise en scène de personnages lui permettant de créer une distance entre sa voix d'auteur et leurs points de vue, tout en favorisant l'échange entre eux (la « porosité des voix » pouvant renvoyer justement au caractère perméable de ces différents points de vue).

On aurait dû, bien sûr, rappeler les conditions historiques rendant nécessaire pour Galilée le choix d'une stratégie rhétorique inspirée par la prudence, et s'interroger sur ce que les points de contact à la sphère théâtrale offrent de prudent et d'audacieux à la fois. On aurait pu s'interroger, de façon privilégiée, sur la pertinence de la synonymie suggérée par Gaudin-Bordes entre digression et éloignement : la digression correspond-elle toujours à un éloignement dans les démonstrations scientifiques du *Dialogue* ? On aurait dû aussi se demander, comme le sujet l'exigeait, dans quelle mesure ce jugement sur le *Dialogue* pouvait s'appliquer aux autres œuvres de Galilée au programme.

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

I. Une démonstration scientifique qui se sert de la « digression » comme « éloignement »

I.1. Galilée, tenu à la prudence du fait de la difficulté à faire admettre et même tolérer ses théories à l'Église, crée souvent une distance entre sa personne et son énoncé par une sorte de mise en scène théâtrale de plusieurs énonciateurs. Dans le *Saggiatore*, c'est le cas de Mario Guiducci, que Galilée présente comme le seul auteur du *Discorso sulle comete* (1619) en répondant de manière polémique à Sarsi/Grassi, qui dans la *Lybra astronomica et philosophica* en avait démasqué le véritable inspirateur puisqu'il attribuait le *Discorso* au scientifique pisan.

I.2. Dans le *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* (1632), que Campanella, dans une lettre datant de 1632, définit comme une « comédie philosophique » dans laquelle chacun des trois personnages « joue son rôle

admirablement », c'est le cas de Sagredo et de Salviati, qui défendent contre l'aristotélicien Simplicio les idées de Galilée, auquel Salviati, de plus, fait parfois allusion en l'appelant « *il nostro comune amico Accademico Linceo* » et en rappelant certains discours qu'il avait écoutés de lui. Il aurait été intéressant de déceler dans le texte des signaux de cet endossement d'un rôle, de même que des signaux montrant le passage de relais entre Sagredo et Salviati pour le développement d'une même idée. De cette « porosité des voix » est exclu Simplicio, qui en revanche deviendra presque « un élève galiléen » (R. Ruggiero) dans les *Discours concernant deux sciences nouvelles* (1638), où Salviati, à un certain moment, proposera à ses deux interlocuteurs de lire et de commenter un traité de leur ami « *Accademico Linceo* ».

I.3. Outre la pluralité des voix, un autre stratagème de distanciation est le recours à la digression : les multiples ruptures énonciatives décomposent le propos qui devient ainsi moins facilement attaquant. Il n'est pas rare en outre que cet éloignement discursif passe aussi par l'ironie, notamment dans le *Saggiatore* et dans le *Dialogue*, où cette figure de style permet à Galilée de prendre de la distance avec les idées de ses détracteurs (comme dans ces répliques de Sagredo et Salviati contre Simplicio, dans la première journée du *Dialogue* : « Sagredo : *Che bella materia sarebbe quella del cielo per fabbricar palazzi, chi ne potesse avere, così dura e tanto trasparente !* Salviati : *Anzi pessima, perché sendo, per la somma trasparenza, del tutto invisibile, non si potrebbe, senza gran pericolo di urtar negli stipiti e spezzarsi il capo, camminar per le stanze* »).

Transition : L'ironie, pourtant, peut être considérée aussi comme un outil rhétorique et littéraire dont Galilée se sert pour se rapprocher agréablement du public à qui il s'adresse en voulant, à la fois, lui plaire et l'instruire.

II. Une démonstration scientifique qui se sert de la « digression » comme rapprochement

II.1. Le but d'instruire tout en délectant son public est aussi à la base du grand nombre des digressions, apologues, anecdotes et épisodes qui permettent à Galilée de réduire la distance entre les sujets qu'il traite et ses lecteurs. Il sollicite leur curiosité et leur expérience quotidienne, dont il tire généralement les exemples qui lui permettent d'étayer ses démonstrations scientifiques, ses idées ou ses critiques vis-à-vis de ses détracteurs. Plusieurs passages du *Saggiatore* et du *Dialogue* témoignent de ce procédé, que Galilée revendique dans la préface « au lecteur avisé » du *Dialogue* (« *Ho poi pensato tornare molto a proposito lo spiegare questi concetti in forma di dialogo, che, per non esser ristretto alla rigorosa osservanza delle leggi matematiche, porge campo ancora a digressioni, tal ora non meno curiose del principale argomento* ») et que l'on peut repérer aussi, entre autres, dans le passage sur les peintres *capricciosi* (comparés aux aristotéliciens) dans la troisième lettre à Welser (1612) sur les taches solaires.

II.2. Une brève analyse (utile à notre argumentation) de la célèbre fable des sons qui est au sein du *Saggiatore* aurait pu mettre en relief de manière pertinente une digression relevant moins de l'éloignement que du rapprochement, en tant qu'elle raccourcit l'écart entre l'expérience du lecteur et le discours de Galilée (qui ici exalte la fonction de l'expérience dans la connaissance scientifique et critique la prétention de ceux qui, comme Sarsi, osent parler avec un excès de confiance de ce que, de fait, ils ignorent).

II.3. Parfois, on peut remarquer que Galilée se rapproche de la culture traditionnelle de ses détracteurs, comme en témoignent, par exemple, ses nombreuses citations des Pères de l'Église (et notamment de saint Augustin) dans les *Lettres coperniciennes*, ainsi que son utilisation des mêmes passages de l'Ancien Testament

que ses détracteurs interprétaient littéralement pour corroborer la théorie géocentrique, que lui interprète allégoriquement pour confirmer la théorie héliocentrique.

Transition : La digression, en tant qu'outil de la démonstration scientifique galiléenne, peut donc être considérée tantôt comme éloignement (1^{ère} partie), tantôt comme rapprochement (2^e partie) : ce qui reste constant, c'est sa capacité à mettre une rhétorique nouvelle au service d'une nouvelle représentation du monde.

III. Une nouvelle représentation du monde, par un nouveau langage, dans une perspective dialectique entre rapprochement et éloignement, afin de témoigner de la vérité tout en essayant de contourner la censure et de se sauvegarder

III.1. La représentation d'un monde nouveau et une nouvelle représentation du monde par une méthode relevant d'une dialectique entre rapprochement (« *sensate esperienze* ») et éloignement (« *dimostrazioni necessarie* »).

Les découvertes scientifiques de Galilée, notamment dans le domaine de l'astronomie grâce à ses lunettes, ouvrent la voie à la fois à la connaissance d'un monde nouveau et à une nouvelle vision du monde ; elles sont bâties sur une nouvelle méthode scientifique basée sur les mathématiques (« *La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi agli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche* », comme on le lit dans le *Saggiatore*), sur l'autonomie de la science expérimentale à l'égard de la religion et sur la dialectique entre l'éloignement de la réalité sensible opéré par les raisonnements logico-mathématiques (les « démonstrations nécessaires », capables de faire abstraction des apparences) et le rapprochement de la réalité opéré par les « expériences raisonnées » qui doivent vérifier sensiblement ces raisonnements hypothétiques (« *nelle dispute di problemi naturali non si dovrebbe cominciare dalle autorità di luoghi delle Scritture, ma dalle sensate esperienze e dalle dimostrazioni necessarie* », comme on le lit dans la lettre à Christine de Lorraine, de 1615).

III.2. La nouvelle langue de la science galiléenne

Après le *Sidereus Nuncius*, le choix de la langue vernaculaire et d'un langage riche de mots et d'exemples tirés de l'expérience quotidienne relève d'une volonté de promouvoir un renouvellement culturel en se rapprochant d'un public plus large – qu'il ne convient toutefois pas de confondre avec une anachronique masse populaire – que celui du traité en latin de 1610 ; dans la troisième lettre à Welser sur les taches solaires, Galilée revendique son usage du toscan à la place du latin ; dans le *Saggiatore*, l'alternance entre le latin de Sarsi/Grassi et la langue vernaculaire de Galilée souligne que le renouvellement scientifique passe aussi par un renouvellement linguistique.

III.3. Témoin de la vérité, entre rapprochement (ou franc-parler) et éloignement (ou dissimulation)

Si dans la lettre à Christine de Lorraine (1615) Galilée dénonce l'absurdité de la censure (« *sarebbe necessario non sol proibire il libro del Copernico e gli scritti degli altri autori che seguono l'istessa dottrina, ma bisognerebbe interdire tutta la scienza d'astronomia intiera e, più, vietar a gli uomini guardar verso il cielo* ») et que dans le *Discorso delle cose che stanno in su l'acqua* (1612) il avait revendiqué que « *l' filosofare vuol esser libero* », le décret anticopernicien et l'admonition du cardinal Bellarmine l'obligent à se servir, dans le *Saggiatore* et surtout dans le *Dialogue* (où dès la préface *Al discreto lettore* Galilée déclare entrer « *nel teatro del mondo, come testimonio di sincera verità* »), d'une stratégie de dissimulation. Cette stratégie, grâce entre autres à « la mise en scène d'énonciateurs secondaires » comme Salviati et Sagredo ainsi qu'à « la porosité des voix » que remarque Gaudin-Bordes (mais il n'était

pas interdit de déceler dans le langage de Galilée d'autres moyens consolidant sa stratégie – figures rhétoriques telles que la prétérition, la présentation de propositions théoriques comme de simples hypothèses, les prétendus jeux d'esprit n'engageant pas l'énonciateur), permet à Galilée de contourner la censure et de continuer de témoigner, par ses ouvrages, de la nouvelle vérité scientifique, même s'il n'échappe pas *in fine* au procès et à la condamnation par l'Inquisition (1633).

Dans la conclusion on aurait pu nuancer, du moins en partie, le jugement de Gaudin-Bordes, car si dans le *Dialogue* (ainsi que dans certaines parties de ses autres ouvrages) la dimension théâtrale du discours de Galilée lui permet de mettre au service de la démonstration scientifique une digression relevant de l'éloignement, dans l'ensemble des ouvrages au programme, et notamment dans le *Dialogue* lui-même, la digression en tant que rapprochement de son public est un outil non moins efficace pour le discours scientifique de Galilée dans sa périlleuse bataille culturelle pour la diffusion d'un nouveau savoir. Son discours, son langage, sa méthode et ses démonstrations scientifiques peuvent plutôt être considérés comme une sorte de synthèse relevant d'une dialectique complexe et féconde entre éloignement et rapprochement.

On notera que les chiffres qui ponctuent le plan ci-dessus sont là pour éclairer la logique du plan, mais n'ont pas à être portés dans la rédaction de la composition.

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 commence pas à corriger une dissertation avec en tête un modèle de plan « idéal » dont il attendrait qu'il soit respecté. En revanche il est attentif à ce que le plan proposé relève d'un questionnement identifié, 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 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 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 des ouvrages 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 s'adonner 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 des œuvres au programme, mais surtout la capacité de mobiliser cette connaissance par rapport au sujet proposé.

À la différence des deux dernières sessions du concours, aucune composition sur le sujet de littérature ancienne n'a atteint un niveau d'excellence. Le candidat ayant reçu la note la meilleure a axé sa réflexion autour de la relation problématique entre dimension théâtrale et démonstration scientifique, en se demandant dans quelle mesure le caractère théâtral induit un nouveau rapport à la démonstration scientifique chez Galilée. La première partie de son plan abordait la forme théâtrale du *Dialogue* comme représentation des digressions et de la démonstration scientifique ; la deuxième partie essayait de montrer dans quelle mesure le caractère théâtral et dialogique de l'œuvre de Galilée est l'aboutissement d'une oscillation sur le choix de formes pétries d'un caractère dialogique, en repérant de manière pertinente des traces de dialogue dans les ouvrages précédant le *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* ; la troisième partie suggérait que la nouveauté du *Dialogue* tient moins à son caractère théâtral qu'à l'intégration des digressions dans une nouvelle forme de démonstration totalisante. Une maîtrise certaine dans l'exercice de la dissertation, la capacité d'utiliser pertinemment la critique (Altieri Biagi, Battistini, Ruggiero) en la mettant au service des argumentations de son discours et une très bonne connaissance non seulement des textes de Galilée, mais aussi de leur contexte historique et culturel, ont permis à ce candidat d'atteindre une note plus qu'honorable, qui aurait pu être même meilleure s'il n'avait pas commis quelques fautes de langue française.

COMPOSITION EN LANGUE ITALIENNE

Sujet

Scrivi Giancarlo Mazzacurati a proposito di Verga:

“Nel primo tempo del ciclo si era trattato dunque di mettere a punto una serie di artifici, retorici, linguistici, documentari, per “regredire” entro una sorta di stadio delle origini [...]. Nel secondo tempo, si trattò invece di trovare le formule adeguate (ancora una volta retoriche, linguistiche, documentarie) per accompagnare il “progredire”, la modificazione di stato, l'accelerazione delle forme, la disseminazione dei destini, il cambiamento di scene e di culture, lungo il percorso.”

Giancarlo Mazzacurati, Introduzione a Giovanni Verga, *Mastro-don Gesualdo*, Torino, Einaudi, 1992, p. XXIX-XXX.

Alla luce di questo giudizio, valuterete in quale misura sia efficiente il binomio “regredire/progredire” per la comprensione delle novelle dell'Ottocento di Verga, di Tarchetti e di Capuana.

50 copies ont été corrigées. Voici le détail des notes (sur 20) attribuées (entre parenthèses le nombre de candidats obtenant la note portée en gras) :

1 (2) ; **1,5** (4) ; **2** (2) ; **3** (4) ; **3,5** (3) ; **4** (1) ; **4,5** (2) ; **5** (3) ; **5,5** (1) ; **6** (2) ; **6,5** (1) ; **7** (3) ; **7,5** (2) ; **8** (2) ; **8,5** (1) ; **9** (2) ; **10** (1) ; **10,5** (1) ; **11** (2) ; **12** (2) ; **12,5** (5) ; **13,5** (1) ; **14** (1) ; **14,5** (1) ; **15** (1).

Moyenne de l'épreuve : 7,02/20

28 copies sont en dessous de cette moyenne, 22 au-dessus.

15 copies obtiennent une note égale ou supérieure à 10/20

Considérations préliminaires

Le jury tient tout d'abord à préciser qu'il est conscient que le sujet proposé cette année pouvait être déroutant à plus d'un titre : la citation ne portait que sur l'œuvre de Verga, mais la consigne engageait à travailler sur la totalité du programme, forçant *de facto* à distordre quelque peu la pensée du critique. Il n'est évidemment pas très aisé d'appliquer aux trois auteurs une citation qui ne concernait que les romans de Verga, tandis que le corpus au programme est déjà hétérogène. La difficulté se trouvait renforcée par le fait que Mazzacurati analyse une évolution propre au cycle romanesque et non aux nouvelles, alors même que la voie d'accès privilégiée pour la compréhension du corpus au programme concernait précisément le genre littéraire de la nouvelle.

Ce sujet atypique est l'occasion de rappeler aux candidates et candidats que le jury fait preuve d'une ouverture d'esprit et d'une bienveillance accrues lorsque la composition présente ainsi des difficultés inattendues : nous voudrions inviter les candidates et candidats à ne pas céder à la panique, panique qui a pu se manifester par le renoncement pur et simple, l'inachèvement de la copie ou la tentation de « plaquer » des connaissances et des réflexions sans lien réel avec le sujet (sur la *Scapigliatura* et le vérisme, sur les réalités socio-économiques de l'Italie de la seconde moitié du XIX^e siècle, sur l'histoire de la nouvelle comme genre littéraire en Italie de Boccace à Pirandello, etc.). Dans ce genre de cas, le jury apprécie toute tentative honnête et personnelle de traiter le sujet, fait preuve d'indulgence vis-à-vis de certaines maladresses, et prime la capacité de forger un discours rigoureux et progressif même devant la difficulté.

Par ailleurs, le caractère inattendu de la citation proposée a pu pousser un certain nombre de candidates et de candidats à renoncer à tout regard critique sur le jugement exprimé, alors même que la réflexion de Mazzacurati posait un certain nombre de problèmes : le concept de régression concerne surtout la technique narrative de Verga vériste (l'auteur disparaît pour investir la matière narrative et la voix du narrateur s'efforce de se confondre avec celle des personnages, grâce notamment à l'usage du discours indirect libre), tandis que l'idée de progression paraît renvoyer davantage à l'ascension sociale des personnages (on pense immédiatement à la promotion incomplète du protagoniste de *Mastro-don Gesualdo*) et à la représentation de milieux plus complexes que ceux des pauvres pêcheurs analphabètes dans *I Malavoglia* et des travailleurs agricoles dans *Vita dei campi*. Rapporté aux nouvelles, ce jugement peut aisément concerner le passage de *Vita dei campi* à *Novelle rusticane*, où l'on observe le même glissement – toutes proportions gardées – d'un milieu très modeste et homogène à un milieu plus varié et globalement plus élevé, toujours selon une vision hiérarchisée du corps social.

Il ne fallait pas s'interdire de voir dans cette grille de lecture une certaine confusion des plans de l'analyse – le glissement de la technique narrative à un contenu thématique-social ne va pas de soi et l'application d'un binôme *régression / progression* à des éléments si différents de l'œuvre pouvait tout à fait être discutée par les candidates et les candidats, voire remise en question. De même, le concept de « stadio delle origini » peut renvoyer à un fantasme (de la langue et/ou de la société), voire à une sorte de mythe de la primitivité. Plus largement, la lecture critique de Mazzacurati paraît reposer sur l'axiologie verticalisée de l'échelle sociale, des connotations positives étant traditionnellement attachées à l'idée de « progression » (et inversement, le concept de « régression » étant d'ordinaire connoté négativement), de sorte que le jugement moral

implicite affecté aux deux mouvements était à interroger : progresser dans le choix d'une matière narrative et d'un style « supérieurs » veut-il nécessairement dire devenir « meilleur » ? Verga n'est-il pas reconnu avant tout pour la révolution vériste qui est mise en œuvre en premier lieu dans *I Malavoglia* et *Vita dei campi* ? La mise en cause des connotations vaut également sur les plans socio-économiques : les personnes plus cultivées et plus aisées sont-elles moralement et psychologiquement plus complexes et littérairement plus intéressantes ? Par ailleurs, le progrès des sciences et des techniques est-il toujours profitable ? Sur ce dernier point, le regard critique des auteurs eux-mêmes (notamment Tarchetti et Capuana, dans une posture ironique face à l'hégémonie du discours rationnel et scientifique) pouvait être éclairant.

Ces réserves une fois posées, il faut rappeler que l'avantage de ce sujet, du point de vue des candidates et des candidats, était qu'il autorisait une multitude d'approches. En effet, il permettait de s'interroger sur la synergie entre matière narrative et moyens formels employés pour exprimer cette matière narrative – ou, pour dire les choses très simplement, sur la convergence ou la divergence, chez les trois auteurs au programme, entre fond et forme. Il fallait donc avant tout s'intéresser aux choix linguistiques et structurels et aux procédés stylistiques et rhétoriques utilisés par les auteurs en fonction des sujets traités dans leurs œuvres, sans négliger, le cas échéant, les caractéristiques narratologiques.

Cette attention à l'harmonie des éléments formels avec les contenus narratifs pouvait s'étendre au genre de la nouvelle : pour des écrivains déjà aguerris à la composition de romans (c'est bien ce que le sujet invitait à prendre en compte) – le genre romanesque ayant acquis dans la seconde moitié du XIX^e siècle une légitimité désormais solide et s'imposant comme une forme organique, ambitieuse, apte à broser un tableau complet de la société (« la più completa e la più umana delle opere d'arte » écrit Verga dans la lettre à Farina qui sert de prologue à *L'amante di Gramigna*) – tels que Verga (*Eva*, *Tigre reale*, *Eros*), Tarchetti (*Una nobile follia*, *Paolina*) et Capuana (*Giacinta*, *Profumo*), choisir la forme brève pouvait s'apparenter à un retour en arrière, c'est-à-dire à une régression (bien que la nouvelle, de par sa diffusion dans les périodiques et son succès croissant, corresponde à des stratégies de communication évidemment très « modernes »). Dans la lettre à Salvatore Farina déjà citée, Verga affirme que la nouvelle n'est que l'ébauche d'un récit, dont le premier mérite tiendrait à sa brièveté (« eccoti non un racconto, ma l'abbozzo di un racconto. Esso almeno avrà il merito di essere brevissimo »). Les nouvelles présentent un fort caractère expérimental, notamment dans leurs thèmes et leurs contenus narratifs mais aussi, inévitablement, dans leurs éléments formels (stratégies narratives, rythme, choix stylistiques, énonciation...), et c'est ce double aspect que la composition permettait de traiter.

Par ailleurs, la consigne invitait à considérer surtout le binôme *regredire/progredire* en l'appliquant aux trois auteurs de la question. Cela supposait au premier chef de prêter la plus grande attention au mouvement, le binôme étant composé de verbes substantivés, même s'il n'était pas facile, pour Tarchetti et Capuana, de se placer dans la logique d'une évolution interne de leur poétique. On pouvait pour ces deux derniers penser le binôme également en termes psychologiques (la *régression* vers un monde fantasmatique/fantômatique a du sens pour Tarchetti) ou en termes scientifiques (qu'en est-il du rapport au *progrès*, dans ces textes ?) : il s'agissait de procéder à un ajustement pour vérifier la pertinence du binôme afin d'appréhender les œuvres.

Il n'était pas interdit non plus de s'interroger sur l'efficacité critique du binôme quand il s'applique à des œuvres non seulement hétérogènes par les sujets abordés, les techniques narratives employées ou la tonalité, mais encore parfois éloignées dans le temps (près de trente ans séparent la publication des recueils de Tarchetti de celle du *Fausto Bragia* de Capuana).

En somme, ce sujet sollicitait des capacités d'esprit critique (un sujet n'est pas forcément un objet à vénérer, mais parfois à contester, voire à déconstruire), et des

capacités d'adaptation : resémantiser le binôme en passant d'une œuvre à l'autre était une des stratégies possibles.

Problématique(s) et plan(s)

Sur la base de ces considérations préliminaires, le jury tient à préciser qu'il a accepté de très nombreuses problématiques, du moment qu'elles étaient précédées d'une démarche analytique à propos du sujet lui-même : certaines copies ont proposé de centrer la réflexion sur le rapport des trois écrivains avec le progrès et/ou la modernité (en déclinant les différents aspects de cette modernité), d'autres ont choisi de réfléchir au concept d'origine et plus largement au rapport des auteurs avec le temps (passé / présent / futur), d'autres encore ont abordé le sujet sous un angle plus formel, à travers la question de l'expérimentation littéraire ou de la redéfinition de la mimésis (ce qui permettait d'associer considérations littéraires et enjeux historico-sociaux). En revanche (nous y reviendrons), le jury tient à rappeler qu'en aucun cas une reprise du sujet sous forme interrogative ne peut constituer une problématique satisfaisante : les phrases « Ci chiederemo in che modo i due termini "regredire" e "progredire" si articolino e a quali livelli della produzione novellistica sia possibile applicare un tale binomio » ou « Mostreremo perché il binomio progresso/regresso è efficiente ai fini della comprensione delle novelle ottocentesche di Verga, Capuana e Tarchetti » ne constituent pas des problématiques... La problématique se présente comme la formulation d'un problème en quelque sorte « caché » dans la citation et dégagé par l'analyse approfondie du sujet (et non pas comme une question qui reprend littéralement le sujet).

Pour le plan aussi, le jury a accepté une grande diversité d'approches. Voici les principaux plans adoptés par les candidates et les candidats, du moins convaincant au plus convaincant :

- Le plan en deux parties, dont chacun reprend l'un des termes du binôme :

1. *regredire* (sur les plans social, littéraire, psychique...)
2. *progredire*

Avec un plan aussi simple, l'important était de bien veiller à une structuration interne riche et variée, avec des sous-parties déclinant les différents aspects du sujet, et de proposer, à défaut d'une troisième partie, une conclusion originale, qui fasse écho à la problématique dégagée dans l'introduction.

- Le plan par auteur, lui aussi risqué. Il était conseillé, dans ce cas, de respecter l'ordre chronologique des recueils au programme (d'abord Tarchetti, puis Verga et enfin Capuana), même si on pouvait accepter que Verga occupe la première partie, étant donné que c'est sur son œuvre que porte la citation à discuter.

- Le plan par mouvement (d'un état à un autre), proche du type I, mais enrichi d'une troisième partie permettant de créer une véritable dialectique :

1. *regredire*
2. *progredire*
3. immobilisme (la copie qui a proposé cette troisième partie astucieuse a travaillé sur l'idée de progrès illusoire et de retour au stade originel et/ou au point de départ narratif).

- Le plan par point de vue, qui dans chaque partie décline le binôme *regredire* / *progredire* selon des interprétations différentes :

1. L'aspect formel (narratif, énonciatif, stylistique)
2. L'évolution des personnages (destins individuels)

3. La dimension socio-culturelle (l'image de la société qui se dégage des textes)

• Le plan articulé autour des positionnements idéologiques (implicites ou explicites, de l'auteur, du narrateur ou des personnages), qui nous a semblé convaincant :

1. Le refus du progrès et le mythe des origines
2. La résistance – passive ou active – au progrès
3. L'acceptation du progrès

Une copie, au demeurant très élégante, a consacré une troisième partie sans doute un peu artificielle à explorer tous les aspects du corpus au programme dont la citation ne permettait pas de rendre compte : nous déconseillons ce type de stratégie, car c'est une partie un peu fourre-tout, qui pourrait être envisagée dans n'importe quelle composition (aucune citation critique ne permet de rendre compte de la totalité des aspects des œuvres au programme...). Il a fallu que le reste de la copie contienne des observations très fines et parfaitement pertinentes, ainsi que des analyses subtiles des œuvres, pour que ce défaut structurel n'empêche pas le jury d'attribuer une bonne note. Ne cédez pas à cette tentation risquée...

Attentes méthodologiques et culturelles

Certaines des attentes que nous souhaiterions présenter ici ne sont pas propres à ce sujet, mais concernent toute composition. Le jury espère toujours trouver dans les copies une bonne maîtrise des codes de la dissertation, à commencer par le dégageant de la problématique qui, comme on l'a déjà rappelé, ne doit pas se présenter comme la reprise sous forme interrogative du sujet (du reste, la problématique n'apparaît pas nécessairement sous forme de question, directe ou indirecte). La clarté de la structure est essentielle : le plan doit avoir été annoncé dans l'introduction et, même si le devoir est long, ce qui est tout à fait normal pour l'agrégation, le lecteur doit pouvoir en suivre le déroulement logique, grâce à des paragraphes, des sauts de ligne entre les parties, des alinéas, des phrases de transition, des mots de liaison. Par ailleurs, le jury attend une véritable analyse du sujet, qui se loge naturellement dans l'introduction, mais se prolonge et s'approfondit tout au long de la copie : il faut en quelque sorte proposer un commentaire de texte de la citation servant de support à la composition, en reprenant et discutant les différents éléments dans les deux ou trois parties, sans s'interdire un regard critique (sur les implicites, les contradictions ou les connotations des termes choisis, comme on l'a déjà évoqué plus haut). Ainsi pouvait-on, à un moment ou à un autre, s'interroger sur les petites dissymétries de la citation : après avoir évoqué les « artificio » du *regredire*, Mazzacurati parle de « formule » lorsqu'il s'agit de *progredire* : est-ce à dire que l'opération devient plus scientifique et moins artistique ? Peut-être n'est-ce que le simple souci d'éviter une répétition qui explique ce glissement, mais le jury a apprécié le fait que certaines copies s'interrogent sur cette petite irrégularité. Certaines personnes maîtrisent manifestement très bien les codes de l'exercice et savent par exemple proposer, dans le corps de la composition ou en conclusion, d'astucieuses reformulations du sujet (une copie a par exemple proposé de décliner le binôme en « elevazione » et « avvillimento » pour rendre compte de la dimension morale de certaines nouvelles ; une autre encore a introduit, à partir d'une analyse de *Confessione*, le concept de destin pour dépasser l'antithèse progression / régression et l'idée d'une évolution linéaire).

En dehors de ces questions de méthode, on attend que le corpus au programme soit très bien maîtrisé et que les idées soient toutes illustrées d'exemples précis. Il n'est pas acceptable que certaines candidates et certains candidats n'aient cité que Verga (cas extrême) ou aient négligé presque totalement l'un des auteurs au programme :

Capuana a souvent été le grand sacrifié de cette composition... Son recueil de nouvelles était objectivement le plus délicat à soumettre aux concepts et aux instruments interprétatifs de la citation de Mazzacurati, mais il fallait accepter quelques petites contorsions rhétoriques pour ne pas le laisser de côté, ce que certains ont très bien réussi, en insistant par exemple sur le dépassement dialectique de la régression et de la progression par l'ironie et l'humour et, plus largement, par une série de procédés déformants. Il n'était pas non plus impossible de dire que l'œuvre de Capuana résiste à la grille de lecture de Mazzacurati – et pour cause... – mais il fallait veiller à montrer en quoi et pourquoi elle résiste, alors même que l'idée de progrès, notamment politique, avec l'utopie socialiste dans *Amore libero*, et scientifique dans *Il primo maggio del dottor Piccottini*, est bien présente (sur le mode ironique, bien sûr). Les résumés des nouvelles, à la fois précis et efficaces dans certaines copies, ont révélé leur pouvoir herméneutique (pourvu qu'ils demeurent synthétiques et s'en tiennent aux éléments en lien avec le sujet).

On apprécie également la précision de la contextualisation historique. Il n'était pas souhaitable que l'histoire politique, sociale, économique ou l'histoire littéraire (succession de courants et de tendances au XIX^e siècle) prennent le pas sur l'analyse des textes, mais des connaissances exactes sur l'Italie post-unitaire, sur le contexte culturel et scientifique (positivisme, évolutionnisme, spiritisme...) et sur les transformations de la prose narrative en Italie étaient tout de même souhaitables. On a pu trouver discutables certaines affirmations relatives à la littérature antérieure au programme, par exemple celles qui insistent de manière un peu simpliste sur l'optimisme qui caractériserait la littérature romantique et *risorgimentale* (notamment Manzoni).

Parmi les conseils très généraux que l'on peut donner, nous souhaiterions rappeler l'importance de ne pas écorcher les noms des personnages ni les titres des œuvres (*Riccardo Waitzen* est devenu *Weitzen*, *La lettera U La lettera Z*, *Ad una bruna Ad una mora*, etc)... Il en va de même pour les références littéraires hors programme : si l'on veut citer Baudelaire, *L'assommoir* de Zola ou les frères Goncourt, il faut le faire sans fantaisie orthographique et si l'on tient à mentionner les théoriciens russes de la nouvelle, il vaut mieux ne pas confondre Chklovski et Eichenbaum. Plutôt que de déformer les titres des œuvres hors programme (*La duchessa di Leyra* est par exemple devenue *La duchessa di Leila*), il vaut mieux s'abstenir de les citer en cas de doute.

Sur le plan linguistique, le jury est globalement satisfait : la maîtrise de l'italien écrit soutenu est bonne, voire très bonne et les quelques copies vraiment défailtantes sur ce plan correspondent à des compositions par ailleurs inachevées ou vraiment trop courtes et superficielles. Sur le plan stylistique, nous souhaiterions rappeler que la première qualité reste la clarté : le jury préférera toujours une expression simple mais intelligible à une pluie de concepts et de termes techniques insérés dans une prose confuse, ~~très~~ ~~dense~~, qui oblige à interrompre sans cesse la lecture pour se demander ce que la candidate ou le candidat a voulu dire. Le jury garde en tête qu'il s'agit de recruter des enseignantes et des enseignants, dont l'une des qualités premières reste la capacité à se faire comprendre, à l'écrit comme à l'oral.

Nous souhaiterions enfin répéter que pour le confort de la lecture, surtout si la copie est longue (et il est normal qu'elle le soit !), il est important de veiller à une présentation aérée et claire, avec des paragraphes pour le développement (l'introduction, quant à elle, se présente de préférence comme un bloc unique) et des sauts de ligne entre les différentes parties. Les abréviations sont à bannir et les titres des œuvres doivent être signalés comme tels (les conventions françaises prévoient que les titres des œuvres soient soulignés, mais dans la mesure où la composition est rédigée en italien, on admet évidemment l'usage des guillemets, propre aux habitudes italiennes). De même, un effort de graphie est vivement souhaitable dans la perspective

professionnelle d'un concours de recrutement d'enseignantes et enseignants : une copie bien lisible est toujours un plaisir pour les correcteurs et correctrices.

ÉPREUVES DE TRADUCTION

VERSION

Sujet

Diffidenza di Guidantonio Vespucci verso il popolo di Firenze

Queste furono le parole di Pagolantonio. Ma in contrario Guidantonio Vespucci, giuriconsulto famoso e uomo di ingegno e destrezza singolare, parlò così: – Se il governo ordinato, prestantissimi cittadini, nella forma proposta da Paolantonio Soderini producesse sì facilmente i frutti che si desiderano, come facilmente si disegnano, avrebbe certamente il gusto molto corrotto chi altro governo nella patria nostra desiderasse. Sarebbe perniciosissimo cittadino chi non amasse sommamente una forma di repubblica nella quale le virtù i meriti e il valore degli uomini fussino sopra tutte l'altre cose riconosciuti e onorati. Ma io non conosco già come si possa sperare che uno reggimento collocato totalmente nella potestà del popolo abbia a essere pieno di tanti beni. Perché io so pure che la ragione insegna, che l'esperienza lo dimostra e l'autorità de' valent'uomini lo conferma, che in tanta moltitudine non si truova tale prudenza tale esperienza tale ordine per il quale promettere ci possiamo che i savi abbino a essere anteposti agli ignoranti, i buoni a' cattivi, gli sperimentati a queglii che non hanno mai maneggiato faccenda alcuna. Perché, come da uno giudice incapace e imperito non si possono aspettare sentenze rette così da uno popolo che è pieno di confusione e di ignoranza non si può aspettare, se non per caso, elezione o deliberazione prudente o ragionevole. E quello che ne' governi pubblici gli uomini savi, né intenti ad alcuno altro negozio, possono appena discernere noi crediamo che una moltitudine inesperta imperita composta di tante varietà d'ingegni di condizioni e di costumi, e tutta dedita alle sue particolari faccende, possa distinguere e conoscere? Senza che, la persuasione immoderata che ciascuno arà di se medesimo gli desterà tutti alla cupidità degli onori, né basterà agli uomini nel governo popolare godere i frutti onesti della libertà, ché aspireranno tutti a gradi principali, e a intervenire nelle deliberazioni delle cose più importanti e più difficili; perché in noi manco che in alcuna altra città regna la modestia del cedere a chi più sa, a chi più merita. Ma persuadendoci che di ragione tutti, in tutte le cose, dobbiamo essere eguali, si confonderanno, quando sarà in facoltà della moltitudine, i luoghi della virtù e del valore; e questa cupidità distesa nella maggiore parte farà potere più queglii che manco sapranno o manco meriteranno, perché essendo molto più numero aranno più possanza, in uno stato ordinato in modo che i pareri s'annoverino non si pesino. Donde che certezza arete voi che, contenti della forma la quale introdurrete al presente, non disordinino presto i modi, prudentemente pensati, con nuove invenzioni e con leggi imprudenti? alle quali gli uomini savi non potranno resistere. E queste cose sono in ogni tempo pericolose in un governo tale, ma saranno molto più ora, perché è natura degli uomini, quando si partono da uno estremo nel quale sono stati tenuti violentemente, correre volonterosamente, senza fermarsi nel mezzo, all'altro estremo. Così chi esce da una tirannide, se non è ritenuto, si precipita a una sfrenata licenza; la quale anche si può giustamente chiamare tirannide, perché un popolo è simile a un tiranno quando dà a chi non merita, quando toglie a chi merita, quando confonde i gradi e le distinzioni delle persone; ed è forse tanto più pestifera la sua tirannide quanto è più pericolosa l'ignoranza, perché non ha né peso né misura né legge che la malignità, che pure si regge con qualche regola con qualche freno con qualche termine.

Francesco Guicciardini, *Storia d'Italia*, Libro II, capitolo II,
Milano, Garzanti, 1988 [1561], p.161-163.

Un corrigé possible

Méfiance de Guidantonio Vespucci envers le peuple de Florence

Tels furent les propos de Paolantonio. Mais à l'opposé Guidantonio Vespucci, jurisconsulte renommé et homme d'une intelligence et d'une habileté singulières, parla ainsi :

– Si le gouvernement constitué, très honorables citoyens, selon la forme proposée par Paolantonio Soderini produisait les fruits que l'on désire aussi facilement qu'on les projette, ceux qui désireraient un autre gouvernement pour la patrie auraient certainement un goût bien altéré. Ce serait un citoyen très pernicieux, celui qui n'aimerait pas au plus haut point une forme de république dans laquelle les vertus, les mérites et la valeur des hommes seraient plus que toute autre chose reconnus et honorés. Mais pour ma part, je ne sais vraiment pas comment on peut espérer qu'un pouvoir totalement placé entre les mains du peuple puisse regorger de tant de bienfaits. Car, quant à moi, je sais bien que la raison enseigne, que l'expérience démontre, et que l'autorité des hommes valeureux confirme que dans une si grande multitude on ne trouve pas un discernement tel, une expérience telle, un ordre tel que l'on puisse espérer que les sages auront l'avantage sur les ignorants, les bons sur les mauvais, les hommes expérimentés sur ceux qui n'ont jamais mené aucune affaire. Car de même que d'un juge incapable et incompetent on ne peut attendre de sentences justes, de même d'un peuple qui est plein de confusion et d'ignorance on ne peut attendre, si ce n'est par hasard, de choix ni de décision avisée ou raisonnable. Et ce que dans les affaires publiques les hommes sages, et qui ne sont pas accaparés par d'autres activités, peuvent à peine discerner, croyons-nous vraiment qu'une multitude inexpérimentée et incompetente, composée d'une telle diversité d'intelligences, de conditions et de mœurs, et entièrement occupée à ses affaires particulières, puisse le distinguer et le comprendre ? Sans compter que l'estime immodérée que chacun aura de lui-même éveillera chez tout le monde la cupidité des honneurs, et il ne suffira pas aux hommes, sous un gouvernement populaire, de jouir des fruits honnêtes de la liberté, car ils aspireront tous à accéder à de hautes fonctions et à intervenir dans les décisions des choses les plus importantes et les plus difficiles ; parce que chez nous moins qu'en toute autre cité règne la modestie de céder devant ceux qui en savent le plus, devant ceux qui ont le plus de mérite. Mais en nous persuadant que, de droit, tous, en toute chose, nous devons être égaux, on ne distinguera plus, quand cela relèvera de la multitude, la place de la vertu et de la valeur ; et cette cupidité étendue à la majorité donnera plus de pouvoir à ceux qui en sauront le moins et qui auront le moins de mérite, car étant beaucoup plus nombreux ils auront plus de puissance, dans un État constitué de telle sorte que les avis se dénombrent, ne se soupèsent pas. Dès lors, quelle certitude aurez-vous que, bien contents de la forme de gouvernement que vous allez introduire à présent, ils ne tardent pas à dégrader les modes de gouvernement pensés avec prudence par des innovations et des lois imprudentes ? Les hommes sages ne pourront pas leur résister. Et ces choses sont en tout temps dangereuses dans un tel gouvernement, mais elles le seront bien plus à présent, car c'est la nature des hommes, quand ils s'éloignent d'un extrême où ils ont été maintenus violemment, de courir délibérément, sans s'arrêter au milieu, à l'autre extrême. Ainsi celui qui sort d'une tyrannie, s'il n'est pas retenu, se précipite dans une licence effrénée ; laquelle peut aussi, à juste titre, être appelée tyrannie, car un peuple est semblable à un tyran quand il donne à celui qui n'a pas de mérite, quand il enlève à celui qui en a, quand il confond les fonctions et les distinctions des personnes ; et sa tyrannie est peut-être d'autant plus nocive que son ignorance est plus dangereuse, parce qu'il n'a ni poids, ni mesure, ni loi si ce n'est la méchanceté, que l'on maîtrise pourtant avec quelque règle, quelque frein, quelque limite.

D'après Francesco Guicciardini, *Storia d'Italia*, Libro II, capitolo II, Milano, Garzanti, 1988 [1561], p. 161-163.

Note sur 10	Équivalent/20	Nombre de copies
0	0	5
0,5	1	1
1,25	2,5	2
1,5	3	1
2	4	1
2,25	4,5	3
2,5	5	3
2,75	5,5	2
3	6	2
3,25	6,5	2
3,5	7	3
4	8	1
4,5	9	3
4,75	9,5	4
5	10	2
5,25	10,5	1
5,5	11	2
5,75	11,5	2
6	12	2
6,25	12,5	2
6,5	13	1
6,75	13,5	2
7	14	2
7,5	15	1
8	16	1

Moyenne générale de l'épreuve : 3,9/10 (soit 7,8/20)

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

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

Sur 51 copies corrigées,

18 copies obtiennent une note égale ou supérieure à la moyenne (5/10, soit 10/20)

15 copies obtiennent entre 3 et 4,75 sur 10 (soit entre 6 et 9,5/20)

13 copies obtiennent entre 0,5 et 2,75 sur 10 (soit entre 1 et 5,5/20)

5 copies inintelligibles obtiennent 0

Commentaire sur l'épreuve

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

Quelques difficultés canoniques

Ce texte présentait des difficultés d'ordre lexical et syntaxique propres à la langue ancienne, qui doivent être familières aux candidats à l'agrégation, comme certains archaïsmes lexicaux ou des variantes dans l'orthographe des noms propres, typiques de la Renaissance, comme Paolantonio/Pagolantonio.

Il fallait également reconnaître l'emploi littéraire de « già » (l. 7), qu'il ne fallait ni omettre ni traduire (comme dans le sujet de l'année dernière) par **jadis*, **naguère*, **autrefois* ou **par le passé*, ou toute autre indication de temporalité, comme **encore*. En

particulier lorsqu'il est précédé de la négation « non », « già » n'a pas une valeur temporelle mais intensive (cf. Zingarelli pour les exemples), qu'il convenait de rendre par des formulations du type « vraiment », « pas du tout », ou toute autre expression qui rendait cette valeur. De la même façon, il fallait bien identifier la valeur intensive de « pure » (l. 9) : les traductions adversatives comme **aussi* ou **pourtant* ont été sanctionnées. « Senza che » (l. 18) pouvait être traduit par des expressions comme « en outre » ou « sans compter que », mais **sans quoi* ou **faute de quoi* n'ont pas été acceptés. Dans « né intenti » (l. 16) et « né basterà » (l. 19) il fallait bien reconnaître le *nec* latin, à traduire par « et [...] ne [...] pas ».

Dans la dernière phrase, il était nécessaire de maîtriser l'emploi de l'adjectif indéfini « qualche » dans le sens d'indétermination (et non de pluralité exiguë, à peu près semblable à « alcuni/e »). Aussi convenait-il de traduire « qualche regola » par « quelque règle » et non pas **quelques règles* ou **une quelconque règle* ; « qualche freno » par « quelque frein » et non pas **quelques freins* ou **un quelconque frein* ; « qualche termine » par « quelque limite » ou « quelque terme » ou tout autre synonyme de « limite » mais pas **parole* ou **propos*, qui étaient des contre-sens ici. Attention aussi à ne pas confondre participes présents (« convainquant ») et adjectifs (« convaincant »).

Enfin, le jury a été étonné de constater une mauvaise compréhension de l'adverbe « manco » (l. 21) pourtant courant en langue moderne. L'adverbe « manco » dérive du latin *mancum*, qu'on pourrait traduire en italien moderne par « difettoso » ou « manchevole ». L'emploi de « manco » comporte une connotation plus familière et informelle que celui de « neanche » ou « nemmeno », imputable ici à l'oralité du discours.

Dans le même ordre d'idées, à savoir les difficultés classiques de passage de l'italien au français se retrouvant aussi bien en langue ancienne qu'en langue moderne, rappelons qu'il vaut mieux dans certains cas écrire « il est » plutôt que **c'est* (souvent trop familier). Concernant « con nuove invenzioni e leggi imprudenti » (l. 28), si l'article indéfini n'a pas de pluriel en italien, il faut le rétablir en français (« des lois imprudentes ») et ne pas le confondre avec le partitif —« plus de puissance » pour « aranno più possanza » (l. 26).

Quelques difficultés d'ordre lexical propres à ce texte

L'une des difficultés lexicales particulières dans ce texte était le maniement des termes liés à la politique et au droit, faisant appel à une connaissance fine du contexte historique comme de l'histoire de la langue.

La traduction exacte de « giuriconsulto » (l. 1) était « juriconsulte », mais les inexactitudes stratégiques vouées à éviter des barbarismes (comme « spécialiste de droit » ou « conseiller juridique ») ont été peu sanctionnées – et ce d'autant plus que de nombreuses copies ont fait de lourds barbarismes sur ce mot (**juriconsul*, **jureconsulte*, **juri-consult*, **homme de loie*, **consulant juridique*). Le jury rappelle aux candidats que la version requiert un certain sens stratégique, appuyé sur une connaissance des principes généraux du barème : une inexactitude sera toujours beaucoup moins pénalisée qu'un barbarisme. Ainsi, pour « prestantissimi » (l. 3), diverses solutions ont été acceptées, dès lors que le superlatif n'était pas omis, comme « illustres », « avisés », « remarquables », « dignes », « nobles », « éminents », ou encore « excellents ». Le jury a en revanche fortement pénalisé les contre-sens (**impatients*) et les non-sens (**prestants*, **prompts*). Pour « reggimento » (l. 8), toutes les traductions qui rendaient l'idée d'une organisation politique ont été acceptées (comme « administration », « gouvernement », « régime », « gestion politique », « pouvoir ») mais **régiment*, qui renvoie en français à la sphère militaire, était un contre-sens.

Le texte présentait quelques faux-amis. Ainsi, il ne fallait pas traduire « elezione » (l. 15) par **élection* mais par « choix ». Le terme « deliberazione » (l. 15) en italien n'a pas le premier sens français de **délibération* (action de délibérer, en vue de prendre une décision) mais il signifie toujours « décision », « résolution », en italien moderne et à plus forte raison dans un texte littéraire ou ancien (cf. Zingarelli, « fermo proposito, precisa intenzione »). En français, d'ailleurs, par métonymie, le deuxième sens de « délibération » rejoint le sens italien de « conclusion, décision résultant d'une délibération » (cf. CNRTL). Enfin, il ne fallait pas traduire « di ragione » (l. 23) par des calques utilisant le mot « raison » (**avec l'aide de la raison*, **en raison*) mais comprendre qu'il était ici question de droit – sans se tromper de préposition (**en droit* a ainsi été légèrement sanctionné).

On rappelle enfin que le mot « virtù » prend au XVI^e siècle un sens particulier, surtout dans les écrits politiques. Il ne couvre pas seulement un sens moral (comme dans « le virtù », l. 6) surtout s'il est au singulier. Au singulier, il se place entre « vaillance » et « audace » et représente la capacité d'action de l'individu. Ainsi la proposition « si confonderanno, quando sarà in facultà della moltitudine, i luoghi della virtù e del valore » pouvait faire question. « Virtù » est-il ici synonyme de « valeur » (= *on perdra de vue la vertu et la valeur*) ou s'y oppose-t-il ? (= *on confondra l'audace et la valeur*) ? On pouvait garder le mot « vertu » en français (souvent adopté pour traduire le binôme « fortuna e virtù », chez Machiavel par exemple), et maintenir ainsi l'ambiguïté. Le jury a cependant apprécié que les candidats s'interrogent sur ce passage, et a de ce fait accepté plusieurs solutions avec une certaine souplesse.

Quelques difficultés d'ordre syntaxique

Pour « uomo d'ingegno e destrezza singolare » (l. 2), il fallait repérer l'accord de proximité de l'italien ancien, et penser à rajouter le pluriel en français « homme d'une intelligence et d'une habileté singulières ».

Dans la mise en français, attention à exprimer clairement le lien cause-conséquence, par exemple dans la traduction de « tale prudenza tale esperienza tale ordine *per il quale* promettere ci possiamo... » (l. 10).

Concernant la parataxe « s'annoverino non si pesino » (l. 26), le jury a opté pour la juxtaposition dans sa proposition de corrigé, mais a accepté les traductions qui ont préféré expliciter le parallélisme, en ajoutant des connecteurs comme « mais » ou « au lieu de ».

Enfin, arrêtons-nous un instant sur la traduction de « se medesimo », dans « la persuasione immoderata che ciascuno arà di se medesimo » (l. 19). *Le Bon usage* rappelle la règle : « Dans la langue soignée, on emploie *soi* (*ou soi-même*) avec un sujet de portée générale, notamment un pronom indéfini comme chacun, aucun, personne, un nom accompagné d'un déterminant indéfini. » Cependant, même dans la langue écrite, on trouve aussi dans ces circonstances le pronom personnel non réfléchi : *Chaque homme porte en lui un monde composé de tout ce qu'il a vu et aimé* (Chateaubriand). Mais attention : cet emploi de *lui* est critiqué, notamment par Littré. Le jury a ainsi accepté les deux tournures dans la mesure où la préposition convenait au nom choisi, ainsi on pouvait dire « l'estime de soi » ou « l'estime de lui-même », « la considération pour soi » ou « pour lui-même », « l'amour-propre immodéré », mais pas **la considération de soi*, et encore moins **la conviction de soi*.

Les partis qu'on a pris pour cette session et les variantes acceptées

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. Il convenait d'être attentifs à la répétition de

certaines mots, et ainsi d'opter pour des choix cohérents tout le long de la traduction pour les dytiques « incapace e imperito » (l. 13) puis « inesperta imperita » (l. 17)

Pour « non disordinino presto i modi, prudentemente pensati » (l. 28), le jury a accepté deux possibilités syntactiquement cohérentes : un sujet exprimé précédemment (« ils [« quegli che manco sapranno o manco meriteranno »] ne tardent pas à dégrader ») ou l'indéfini exprimé par une troisième personne du pluriel (« on ne tarde pas à dégrader »). Il a également accepté des formulations qui levaient l'ambiguïté en réintroduisant un sujet exprimé, du type « les hommes » ou « ces personnes ». Considérer (ce serait sensé) que le sujet de « disordinino » soit « i modi », avec une valeur non transitive de « disordinare » (*que les moyens de gouverner se désorganisent), ne semblait pas possible, compte tenu de l'incise commençant par « contenti », qui renvoyait forcément à un sujet collectif.

Concernant le sujet de « non ha » (l. 36), le jury a préféré « il [le peuple] n'a ni poids, ni mesure, ni loi » à une traduction qui considérerait comme sujet « l'ignorance », « elle [l'ignorance] n'a ni poids, ni mesure, ni loi ».

Attendus d'une version d'agrégation et conseils

Nous attirons l'attention des futurs candidats sur la nécessité de ne pas faire d'omissions (une très bonne copie a oublié de traduire le titre), sur l'orthographe et sur la calligraphie (les éléments indéchiffrables sont sanctionnés). Nous rappelons que le titre de l'extrait doit être traduit, contrairement au titre de l'œuvre. Il est souhaitable de donner la référence du texte source en utilisant la mention « D'après », qui signale que d'inévitables modifications ont été apportées lors de la traduction, et qu'elles sont imputables à la personne qui a traduit. Nous ne saurions trop rappeler l'importance d'une relecture scrupuleuse mot à mot, afin d'éviter d'omettre une phrase par inattention. Cela arrive malheureusement, et la copie se voit alors retirer la somme des points des fautes les plus graves représentées par le passage en question. Le jury a également été étonné de trouver des copies non terminées, dans lesquelles il manque la deuxième moitié ou le dernier tiers. Dans ce cas aussi, la copie se voit retirer la somme des points correspondant aux passages concernés, ce qui est d'autant plus regrettable que le début de ces copies était parfois d'un niveau convenable. La gestion du temps fait partie intégrante de l'épreuve : il est indispensable de rendre des copies complètes pour espérer être admissible.

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 : les licences poétiques ne sont permises qu'aux auteurs, non aux traducteurs dans le cadre du concours :

Aucune faute de français ne doit figurer dans le texte d'arrivée. La connaissance des deux langues est essentielle. Pour bien traduire, il faut bien comprendre le texte-source et 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 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 (*aima/aimât*), 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. À plus forte raison, le jury s'étonne de devoir rappeler que les accents ne sont pas optionnels : il ne s'agit pas de fioritures mais d'éléments

constitutifs de l'orthographe des mots, et à ce titre, chaque accent omis, ajouté ou mal employé est compté comme une faute d'orthographe. Plusieurs copies ne maîtrisant absolument pas l'accentuation du français ont ainsi perdu de très nombreux points : nous invitons donc les futurs candidats à commencer par s'assurer qu'ils maîtrisent parfaitement ces règles de base.

Le jury attire enfin l'attention des candidats sur un dernier point : la copie n'est pas le lieu pour faire des commentaires sur le sujet. En effet, même si le sujet avait comporté une coquille (bien entendu, dans l'absolu, on n'est à l'abri de ce genre d'erreur mais ce n'était pas le cas cette année), il n'aurait pas fallu exprimer d'opinion personnelle à cette occasion, dans la mesure où cela pourrait être considéré comme un signe distinctif qui romprait l'anonymat, invalidant de ce fait la copie. Par ailleurs, il est absolument exclu de faire figurer une paraphrase en italien contemporain entre parenthèses, comme cela a été constaté dans une seule copie. Nous invitons également les candidats à suivre les règles françaises de ponctuation lors de la césure des mots. Deux copies ont utilisé une graphie qui a certes pu être en vigueur en Italie à une certaine époque (soulignement de certaines syllabes plutôt qu'utilisation du tiret médiant), mais qui ne peut pas être utilisée en français et qui aurait pu permettre de les identifier. Nous invitons les futurs candidats à ne pas prendre ce type de risques et à suivre une ponctuation rigoureusement standard.

THÈME

Sujet

L'Ensorcelée

Au sein de toutes ces pertitions dans lesquelles se consumaient nos jeunesses, elle aimait Jéhoël de la Croix-Jugan, le beau et blanc moine de Blanchelande, comme elle n'avait aimé personne, comme elle ne croyait pas, elle qui avait été si rieuse et si légère de cœur, qu'on pût aimer un homme, un être fait avec de la terre et qui doit mourir ! Elle ne s'en cacha point. Belle, amoureuse, devenue effrontée, elle croyait facile de se faire aimer... Mais elle s'abusa. Elle fut méprisée pour sa peine. « Fais ta belle et ta fière, maintenant ! disaient-ils. Tu n'as pas même su mettre le feu à la robe d'amadou d'un moine. Tu as trouvé ton maître, ton maître qui ne veut pas de toi. » Elle, exaspérée par leurs railleries, jura qu'il l'aimerait. Mais ce serment fut un parjure...

Jéhoël avait des pensées qu'on ne savait pas. L'acier de son fusil de chasse était moins dur que son cœur orgueilleux, et le sang des bêtes massacrées qu'il rapportait sur ses mains du fond des forêts, il ne l'essuya jamais à nos tabliers ! Nous ne lui étions rien ! Un soir, Dlaïde, devant nous toutes, dans un de ces repas qui duraient des nuits, lui avoua son amour insensé... Mais, au lieu de l'écouter, il prit au mur un cor de cuivre, et, y collant ses lèvres pâles, il couvrit la voix de la malheureuse des sons impitoyables du cor, et lui sonna longtemps un air outrageant et terrible, comme s'il eût été un des Archanges qui un jour sonneront le dernier jugement ! Je vivrais cent ans, Jeanne-Madelaine, que je n'oublierais pas ce mouvement formidable, et l'action cruelle de ce prêtre, et l'air qu'il avait en l'accomplissant ! Pour Dlaïde, elle en tomba folle tout à fait. La pauvre tête perdue s'abandonna aux faiseuses de breuvages, qui lui donnèrent des poudres pour se faire aimer. Elle les jetait subtilement, par derrière, dans le verre du moine, à la soupée ; mais les poudres étaient des menteries. Rien ne pouvait empoisonner l'âme de Jéhoël. Tout indigne qu'il fût, Dieu gardait-il son prêtre ? ou l'Esprit des ténèbres se servait-il de l'oïnt du Seigneur pour mieux maîtriser le cœur de Dlaïde ?... Exemple effroyable pour nous toutes, mais qui ne nous profita pas ! Dlaïde Malgy passa bientôt pour une possédée et une coureuse de guilledou, dans tout le pays. Les femmes se signaient quand elles la rencontraient le long des chemins, ou assise contre les haies, presque à l'état d'idiote, tant elle avait le cœur navré ! D'aucuns disaient qu'elle n'était pas toujours si tranquille... et que, la nuit, on l'avait vue souvent se rouler, avec des cris, sur les *têtes de chat* de la chaussée de Broquebœuf, hurlant de douleur,

au clair de lune, comme une louve qui a faim. C'était peut-être une invention que cette *dirie* de la chaussée de Broquebœuf ... mais ce qui est certain, c'est que, dans le temps, quand nous allions nous baigner dans la rivière, je comptais bien des meurtrissures, bien des places bleues sur son pauvre corps, et quand je lui demandais : « Qu'est-ce donc que ça ? où t'es-tu mise ?... », elle me disait dans son égarement : « C'est une gangrène qui me vient du cœur et qui me doit manger partout. » Ah ! sa beauté et sa santé furent bientôt mangées. La toux la prit. C'était la plus faible d'entre nous. Mais la maladie et son corps, qui se fondait comme un suif au feu, ne l'empêchèrent point de mener la vie que nous menions à Haut-Mesnil.

Jules Barbey d'Aurevilly, *L'Enfermée*, Paris, Alphonse Lemerre, 1889 [1854], pp. 159-161.

Un corrigé possible

La stregata

Fra tutte quelle perdizioni in cui si consumava la nostra giovinezza, amò Jéhoël de la Croix-Jugan, il bel monaco bianco di Blanchelande, come non aveva amato nessuno, come non credeva, lei che era stata così ridente e spensierata, che si potesse amare un uomo, un essere fatto di fango e destinato alla morte! Non ne fece affatto mistero. Bella, innamorata, fattasi sfrontata, credeva fosse facile farsi amare ... Ma si illuse. Fu disprezzata per il suo dolore. «Prova ora a darti delle arie e a metterti in mostra! dicevano. Non sei nemmeno stata capace di appiccare il fuoco all'esca che è il saio di un frate. Hai trovato uno più forte di te e che non ti vuole » Esasperata che si facessero beffe di lei, giurò che lui l'avrebbe amata. Ma quel giuramento fu uno spergiuro ...

Jéhoël aveva pensieri che nessuno conosceva. L'acciaio del suo fucile da caccia era meno duro del suo cuore superbo, e il sangue delle bestie massacrate che recava sulle mani dal fondo dei boschi, non lo asciugò mai sui nostri grembiali! Non eravamo nulla per lui! Una sera, in uno di quei pasti che duravano notti intere, davanti a noi tutte, Dlaiïde gli confessò il proprio insensato amore... Ma, invece di darle ascolto, lui prese dalla parete un corno di ottone e, premendovi le labbra pallide, coprì la voce della sventurata con gli spietati suoni del corno, e le suonò a lungo un'aria terribile ed oltraggiosa, come se fosse stato uno degli Arcangeli che un giorno suoneranno le trombe del Giudizio. Dovessi campare cent'anni, Jeanne-Madelaine, non dimenticherei quell'incredibile gesto, e l'atto crudele di quel frate, e l'aria che aveva nel compierlo! Quanto a Dlaiïde, le fece perdere completamente il senno. La povera mente smarrita si affidò alle pozioni delle fattucchiere, che le diedero certe polveri per farsi amare. Le gettava abilmente nel bicchiere del monaco alle sue spalle, durante la cena; ma quelle polveri erano fandonie. Nulla poteva avvelenare l'anima di Jéhoël. Per quanto indegno fosse, Dio proteggeva il suo sacerdote? o lo Spirito delle tenebre si serviva dell'unto del Signore per controllare meglio il cuore di Dlaiïde? Spaventoso esempio per tutte noi, ma che non ci giovò. Dlaiïde Malgy passò per un'indemoniata e una che andava in giro a civettare per tutta la contrada. Le donne si facevano il segno della croce quando la incontravano lungo i sentieri, o seduta davanti alle siepi, quasi come un'idiota, tanto straziato era il suo cuore! Alcuni dicevano che non era sempre così tranquilla... e che di notte era stata vista spesso rotolarsi gridando sui ciottoli sporgenti della strada di Broquebœuf, con urla di dolore, al chiaro di luna, come una lupa affamata. Era forse un'invenzione quella *diceria* della strada di Broquebœuf... ma quel che è certo è che a quei tempi, quando andavamo a fare il bagno nel fiume, quante contusioni, quanti lividi contai sul suo povero corpo, e quando le chiedevo: "Cosa diavolo sono questi? Dove ti sei andata a cacciare?..." mi diceva, smarrita: "È una cancrena che mi viene dal cuore e mi divorerà dappertutto" Ah! la sua bellezza e la sua salute furono presto divorate. Fu assalita dalla tosse. Era la più debole fra noi. Ma la malattia e il suo corpo, che si struggeva come sego al fuoco, non le impedirono affatto di far la vita che facevamo a Haut-Mesnil.

Note sur 10	Équivalent sur 20	Nombre de copies
0	0	2
0,25	0,5	4
0,5	1	3
0,75	1,5	1
1	2	1
1,25	2,75	1
1,5	3	2
1,75	3,5	1
2	4	1
2,25	4,5	4
2,5	5	3
2,75	5,75	1
3	6	2
3,5	7,25	1
4	8	2
4,25	8,75	3
4,5	9	2
4,75	9,5	1
5	10	2
5,25	10,5	3
5,5	11	1
5,75	11,5	1
6	12	3
6,25	12,75	1
6,75	13,5	3
7,25	14,5	1
8	16	1

Moyenne générale de l'épreuve : 3,4/10 (soit 6,8/20)

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

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

Sur 51 copies corrigées : 14 copies obtiennent plus de la moyenne (5/10 soit 10/20) ; 13 copies obtiennent entre 3 et 5/10 (soit entre 6 et 10/20) ; 22 copies entre 0,25 et 2,75/10 (soit entre 0,5 et 5,5/20) et 2 copies, l'une inachevée et l'autre très indigente, obtiennent la note de 0.

Commentaire sur l'épreuve

(NB : les formes erronées sont précédées par un astérisque)

Le texte choisi pour le thème de cette année était un extrait tiré du roman de Jules Barbey d'Aurevilly intitulé *L'Ensorcelée*, paru en feuilleton en 1852 puis publié en 1854. C'est un passage où la malheureuse protagoniste féminine, Jeanne Madelaine de Feuardenet, qui tombera follement amoureuse de Jéhoël de la Croix-Jugan, écoute sous la forme d'un exemple prémonitoire l'histoire tragique de Dlaïde Malgy qui, avant elle, avait été envoûtée par ce moine maléfique et fascinant, chouan et contre-révolutionnaire. Le portrait et l'histoire inquiétants de Jéhoël sont construits par la langue qui caractérise le style de cet auteur : une phrase dense, toujours très soutenue et jouant des nuances et des écarts syntaxiques ; et un lexique élevé qui puise à un

imaginaire à la fois démoniaque et biblique, dans une tonalité véritablement baudelairienne.

La difficulté principale présentée par ce texte ne se bornait d'ailleurs pas à la présence de mots rares et désuets ou aux nombreuses expressions idiomatiques hautes en couleur, mais demeurait justement dans une atmosphère langagière globale qui exigeait une saisie d'ensemble. Les candidats et candidates devaient ainsi montrer une maîtrise morphologique et lexicale assurées, qui sont les attendus logiques d'un concours tel que l'Agrégation, mais étaient également amenés à faire preuve d'une vraie finesse de lecture, à la hauteur de la prose à traduire, ce qui était le cas dans les meilleures copies, relativement peu nombreuses.

Par conséquent, les copies les plus problématiques ont été celles qui n'ont pas réalisé un travail préalable de compréhension précise du texte ainsi qu'une analyse de ses enjeux essentiels, allant de l'intrigue du récit jusqu'à la dynamique de l'énonciation. Ces traductions se sont révélées très approximatives et inexactes et les nombreux choix incorrects qu'elles contenaient provenaient à la fois d'une maîtrise des langues française et italienne encore imparfaite et d'une pratique de la traduction trop hâtive et peu consciencieuse qui ne se base nullement sur une lecture soignée et raisonnée du texte de départ. Le jury a trouvé inadmissible que certains candidats se limitent à restituer le texte dans une sorte de mot-à-mot donnant parfois lieu à des contre-sens voire à des non-sens flagrants qui auraient dû leur sauter aux yeux lors de la relecture. Ces copies, plus ou moins indigentes, ont donné le sentiment d'un travail non fait par des candidat(e)s qui ont baissé les bras face aux difficultés stylistiques et linguistiques du texte et qui ont vite renoncé à en saisir le sens global.

Au **niveau lexical**, le texte présentait une série de tournures hautes ou de termes d'un registre archaïque qui pouvaient déconcerter à une première lecture, mais qu'il était tout à fait possible d'analyser calmement et de traduire de façon acceptable, faute de traduction précise. Parmi les formes peu communes, on peut rappeler à coup sûr : « robe d'amadou », « soupée », « coureuse de guilledou », « dirie », « têtes de chat », et il n'y avait que cette dernière expression (figurant en italique dans le texte, tout comme « dirie », détail typographique qui a été d'ailleurs malheureusement négligé par plusieurs copies) qui pouvait sembler imperméable, à moins de n'en connaître la signification assez rare.

Les « têtes de chat » sont des cailloux arrondis, qu'on utilisait jusqu'au XV^e siècle pour paver les rues ou les chemins. Ces galets taillés manuellement et pris souvent dans le lit d'un fleuve sont encore visibles notamment dans les calades en Provence. Le jury a fait le choix de banaliser la traduction de cette expression (à savoir de ne pas pénaliser une traduction inexacte) quand elle ne débouchait pas sur des solécismes ou des barbarismes et plus en général sur des formes aberrantes (comme « *pelucchi » ou « *cloache » par exemple). Les formes italiennes de « ciottoli sporgenti » ou d'« acciottolato » étaient à même de mettre l'accent sur le fait que ces galets, même s'ils sont arrondis, dépassent du pavage, d'où la douleur qu'en tire le personnage du récit qui s'y jette et s'y roule.

En revanche, en ce qui concerne les autres expressions inhabituelles que nous venons de rappeler, le contexte laissait toujours une porte d'accès pour élaborer une solution de traduction, c'est pourquoi le jury a fait le choix de pénaliser plus ou moins fortement les traductions inexactes de ces autres formes.

En ce qui concerne le terme d'« amadou », si la traduction exacte a été trouvée seulement par quelques copies qui ont su rendre ce mot par son équivalent « esca », désignant en italien la matière spongieuse tirée d'un champignon (l'amadouvier) utilisée pour allumer le feu, plusieurs candidats ont tout de même saisi la nécessité de mettre en avant l'aspect essentiel de l'image, à savoir la nature inflammable de la robe du moine. Dès lors le jury a pu accepter plusieurs solutions, de la plus exacte et élégante à

la plus approximative. Une alternative était de changer la matière, en passant donc de l'« esca » à la « paglia », qui brûle tout aussi vite (une correspondance analogue est d'ailleurs citée par Dotoli 2020 : « il prend feu comme de l'amadou »/ « s'infiamma come paglia »¹). Les copies, assez nombreuses, qui n'ont pas identifié ou su rendre l'idée de la facilité à s'enflammer propre à l'amadou, et donc la facilité de rendre amoureux un moine, peut-être moins souvent exposé à la tentation, ont été sanctionnées.

Un autre point situé à la toute fin du texte demandait une attention similaire à une matière qui était à l'origine d'une autre métaphore, là où D'Iaïde fond « comme un suif au feu ». La non connaissance du mot « suif » a en effet donné lieu à des choix peu logiques où le « sego » a été remplacé par du « *legno » ou du « *carbone », qui déforment nécessairement l'image.

Le terme de « soupée » était également désuet, mais la nature descriptive du passage où il figurait en facilitait une lecture en tant que « l'heure de la soupe », ou le « souper », à savoir le repas ou la collation du soir, qu'on devait rendre par le terme italien moins précis de « cena ». Les traductions qui ont été le plus pénalisées sont surtout celles, assez nombreuses, qui ont réécrit ce passage à partir de l'incompréhension du terme en question, modifiant ainsi radicalement le contexte ou même produisant un non-sens : la protagoniste jette par exemple «* da dietro la zuppiera » ses poudres d'amour.

Dans la locution « coureuse de guilledou », si le terme « guilledou » (dont l'origine oscille entre le verbe ancien français « guiller » (tromper, séduire) et la fusion des mots « guilleret » et « doux »), pouvait déconcerter les non-francophones, le terme de « coureuse » renvoyait quant à lui au verbe courir dans son acception bien connue qui est celle d'aller en quête d'aventures galantes (Le Grand Robert) et constituait donc un moyen de compréhension à l'expression tout entière. Il existe de très nombreuses formes en italien pour traduire une telle tournure (comme « correre la cavallina » ou « andare a civettare » ou encore « essere di facili costumi »), certaines moins vives mais tout de même exactes. Les traductions que le jury n'a en revanche pas admises et plus ou moins lourdement pénalisées ont été celles recourant à des formes totalement aberrantes (« *corritrice di guglie ») ou produisant des faux-sens qui changent la signification du texte (« *una che rincorre castelli in aria », « *amante di stregherie »).

Le localisme « dirie » était franchement facile à reconnaître grâce au contexte, mais surtout grâce au renvoi au verbe dire. Des agrégatifs et agrégatives d'italien pouvaient assez aisément traduire ce mot par l'italien « diceria », d'autant plus qu'ils pouvaient être aidés par les souvenirs bufaliniens du concours ou du rapport du jury de l'année dernière.

À côté de ces termes désuets, d'autres points lexicaux ont pu être à l'origine d'interprétations souvent très problématiques. La locution « tu as trouvé ton maître » (indiquant le fait de trouver quelqu'un de plus fort ou plus habile que soi) n'a pas été toujours reconnue en produisant des faux-sens plus ou moins erronés où le « maître » a été traduit par « *maestro », « *padrone » ou, pire, « *amante » sans que l'expression idiomatique soit identifiée ou rendue. Le terme de « chaussée » (en italien inévitablement la « strada ») a été parfois traduit de façon assez surprenante, devenant par exemple « *delirio » ou « *pettegola ». Plus en général, il était important d'être sensibles aux articulations élégantes dont le texte était tissé, comme par exemple le passage « elle *jura* [...] Mais ce *serment* fut un *parjure* », forme qu'il était certes nécessaire de traduire de façon exacte (plusieurs copies présentent en fait des fautes comme « *scongiuro », « *congiura » ou « *ingiuria » pour le terme « parjure ») mais dont il fallait aussi restituer la variation lexicale.

¹ Giovanni Dotoli, *Nouveau dictionnaire général bilingue français-italien/italien-français*, Paris, Hermann, 2020.

Du point de vue **morpho-syntaxique**, le texte ne présentait pas de difficultés insurmontables quant à ses structures syntaxiques, mais il contenait quelques points qui exigeaient une bonne maîtrise de la grammaire et de la morphologie en général qu'on est en droit d'attendre des candidats.

On peut évidemment commencer par citer le passé simple, qui parcourt entièrement le passage et que les candidats ne peuvent pas ne pas connaître. Le jury a sanctionné un mauvais usage de ce temps et/ou des concordances qu'il imposait au récit.

On rappelle également une forme de futur dans le passé (« elle jura qu'il l'aimerait ») qui a été globalement reconnue, mais qui a souvent été lue trop vite, en produisant un étonnant renversement des sujets (« *giurò di amarlo ») et par conséquent un grave contre-sens.

Nous signalons aussi les formes de l'imparfait du subjonctif (« elle ne croyait pas [...] qu'on pût aimer un homme » ; « comme s'il eût été un des Archanges » ; « tout indigne qu'il fût ») qu'il fallait traduire exactement, ce qui a été généralement le cas sauf pour la dernière occurrence, qui impliquait la bonne traduction des mots introducteurs de la circonstancielle de concession/restriction (« tout... que »). Le jury a admis plusieurs traductions (comme « per quanto egli non ne fosse degno » ou « per indegno che fosse »), mais n'a évidemment pas accepté des formes complètement erronées telles que : « *fu completamente indenne » ou « *del tutto indegno che fosse » en les sanctionnant sévèrement.

Une autre circonstancielle de concession/opposition (« Je vivrais cent ans [...], que je n'oublierais pas », dont la première partie est une forme abrégée de la plus complète « quand bien même je vivrais... ») a été une source fréquente d'interprétations fautives. *Le Bon Usage* cite une construction similaire qui présente un conditionnel dans la subordonnée et un futur dans la principale : « Quand bien même elle serait seule, la table sera dressée et le repas servi ». Dans cette forme plus fréquente, le double conditionnel en français doit être rendu en italien par un subjonctif imparfait pour la subordonnée et un conditionnel ou directement un futur en italien pour la principale (« Quand'anche fosse da sola, la tavola sarebbe/sarà apparecchiata e il pranzo servito »). Cette double possibilité verbale a été acceptée même pour le passage en question ; le jury a en revanche pénalisé la mauvaise traduction de la subordonnée « je vivrais cent ans », qu'il fallait rendre obligatoirement par un subjonctif imparfait (« vivessi cent'anni », « se mai vivessi », « anche se vivessi », « quand'anche vivessi... » et ainsi de suite). À côté de ces structures verbales qu'il était indispensable connaître, il fallait également identifier des nuances mineures qui caractérisaient le style raffiné de Barbey d'Aurevilly. Si par exemple il était impossible en italien de rendre le déplacement du pronom avant le semi-auxiliaire dans la forme « qui me doit manger partout », on pouvait en revanche traduire cette nuance de vraisemblance (*Le Bon Usage*) par un futur en italien.

Conclusion

Au-delà des multiples niveaux de difficulté auxquels il était indispensable de prêter attention, il faut à nouveau souligner que l'exigence du jury ne pouvait qu'être globale, face à la traduction d'un texte associant une certaine force imagée à une langue tendue et riche. Les candidats ne devaient donc jamais baisser la garde et se montrer très pointilleux du début à la fin, car presque chaque segment de phrase contenait des points qui demandaient une réflexion à même de ne pas normaliser ou neutraliser le texte de départ. La nécessité d'une connaissance approfondie et assurée des deux langues était capitale de la part des candidats auxquels on demandait de la rigueur mais aussi de l'initiative.

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 les explications sur le déroulement des épreuves, on procède à un tirage au sort afin de déterminer l'ordre de passage des candidats pour chaque épreuve. Un planning des entrées, des heures de passage et des sorties est remis à chaque candidat. Chaque matin, pour chaque épreuve, le premier candidat effectue un nouveau tirage au sort pour déterminer quel sujet il doit préparer. Ce sujet est aussi destiné aux autres candidats de la journée pour la même épreuve.

EXPLICATION EN LANGUE FRANÇAISE D'UN TEXTE ITALIEN ANCIEN

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

Notes obtenues par les candidats (sur 20)

(entre parenthèses le nombre de candidats obtenant la note portée en gras):

3,5 ; 4 ; 5 ; 5,5 (2) ; 6,5 ; 7 ; 7,5 (2) ; 8 ; 9 (2) ; 9,5 ; 10 ; 11 (2) ; 13 ; 13,5 ; 14,5 ; 15 ; 15,5

Moyenne générale de l'épreuve (sur 20) : 9,1/20

Considérations générales

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

C'est pourquoi, à partir de la session 2024, chacune de ces quatre parties aura un poids équivalent dans la note finale de l'épreuve.

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

1) Introduire et lire

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

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

Bien que l'ordre indiqué ci-dessus soit le plus souvent suivi par les candidats, ces derniers peuvent choisir de commencer par le latin. Le jury tient à souligner deux aspects : d'une part la variété de l'épreuve qui requiert maîtrise du temps, clarté de l'exposition, précision des explications, qualités importantes chez un 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.

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. S'il ne s'agit pas ici de rappeler des éléments trop génériques sur l'auteur par exemple, il faut néanmoins savoir mettre en relief, fût-ce succinctement, le contexte d'écriture d'un texte. On pense ici par exemple à des pièces poétiques qui suivent ou précèdent un texte choisi lorsqu'elles inscrivent ce dernier dans une séquence ; ou aux conditions de publication d'un livre de Galilée. En raison de la durée très minutée de cette épreuve, l'introduction doit être incisive et efficace.

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. Le jury aura regretté notamment, lors de la lecture, la modernisation de termes pourtant bien identifiés en italien ancien, comme « dipignere » lu par trois fois « dipingere » par un candidat.

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 du fil rouge 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 bien évidemment une place importante dans cette épreuve, pourvu qu'elle intervienne à l'appui de la perspective d'analyse choisie et proposée par le candidat. 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 variées, mais une épreuve qui demande de mettre de telles connaissances au service de l'interprétation critique d'un texte.

Trois textes du *Canzoniere* de Pétrarque (deux sonnets et un extrait de la sextine CXLII), deux passages du *Dialogo* et un passage du *Saggiatore* de Galilée ont été tirés au sort par le premier candidat de chaque matinée qui détermine ainsi le sujet pour l'ensemble de la journée d'interrogation.

Question 1 –*Petrarca, Canzoniere*

Canzoniere CXXXIV, Pace non trovo, et non ò da far guerra

Notes obtenues (sur 20) : 3,5 ; 11 ; 13,5

Comme l'a bien montré dès son introduction le candidat ayant obtenu la meilleure note, un axe d'intérêt fort pertinent autour duquel on pouvait organiser efficacement l'analyse de ce texte, qui est l'un des sonnets les plus célèbres de la première partie du *Canzoniere*, relevait d'une mise en tension entre son contenu et sa forme. Prisonnier de sa passion amoureuse, le je lyrique arrive en effet à exprimer le désordre moral de son âme fragmentée et l'instabilité de ses sentiments dans un poème formellement très ordonné : dès le chiasme initial, et ensuite dans les parallélismes caractérisant la plupart des vers suivants, la figure rhétorique de l'antithèse structure d'une façon binaire la syntaxe de ce sonnet, en permettant au je lyrique à la fois de contenir et de faire déborder les pulsions opposées et les aspirations contradictoires qui sont à l'origine de sa scission intérieure (et qui trouvent une traduction ultérieure dans l'oxymore du vers 12 : « piangendo rido »).

Le deuxième candidat, qui a fourni une explication assez satisfaisante, a justement rappelé dans son introduction que ce poème fait partie d'une série de trois sonnets qui reprennent la tradition provençale du *devinhal*, mais il aurait pu se servir d'une analyse formelle plus précise (en parlant par exemple, pour l'*incipit*, de « chiasme » plutôt que d'« opposition ») afin de relever moins les effets de l'amour sur le poète que la façon dont il les exprime.

Une lecture non convaincante, une introduction trop brève et une explication lacunaire (en plus d'une traduction insatisfaisante et d'une semi-impasse en philologie et en latin) ont justifié la note attribuée au dernier candidat.

Canzoniere CXLII, 1-18, A la dolce ombra de le belle frondi

Notes obtenues (sur 20) : 4 ; 6,5 ; 15 ; 15,5

Les trois premières strophes de cette sextine devaient être inéluctablement introduites par une contextualisation (combien de sextines dans le *Canzoniere* ; rôle et place de la sextine 142 qui clôt la « première partie » de la version Correggio, etc.) et une description, fût-elle sommaire, du système original de la sextine. De là, et du rôle spécifique des mots-rimes pouvait découler une première réflexion sur le fil rouge qui guiderait l'explication. C'est ainsi que du « terzo Cielo » (v. 3), c'est-à-dire du ciel de Vénus – négatif donc ici –, on passait à un autre « cielo » (v. 12), explicitement chrétien. De sorte que « dispietato lume » n'avait rien de la lumière divine comme l'a malheureusement analysé un candidat. Ce travail sur chacun des mots-rimes devait pouvoir en souligner la richesse polysémique tandis que l'ensemble était traversé par la dimension ovidienne du mythe de Daphné et d'Apollon.

Dans une explication de poésie lyrique, il convient de s'attacher pas à pas tant à l'harmonie de chaque strophe qu'à la spécificité subtile de vers ou de groupes de vers. Dans notre texte on pouvait ainsi relever (un seul candidat l'a noté) l'enjambement du verbe « corsi » qui donne justement un mouvement précipité au rythme de la lecture.

Quelques candidats ont cherché à s'appuyer sur le travail phonique si important dans le style de Pétrarque. Ainsi dans le premier vers, un candidat a voulu mettre en relief l'allitération en « l » dans « A la dolce ombra de le belle frondi », pour souligner une certaine aménité sonore ; cela avait du sens mais en aurait eu sans doute davantage si, rappelant que « l » et « r » sont des semi-consonnes, ledit candidat avait aussi relevé que le phénomène était renforcé par la présence des « r » dans « ombra » et « frondi », où, en fin de compte, chacun des mots du vers participait à ce travail sur les sonorités.

Les six vers des strophes d'une sextine correspondent généralement aux deux temps de la strophe d'une chanson (fronte et sirma) et la ponctuation (moderne !) de nos éditions aide les lecteurs dans l'analyse de ces strophes. Les candidats pouvaient s'appuyer (tout en sachant qu'il ne s'agit que d'une « béquille » moderne) sur la ponctuation des strophes pour en comprendre mieux encore la composition et voir ici l'extrême régularité des trois strophes étudiées.

Les textes de l'explication orale étant (ou devant être) bien connus des candidats, le jury s'est réjoui d'entendre évoquer dans deux des quatre explications, le congé qui conclut la sextine (et sa composition, où se retrouvent forcément les six mots-rimes) car l'accent y était mis sur une altérité qui tout à la fois explique la place de la sextine dans la version Correggio, et un tournant qui, finalement, n'est pas pris par le poète dans cette pièce 142.

Si deux explications ont été décevantes voire, pour l'une d'entre elles, fort lacunaire, force est de constater que cette sextine a permis à deux candidats une fort belle prestation.

Canzoniere CCCLXIV, Tennemi Amor anni ventuno ardendo

Notes obtenues (sur 20) : 8 ; 13 ; 14,5

Deux candidats ont offert une bonne explication de ce dernier texte d'anniversaire, volet central du triptyque de sonnets pénitentiels que Pétrarque, dans la toute dernière forme du *Canzoniere*, déplace juste avant la chanson à la Vierge afin de rendre plus crédible le repentir qu'il avait annoncé dans le sonnet introductif (auquel renvoient l'« error » du vers 6 et le verbe « pentito » du vers 9 et qu'il réalise progressivement dans les quatre derniers textes du recueil.

Un autre candidat a fourni une explication moins satisfaisante. En particulier, quelques contresens (dont « speme » considérée comme synonyme de « joie ») l'ont amené à proposer une explication peu convaincante, axée sur l'incapacité du poète (non démontrée par le candidat) de se détacher de son sentiment amoureux pour réaliser sa conversion.

Question 2 – Galilée écrivain

Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo (ed. Favaro, vol. VII, p. 59-60, Giornata prima)

de « Simp. Di grazia, sig. Salviati » à « i matematici soli, e non i logici »

Notes obtenues (sur 20) : 7,5 ; 10 ; 11

L'enjeu de cet extrait, comme l'a très bien défini en introduction la meilleure explication, était de montrer comment Galilée, à travers le personnage de Salviati, réussit à opérer un renversement entre la logique et la mathématique, sans délégitimer Aristote. Utilisant le dialogue pour définir la nouvelle science, Galilée passe ici par une série de comparaisons (à ne pas confondre, chez un candidat qui vise une agrégation, avec la métaphore), tour à tour avec la musique, la poésie et la peinture. La

convocation de ces trois champs artistiques – et notamment de la figure majeure de Léonard de Vinci, ou de l'orgue qui était alors l'instrument le plus prisé en musique – devait être habilement relevée et mise en cohérence avec les visées mêmes de l'inscription, par Galilée, de son *Dialogo* dans un contexte culturel et artistique de haute volée. On aurait pu relever aussi l'aspect polysémique du mot italien « organo », qui renvoie ici à la fois à l'instrument musical (l'orgue) et à l'ensemble de traités aristotéliens de logique (*Organon*) que les scolastiques considéraient comme l'instrument de la philosophie. Notre auteur conduit ainsi une démonstration en abyme, affirmant, par le dialogue, la supériorité de la pratique sur la théorie comme nouveau paradigme de connaissance du monde. Après avoir réitéré l'expression de son respect pour Aristote à travers le personnage de Simplicius, il ôte à la logique sa puissance démonstratrice pour en faire l'apanage des mathématiques. Il maintient donc formellement la légitimité d'Aristote pour mieux la dépasser.

Deux des explications ont été satisfaisantes, axant la lecture sur un projet bien défini et une démonstration logique. La troisième, bien que manifestant une bonne connaissance de l'œuvre, n'a pas été convaincante dans toutes ses étapes et manquait de transitions logiques.

***Il Saggiatore* (ed. Favaro, vol. VI, p. 236-237)
de « Forse crede il Sarsi » à « e tuttavia più avvilluppando »
Notes obtenues (sur 20) : 5,5 ; 7 ; 7,5 ; 9,5**

Dans ce passage, Galilée s'attache à définir ce qu'est le bon philosophe, c'est-à-dire dans ce contexte, le scientifique idéal, par opposition aux « faux » philosophes, ceux qui font beaucoup de bruit et déplacent les foules pour de mauvaises raisons : « la magnificence de leurs titres » et « la grandeur et le nombre de [leurs] promesses ». Il recourt pour ce faire à la métaphore militaire puis animalière, les « mauvais philosophes » étant comme les « étourneaux » qui « volent en nuées », « emplissant le ciel de cris perçants et de bruit », contrairement aux « aigles » qui, comme les « vrais philosophes », sont rares mais bien réels (par opposition au phénix dont on ne peut assurer l'existence) même si « on les voit peu et on les entend moins ». Comme l'a judicieusement souligné un candidat, l'unicité du phénix fait écho à l'unicité de Dieu, qui seul connaît la philosophie tout entière. Cependant, une fois posée la supériorité de Dieu comme principe de toute chose, la nouvelle démarche scientifique ne peut être qu'inductive, fondée sur la « démonstration », à partir de l'expérience et sur le « raisonnement humain », en d'autres termes sur une forme d'expression appropriée pour accéder à la science et en éclairer le fonctionnement, puis pour enseigner ses conclusions, créant une lignée de nouveaux disciples. Ce n'est que par la démonstration que la science moderne pourra faire advenir un changement de paradigme, réveillant le goût des hommes qui pourront alors mesurer « la fadeur de [leurs] nourritures habituelles » et sortir enfin d'une forme d'obscurantisme symbolisée par la métaphore du labyrinthe dans lequel ils errent sans fin. Il était pertinent de faire référence à l'Arioste, explicitement cité par Galilée dans un passage précédant cet extrait (*Saggiatore*, p. 232) pour éclairer l'image du labyrinthe. Dans le *Roland furieux*, c'est le magicien Atlante qui y enferme les chevaliers attirés par le mirage de leur désir. Ici, la foule qui suit les « faux philosophes » est attirée dans les éternels filets des « idées fallacieuses et des chimères », comme les paladins de l'Arioste.

Les explications proposées par les candidats présentaient ponctuellement des remarques justes et des idées fructueuses mais aucune d'entre elles n'a malheureusement été complètement satisfaisante par manque d'un projet de lecture bien défini et cohérent.

***Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (ed. Favaro, vol. VII, p. 30-31, *Al discreto lettore*)**

de « Ho poi pensato tornare molto a proposito » à « le meraviglie di Dio nel cielo e nella terra »

Notes obtenues (sur 20) : **5 ; 5,5 ; 9 (2)**

Le passage était extrait de la fin de la préface *Au lecteur avisé* du *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*. On y retrouve donc les éléments attendus dans ce type de paratexte, de la *captatio benevolentiae* à la fonction programmatique, en passant par un pacte de lecture entre autobiographie (un « pacte d'authenticité » comme l'a justement défini un candidat) et fiction littéraire. Il fallait dans un premier temps souligner l'importance du lieu, « la merveilleuse ville de Venise », faisant écho aux « merveilles de Dieu dans le ciel et sur la terre ». Venise est en effet le lieu idéal pour observer le phénomène qui devait donner son titre à l'œuvre : le flux et reflux des marées. La sérénissime république est en outre le berceau du nouveau public visé par Galilée, celui de patriciens éclairés, qui n'appartiennent plus nécessairement à une communauté d'universitaires et d'académiciens. Enfin, si l'on considère l'inscription de Galilée dans la république des lettres, Venise est par tradition le lieu idéal où planter le décor d'une comédie théâtrale, destinée à éblouir par sa rhétorique et ses découvertes nouvelles, en somme, à enseigner et divertir. Venise est donc l'endroit idéal pour construire un monument à la nouvelle science, par le truchement d'un dialogue horizontal (qui n'est plus le dialogue vertical de la maïeutique socratique) entre deux personnages réels mais mis à distance par la temporalité de la mort et un personnage de fiction dont le surnom de Simplicius est repris d'un commentateur d'Aristote. Certes, l'onomastique renvoie à un personnage existant dans la tradition mais, du point de vue de la réception, le lecteur ne peut s'empêcher de déceler une forme d'ironie dans ce choix qui ouvre le monde de la « simplicité » d'esprit, discréditant *a priori* le discours du « bon Péripatéticien », entravé dans son accès à la vérité par sa déférence à Aristote. Car c'est bien l'accès à la vérité scientifique (*le leggi matematiche*) qui constitue l'enjeu de cet extrait où Galilée en pose les conditions et les principes. Comme les candidats l'ont justement souligné, le dialogue se déroule dans un temps suspendu où l'on a écarté toute autre occupation (tout autre négoce), cet *otium* vertueux, prérequis pour l'activité intellectuelle. Ce luxe de temps permettra de pouvoir contempler (*vagheggiare*) les prodiges de la nature et de s'autoriser des digressions, auxquelles Galilée donne des lettres de noblesse par la litote « non moins intéressantes » que le sujet principal.

Les quatre explications de texte proposées ont pu ponctuellement et avec pertinence souligner certains de ces aspects mais aucune n'a parfaitement réussi à faire tenir l'ensemble du discours dans une progression dynamique et logique.

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 riche 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 deux sizains de sextine de Pétrarque et, pour Galilée, des passages d'une dizaine de lignes environ. Afin de donner une idée plus précise des difficultés rencontrées, nous prenons quelques exemples concrets.

Quelques exemples d'erreurs ou de bonnes solutions observées

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

Dans le même texte, il fallait se rappeler que le verbe « investiguer » ne supporte qu'un emploi intransitif en français et donc traduire « *investigar qualche verità* » par « chercher quelque vérité » et non pas **investiguer des vérités*.

Enfin, pour traduire « *son poi infelici nel compor quattro versi solamente* », on pouvait calquer la structure de la proposition en choisissant « sont ensuite incapables de composer ne serait-ce que quatre vers » mais le jury a particulièrement apprécié et bonifié la traduction qui consistait à garder l'idée de choix « malheureux » en faisant porter l'adjectif « malheureux » sur le terme « choix » plutôt que sur les poètes : « et écrivent seulement quatre vers malheureux ».

Autre exemple, dans le *Saggiatore* (p. 236-237), afin de rendre l'ironie qui consistait à souligner que les « bons philosophes » sont les paladins de la nouvelle science, à ceci près qu'ils ne combattent que de façon symbolique bien à l'abri des remparts, il était important de choisir un terme à connotation militaire dans la proposition « *de' buoni filosofi [...] le squadre intere dentro ogni ricinto di mura* » : des « troupes », des « escouades », des « escadrons » ou des « cohortes » (choix particulièrement pertinent d'un candidat) mais pas **des équipages*.

Pour prendre deux derniers exemples lexicaux, souvenons-nous qu'en langue ancienne, « *la pianta* » signifie tantôt « la plante », tantôt « l'arbre ». Dans la sextine 142, étant donné le réseau de sens où le poème trouve refuge à l'ombre de ses « feuillages » et de ses « rameaux », il ne pouvait s'agir que d'un « arbre ». Enfin il fallait connaître le sens précis de termes récurrents du *Canzoniere*, comme « *il duol* »

(sonnet 364), « la douleur » et non pas **le deuil* qui est un contre-sens ici dans la mesure où le premier quatrain oppose le temps de « la douleur pleine d'espoir » du vivant de Laure à un second temps « dans les larmes » après que sa dame est montée au ciel.

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 « *che subordinante generico o polivalente*² », typique du registre familier (ici du dialogue) dans l'italien ancien et moderne. Ce *che* introduit entre deux propositions un rapport temporel, causal, final ou consécutif. Dans quelques rares cas, comme lorsqu'il a une valeur temporelle, il peut être traduit par « que » en français (« cela fait une heure que je t'attends », pour reprendre l'exemple donné par Serianni). Mais la plupart du temps, en français, il faut expliciter le rapport par une conjonction de subordination ou de coordination adaptée, que ce rapport soit causal (« car »), final (« pour que »), ou consécutif (« tel que »). Par exemple dans le *Dialogo* (p. 59-60), on pouvait traduire « *riprendetemi pur liberamente, che io ve ne arò buon grado.* » par « reprenez-moi donc librement et je vous en serai reconnaissant » ou bien « reprenez-moi donc librement car je vous en saurai gré » mais en aucun cas par **dites-le franchement, que j'en aurai grand plaisir.*

Le jury attend également que les candidats maîtrisent la syntaxe de la subordonnée comparative, comme par exemple dans le *Dialogo* (p. 30-31), où il fallait traduire « *non meno curiose del principale argomento* » par « pas moins intéressantes que le sujet principal » et surtout pas **du sujet principal.*

Dans le même texte, il fallait éviter la confusion classique entre pronom relatif sujet « qui » et le pronom relatif complément « que » pour traduire le pronom relatif italien « *che* ». Ainsi convenait-il de traduire « *sublime intelletto, che di niuna delizia più avidamente si nutriva, che di specolazioni esquisite* » par « qui ne se nourrissait d'aucun autre délice plus avidement que de spéculations exquises » ou « qu'aucun plaisir ne délectait plus avidement que des spéculations exquises » mais pas **qui aucun plaisir ne le délectait plus avidement.*

Contrairement au français, l'italien ne met pas la préposition « di » après les tournures impersonnelles où l'infinitif est le sujet réel du verbe. Ainsi, toujours dans le *Dialogo* (p. 30-31), « *Ho poi pensato tornare molto a proposito lo spiegare questi concetti* » devenait en français « J'ai ensuite pensé qu'il serait bon d'expliquer » et non pas **que c'était très utile pour le sujet expliquer ces idées.* Le jury se doute bien que des candidats de ce niveau connaissent ces difficultés classiques dans le passage d'une langue à l'autre mais l'émotion du moment et la complexité de l'exercice multiple de cette épreuve peuvent entraîner des erreurs grossières, que ces derniers ne commettraient pas dans un contexte plus apaisé et dans le langage courant. C'est justement pour éviter cela qu'il faut avoir travaillé les traductions bien en amont de l'oral pour qu'elles ne soient plus un objet de réflexion profonde lors de la préparation en temps limité.

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. Le jury a été par exemple très étonné qu'un candidat traduise « *anni ventuno* », par **vingt années* dans le sonnet 364 du *Canzoniere*. En effet, bien au-delà d'un simple lapsus ou faux sens sur la traduction d'un nombre, cette erreur est symptomatique d'une méconnaissance de toute la symbolique des nombres dans le recueil, notamment le

² Luca Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, UTET, 1989, XIV-82, p. 569-570.

symbolisme mystique du chiffre sept, du chiffre trois et de leur multiple qu'est le vingt-et-un.

Par ailleurs, un respect trop strict de la syntaxe peut parfois entraîner des traductions qui manquent de clarté ou aboutissent à un sens contraire à celui de l'ensemble à l'arrivée. Dans le *Dialogo* (p. 30-31), la proposition « *un filosofo peripatetico, al quale pareva che niuna cosa ostasse maggiormente per l'intelligenza del vero, che la fama acquistata nell'interpretazioni Aristoteliche* », pouvait poser ce genre de problème. Il fallait expliciter la structure par l'emploi d'une incise, par exemple en traduisant de la sorte : « un philosophe péripatéticien auquel, semblait-il, rien ne faisait plus obstacle pour la compréhension de la vérité que la renommée qu'il avait acquise par ses interprétations d'Aristote ». Le jury a particulièrement apprécié l'excellente traduction d'un des candidats qui a choisi de changer la structure de la phrase pour l'éclairer (cas exceptionnel où la nécessité rend pertinente la reformulation) : « un philosophe péripatéticien dont la renommée acquise dans les interprétations d'Aristote semblait être la seule chose qui l'empêchait fortement de comprendre la vérité ».

Le jury a apprécié, en outre, le travail de fond des candidats qui savaient se détacher des traductions existantes, certes attestées par la tradition mais par endroits imprécises, en s'appuyant sur leur esprit critique guidant une interprétation personnelle ainsi que sur une bonne utilisation de l'édition proposée comme référence par le programme. C'est le cas par exemple dans le sonnet 134 pour le vers « *Tal m'à in pregon, che non m'apre né serra* » où le *Tal* renvoyait à l'Amour dans le quatrain compris dans son ensemble et non pas à la dame aimée comme le suggérait la traduction de Pierre Blanc (Garnier). Il fallait donc traduire « Celui qui me garde en prison, qu'il n'ouvre ni ne ferme ».

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 avec leurs élèves et 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 préparation en cours d'année. En effet, la traduction, qui permet d'entrer véritablement dans le texte, n'est-elle pas la meilleure propédeutique à son explication ? Cette pratique, à mettre en place très tôt dans l'année, les entraînera efficacement à réaliser l'exercice de façon plus précise, 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 rappelé l'année dernière : d'abord, l'identification du phénomène qui fait l'objet de la question à partir de l'étymon correctement présenté ; ensuite, l'explication des mécanismes de fonctionnement ; enfin, l'illustration par un exemple au moins présentant une évolution équivalente (mais plusieurs candidats ont 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).

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

Le jury a systématiquement donné un vers à scander lorsque les extraits le permettaient (donc dans le cas de textes tirés de Pétrarque). 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 manuels de métrique. Il faut proposer un décompte précis des syllabes et indiquer clairement 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 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 : dieci (*Canzoniere*, 364)

Vocalisme tonique : miei (*Dialogo*, p. 59-60) – lingua (*Canzoniere*, 134) – buoni (*Il Saggiatore*) – cielo (*Dialogo*, p. 30-31) – cielo (*Canzoniere* 142)

Vocalisme atone : quistione ; come (*Dialogo*, p. 59-60)

Consonantisme : dipignere (*Dialogo*, p. 59-60) – ghiaccio (*Canzoniere*, 134) – perfezzioni ; abbia ; aquile (*Il Saggiatore*, p. 236-237) – ingegni (*Dialogo*, p. 30-31) – terzo ; piagge ; gito (*Canzoniere* 142)

Phénomènes phonétiques généraux : quattro (*Dialogo*, p. 59-60) – occhi (*Canzoniere*, 134) – spiegare (*Dialogo*, p. 30-31) – refugio ; giù (*Canzoniere* 142) – miglior (*Canzoniere*, 364)

Morphologie : i miei errori ; posseggono ; saprebber (*Dialogo*, p. 59-60) – ò ; nulla ; senza (*Canzoniere*, 134) – sanno ; dimostrerà ; si saprà (*Il Saggiatore*, p. 236-237) – città ; ho risoluto ; maraviglie (*Dialogo*, p. 30-31) – dispietato ; bei rami (*Canzoniere* 142) – devotamente ; ài rinchiuso (*Canzoniere*, 364)

Syntaxe : sì come può esser che un artefice sia eccellente in fabbricare organi, [...] così può esser un gran logico [...] (*Dialogo*, p. 59-60) – Pascomi (*Canzoniere*, 134) – empiendo (*Il Saggiatore*, p. 236-237) – mi trovai-introducendoli (*Dialogo*, p. 30-31) – Tennemi (*Canzoniere*, 364)

Étymologie-Sémantique-Lexique : esplicator (*Dialogo*, p. 59-60) – guerra ; donna (*Canzoniere*, 134) – sa ; chimere-laberinti (*Il Saggiatore*, p. 236-237) – digressioni ; però ; negozio (*Dialogo*, p. 30-31) – leggiadri (*Canzoniere* 142) – madonna ; tristo ; Signor ; fallo (*Canzoniere*, 364)

Versification :

Canzoniere, 134, v. 2 : e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio

Canzoniere, 142, v. 6 : et fiorian per le piagge l'erbe e i rami

Canzoniere, 364, v. 13 : tràmene, salvo da li eterni danni

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

Sur les vingt et un candidats ayant présenté l'épreuve d'explication ancienne, un seul n'a pas du tout traité la partie latine. Les encouragements émis par le jury auront donc été en partie entendus et plusieurs candidats qui avaient visiblement été rattrapés par le temps pendant leur préparation ont essayé de proposer quelque chose, qui en offrant une mise en contexte du passage choisi, qui en traitant une partie au moins de la question de grammaire, qui en lisant le texte et en esquissant une amorce de traduction. Même si le résultat n'était pas très satisfaisant (surtout en raison d'une nouvelle tendance consistant à prélever des mots latins pour leur donner un sens approximatif hors contexte), cela aura, certes, permis à ces candidats de conquérir quelques points ou fractions de points. Les notes sur 10 se répartissent comme suit :

0 (1), 0,5 (1), 0,75 (1), 1 (1), 1,5 (1), 2 (2), 2,5 (2), 3,5 (1), 4 (1), 5 (3), 6 (2), 6,5 (2), 7 (1), 7,5 (1), 8 (1).

Le texte (le chant V de l'*Affrica* de Pétrarque) était rarement bien connu. La consistance des introductions a montré en général que l'œuvre elle-même et le sujet du chant n'étaient pas étrangers aux candidats, même si, dans la bouche de quelques-uns, Masinissa et Syphax étaient si bien passés à l'ennemi qu'ils en étaient devenus romains. Reste que les passages ont semblé le plus souvent être découverts à l'occasion de l'épreuve.

Comme l'année précédente, les extraits sélectionnés l'avaient été soit en tant que passages incontournables (les yeux de Sophonisbe – v. 636-645 – ont eu, cette année, l'occasion de resplendir, théoriquement du moins), soit en tant qu'unités de sens plus abordables avec, dans la mesure du possible, un fait de langue récurrent (l'expression du regret, par exemple).

Instruit par l'expérience des années précédentes, le jury avait en outre décidé de réduire encore la longueur du texte à traduire (pour une moyenne de 57 mots) et de prendre plus explicitement en compte, lors de la notation, l'introduction et la mise en contexte (1 point), ainsi que la lecture (1 point). La question de grammaire a été aussi revalorisée (3 points) d'après cette même expérience, qui était que même un candidat qui n'était pas à l'aise en traduction pouvait traiter assez méthodiquement le point de langue, en ne délaissant que le traitement précis des occurrences dans le texte. Cela n'a pas produit l'effet escompté, peut-être surtout pour une question de temps dont la gestion, lors de cette session, semble avoir été problématique pour un plus grand nombre. Mais sont aussi apparues des lacunes en grammaire qui ne concernent pas que le latin. Qu'un candidat ignore ou ne se remémore pas précisément la morphologie du futur en latin peut finir par sembler moins préoccupant que le fait qu'il ne voie pas bien ce qu'est une conjonction de subordination en général (et donc aussi en français et en italien) ou qu'il ne maîtrise pas la valeur des modes (de manière significative, le conditionnel qui, dans un sujet, se trouvait et dans le texte en italien – de Galilée – et dans le texte en latin, n'a pas été plus compris dans l'un que dans l'autre, ce qui a révélé de sérieux manques en matière de conjugaison et de perception de la valeur des temps et des modes).

En ce qui concerne la traduction, le jury n'a entendu qu'un petit nombre de « vraies » traductions et il a été surpris, à plusieurs reprises, que soient formulées soit seulement des bribes (voire des mots qui ne formaient pas des phrases), soit des phrases dépourvues de sens ou désarmantes – comme celle dans laquelle le regret était exprimé que le Latium lui-même ne fût pas resté « là-bas » (sans doute en Italie) – il s'agissait du v. 560 : *O utinam Latiis semper mansisset in oris !* Il convient dès lors de rappeler que le texte traduit doit être doué de sens, au même titre que le texte traduit de la langue italienne.

La présentation de la traduction, quant à elle, diffère par rapport à celle du texte traduit de l'italien : il est en effet important que le jury comprenne à quel groupe de mots donné (que le candidat relira) correspond le fragment de traduction proposé. Ne pas respecter cette méthode crée un flou peu appréciable et trop d'incertitudes quant à ce qui a été véritablement traduit.

Le jury voudrait inviter les candidats des années à venir à faire preuve de plus de méthode aussi bien dans leur manière de se préparer à cette partie de l'épreuve que dans leur manière de la traiter le jour J : outre la morphologie, il y a des éléments fondamentaux de la syntaxe latine qu'il faut connaître et qui sont nécessaires pour lire n'importe quel texte (proposition infinitive, ablatif absolu, mais aussi subordonnées introduites par *cum*, subordonnées introduites par *ut*, conditionnelles, gérondif et adjectif verbal) ; certes, la pratique est nécessaire, dans le cas du latin aussi, pour mettre en œuvre ses connaissances théoriques, mais celles-ci sont indispensables et doivent être maîtrisées (nous ne revenons pas ici sur le fait que leur maîtrise peut, qui plus est, rejoindre celle des deux langues modernes en jeu dans le concours, le français et l'italien, et à l'occasion venir la renforcer). Il n'est certes pas possible d'affronter cette partie de l'épreuve sans avoir étudié et assimilé les fondamentaux de la langue latine et sans avoir lu (et, pourquoi pas, entendu, écrit, dit) des textes écrits en latin en amont du concours.

Il n'est pas (du tout) question de connaître la traduction du texte au programme sur le bout des doigts (d'autant qu'une traduction par cœur non maîtrisée se repère immédiatement et ne résiste pas au traitement du point de grammaire), mais d'avoir une expérience suffisante de la langue et une maîtrise de son système pour pouvoir aborder n'importe quel extrait de ce texte. « Avoir une expérience suffisante de la langue » signifie en particulier avoir assimilé du vocabulaire usuel, bagage auquel aura pu s'ajouter, au cours de la préparation, un travail spécifique sur le lexique récurrent dans le texte au programme : cela évitera au candidat, le jour de l'épreuve, de passer à consulter le dictionnaire un temps dont il manque plutôt.

Pendant l'épreuve, le candidat doit commencer par introduire le texte, en rappeler les caractéristiques et enjeux principaux, situer l'extrait, faire un lien avec le texte en langue italienne s'il s'impose. Il procède ensuite à la lecture de tout l'extrait, qui est court. Aucune prononciation n'est imposée, pourvu que la manière de lire soit cohérente ; le jury attache une grande importance à cette lecture, qui lui permet de voir si le passage a été compris, et éventuellement de goûter des qualités d'« interprétation ». Le moment vient alors de la traduction, qui se fait lentement et – nous l'avons rappelé précédemment – après relecture de chaque mot ou groupe de mots latins concernés. Il est possible de se reprendre et de rectifier une traduction donnée pourvu que ce soit clairement fait et que le jury comprenne quelle solution est finalement retenue.

Vient ensuite le traitement de la question de grammaire ; il pourrait, certes, être mené avant, mais il vient plus naturellement ici puisque les occurrences du texte doivent être prises en compte. De fait, le point de grammaire choisi l'est en fonction de l'extrait. Il faut donc (ré-)examiner celui-ci de près pour s'assurer que toutes les occurrences ont été considérées. Ce n'est pas une leçon exhaustive qui est alors attendue : la durée de l'épreuve ne le permet pas. Un candidat interrogé sur les conjonctions de subordination, s'il a identifié toutes les conjonctions de subordination de l'extrait, expliqué leur sens et le mode du verbe employé avec elles, réfléchi aux conjonctions et emplois correspondants en italien et en français, peut certes donner d'autres exemples de conjonction s'il a du temps et s'il est assez à l'aise avec le sujet ; mais si « *ut* » n'est pas représenté dans l'extrait, il n'est pas nécessaire d'entreprendre alors un exposé complet des nombreux emplois de cette conjonction. La question sur l'irréel proposée lors de cette session n'appelait certainement pas une mise au point sur la formation du subjonctif présent (comme cela a été entendu), mais bien un relevé des

formes verbales conjuguées au subjonctif plus-que-parfait dans l'extrait (v. 560-567), avec ou sans *utinam*, une explication de la valeur modale ainsi exprimée (l'irréel du passé, pour une expression du regret) ; un élargissement attendu concernait l'irréel du présent (exprimé à l'imparfait du subjonctif, pour l'expression d'un souhait « irréel » dans le présent) ; à partir de là, il devenait plus intéressant de faire le lien avec l'italien, en particulier, vu qu'un emploi semblable était présent dans l'extrait de Galilée (« Ma pur fossero i veri filosofi come l'aquile... »), et de là, encore, une comparaison (des modes en particulier) pouvait être faite avec le français. Il n'était, certes, pas interdit de dresser rapidement le tableau complet de l'expression du souhait et du regret en latin, mais ce n'est pas ce que le jury attendait et il n'était donc pas nécessaire d'aller chercher beaucoup plus loin.

Pour conclure sur le latin, nous souhaitons aux futurs préparateurs de trouver le temps nécessaire et un cadre favorable à la préparation de cette partie de l'épreuve d'explication ancienne. La place qu'un certain nombre de candidats ont faite à la langue et à la culture latines au sein même de leurs explications tendait à révéler, s'il était besoin, l'importance cruciale de cette langue et de cette culture pour des italophones... ainsi que la nécessité de travailler sur celles-ci pour en assurer la meilleure transmission. Par une expression du souhait « potentiel » (*i.e.* en latin, verbe au subjonctif présent avec ou sans *utinam* !), nous voudrions souhaiter pour finir que les candidats ne voient pas qu'un ultime pensum dans cette partie de l'épreuve, mais trouvent du plaisir à la fréquentation du latin, non seulement pour le concours, mais encore au-delà de celui-ci. Comme nous avons déjà eu l'occasion de l'affirmer dans les précédents rapports, le moment est particulièrement favorable *ut lingua Latina utentes gaudeatis*.

EXPLICATION EN LANGUE ITALIENNE

Préparation : 1h30

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

Coefficient 4

Notes obtenues (sur 20) : **2 (1), 3 (1), 4 (3), 6 (1), 7 (1), 8 (1), 9 (1), 9,5 (1), 10 (2), 10,5 (1), 11 (1), 12 (1), 13 (2), 13,5 (1), 14 (1), 15 (1), 16 (1).**

Moyenne de l'épreuve : 9,26 / 20.

L'explication de texte en langue italienne porte sur les deux questions les plus récentes au programme : cette année les nouvelles de l'*Ottocento* et le théâtre de Pirandello. Les candidats disposent pour cette épreuve d'un temps de préparation suffisant pour présenter un exposé complet portant sur l'ensemble du texte et ses enjeux. L'explication de texte est en effet un exercice codifié, dont le but est de rendre compte de l'intégralité du passage, qui ne saurait laisser de côté certains paragraphes, ni se réduire à une paraphrase cursive du texte. Il est question dans cet exercice de déployer un discours en mesure d'éclairer le sens du texte, et en conclusion sa fonction au sein de l'œuvre. Cela doit être fait à partir de citations, qui permettent d'explicitier la stratégie énonciative du passage grâce à l'étude de la structure et des choix stylistiques. À aucun moment, le texte ne doit devenir un prétexte pour exposer des

notions à caractère général sur l'auteur et son œuvre, ou pour présenter des digressions sans lien avec le passage à étudier. L'exercice ne doit pas non plus se réduire à une suite de tâches à accomplir, dont il faudrait s'acquitter rapidement tout en se tenant « en-deçà » du texte : le jury valorise la finesse et la clarté, et attend des candidats une lecture à la fois personnelle et répondant aux attendus de l'épreuve, mêlant analyse technique et réflexion sur les enjeux du texte, dans un équilibre qui visera à expliciter la pertinence du passage et son caractère remarquable. La lecture ainsi faite sera motivée par le texte et sa construction, et progressera en suivant une problématique qui doit découler de la spécificité du passage à étudier. Les étapes suivantes doivent guider la construction de l'exposé :

- Une **présentation** du texte qui permet de situer le passage proposé au sein de l'œuvre. Loin d'être un discours général sur l'auteur ou son œuvre (ce que le jury a entendu à plusieurs reprises), cette courte entrée en matière doit permettre d'identifier l'extrait choisi, tout en esquissant des éléments permettant dès le début de l'exposé de cerner la spécificité du texte.
- La **lecture** du début du texte ou d'un passage particulièrement représentatif des enjeux ou de la problématique qui motivera l'explication. Le candidat pourra être interrompu dans sa lecture, sans qu'il doive en tirer de conclusion négative.
- L'**introduction** proprement dite doit d'une part caractériser la nature du passage (dialogue, passage argumentatif, description, etc.), d'autre part expliciter clairement l'enjeu du texte (que dit le texte, que peut en attendre le lecteur ?).
- Le « **plan** » du texte doit permettre de montrer avec recul la stratégie d'écriture de l'auteur.
- Cette première partie de l'exercice – qui idéalement ne dépassera pas les cinq minutes – conduit tout naturellement à définir et à énoncer un **axe** d'analyse, puis à annoncer la **méthode** qui sera employée, à savoir linéaire (dans l'ordre de l'énonciation) ou thématique (selon d'éventuels thèmes récurrents).
- L'**explication** à proprement parler permettra pendant une vingtaine de minutes de mettre au jour le sens du texte ainsi que les moyens que met en œuvre son auteur (que dit le texte et comment le dit-il ?). Cette partie doit être bâtie à partir du texte, citer ce qui est analysé, en des allers-retours constants entre le texte et l'explication des procédés rhétoriques et stylistiques.
- La **conclusion** apportée dans les cinq dernières minutes à partir des acquis de l'analyse permettra de montrer la spécificité du passage à expliquer.

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

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

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

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

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

Question 3 – Nouvelles de l'Ottocento

Luigi Capuana, *Amore libero*, in *Fausto Bragia e altre novelle*, de « *Era andata così* » à « *riprendere il buon umore* »

Notes attribuées (sur 20) : **7, 8, 13, 15**

L'extrait est tiré de l'*incipit* de la nouvelle, où se déploie déjà clairement l'objectif satirique de l'auteur, qui vise à nier les principes du socialisme. La nouvelle se construit sur le décalage entre le discours théorique tenu par le protagoniste (l'amour libre, l'égalité) et la réalité qui est la sienne (la jalousie, les « busse »). Dans une nouvelle située dans un contexte rural et populaire, Capuana adopte une technique narrative empreinte de légèreté amusée et d'ironie critique, où le narrateur commente régulièrement les événements, grâce à une distance critique qui lui permet de porter un jugement satirique sur les idées socialistes.

Une candidate a proposé une lecture ne prenant pas suffisamment de hauteur par rapport au texte, notamment au sujet de la critique que Capuana fait du socialisme, laissant au demeurant de côté une dimension civilisationnelle qu'il aurait été judicieux d'exploiter. Ce positionnement, très peu souligné dans l'introduction et l'explication, n'était repris qu'en conclusion, alors qu'il aurait pu constituer un axe structurant de l'exercice. Cette même approche est ressortie dans une deuxième explication, qui s'est bornée à montrer comment le passage met en scène une cérémonie socialiste qui renverse « les codes de la rencontre amoureuse », dans une parodie du mariage traditionnel. Dans les deux cas, l'entretien n'a pas permis d'explorer des directions de réflexion qui auraient pu enrichir les exposés. Deux autres explications ont su davantage surplomber le texte, bien qu'à des degrés différents. Les deux candidates ont été capables de faire ressortir l'ironie du passage, les éléments de tension entre nouveauté littéraire et conservatisme politique, même si parfois une dimension technique trop importante a pris le dessus sur le fond de l'analyse.

Igino Ugo Tarchetti, *Un osso di morto*, in *Racconti fantastici*, de « *Giunto in stanza, un po' barcollante* » à « *mi scossi e... mi svegliai* »

Notes attribuées (sur 20) : **9,5, 11, 13,5, 14.**

Le texte proposé à l'attention des candidats était tiré de l'*explicit* de la nouvelle. Dans un passage qui alterne description et dialogue, Tarchetti convoque une grande

partie des éléments constitutifs du fantastique, pour ensuite les dégrader et donner lieu à une situation banale construite autour d'un dialogue courtois au ton badin entre le protagoniste et un fantôme. Grâce à ce mélange de fantastique et de comique, Tarchetti opère dans cette nouvelle un renversement entre le mystérieux et le réel. Il était dès lors possible d'étudier les mécanismes que Tarchetti met en œuvre pour réunir le surnaturel et le comique, notamment dans le finale de la nouvelle, de voir comment l'état de transe construit à partir d'une focalisation marquée sur les sensations et la subjectivité du protagoniste cède la place à une discussion polie dépourvue de tout lien avec le surnaturel.

Le texte de Tarchetti a donné lieu à des explications globalement satisfaisantes, avec un seul candidat n'ayant pas obtenu la moyenne, mais arrivant très proche de cette dernière, en raison d'un exercice par moments trop descriptif dont le jury a entrevu le potentiel, sans que celui-ci puisse se déployer pendant l'entretien. Une deuxième explication n'a pas su éviter des écueils semblables, à savoir une tendance parfois paraphrastique où les notions importantes pourtant présentées par la candidate n'ont pas été mises en valeur de la manière qu'elles méritaient. En revanche, lors d'un entretien serré avec le jury la candidate a fait preuve d'une finesse d'analyse remarquable, ainsi que d'une connaissance approfondie du contexte socio-littéraire dans lequel se situe l'auteur. Deux candidats ont obtenu de très bonnes notes grâce à des explications méthodologiquement solides, accompagnées d'une lecture correcte du passage et d'une analyse technique toujours au service d'un exposé clair et rigoureux.

**Giovanni Verga, *Libertà* (1882), in *Novelle rusticane*,
de « *Sciorinarono dal campanile* » à « *Era il sangue innocente* »
Notes attribuées (sur 20) : 4 (2) 10**

Il s'agit de l'*incipit* de l'avant-dernière nouvelle des *Novelle rusticane*, écrite et publiée en 1882, puis insérée dans le recueil de 1883. La forme brève de la nouvelle se révèle particulièrement efficace et adaptée pour relater les faits de Bronte, un événement historique, politique et social particulièrement violent dans le processus d'unification italienne. Verga reprend ici le modèle manzonien du « tumulto del pane », qui tout en permettant une critique de la violence gratuite, lui donne l'opportunité d'offrir au lecteur une sorte de phénoménologie de celle-ci. Verga rend de manière magistrale d'une part le déchaînement de la violence brutale de la masse des révoltés, d'autre part la transformation de la revendication de liberté en soif de vengeance. Ce positionnement idéologique de l'auteur se fait par l'abandon progressif de la narration impersonnelle et l'adoption d'une focalisation sur les visages, les voix singulières, les drames personnels à mesure que la violence grandit. Du point de vue de la structure, le texte suit à la fois un mouvement en *crescendo* atteignant son paroxysme (« peggio ») et un mouvement de focalisation croissante qui part d'une scène d'ensemble impersonnelle et avance vers une série de gros plans insoutenables.

Malheureusement, le jury n'a pas entendu d'explications à la hauteur de l'un des textes les plus célèbres de Verga, dont la finesse, la richesse, le style, le message, la charge morale et éthique sont autant d'accroches possibles pour une explication de ses mécanismes. Aucun candidat ou presque n'a saisi les opportunités que le texte propose – expressionnisme vs impersonnalité, maîtrise des techniques narratives, empathie transparaissant sous le style en apparence neutre –, et aucun n'a été capable d'exploiter ces éléments. Il s'agissait pourtant d'un texte phare du programme, et même de la littérature italienne : on pouvait donc espérer qu'il serait bien connu des candidats, et le jury ne cache pas sa déception.

Deux explications ont été lourdement sanctionnées en raison de faiblesses dans la contextualisation du passage dans la période historique où il se situe mais plus

globalement à cause d'une méthodologie à consolider, où de simples accumulations de parties du texte, présentées telles quelles au jury, ont remplacé une étude approfondie du passage. Dans les deux cas, l'entretien n'a pas permis de pallier les problèmes constatés pendant l'exposé. La troisième candidate a proposé un exercice où ne manquaient pas les intuitions heureuses. Le stress a cependant empêché de les mettre en valeur dans un exposé auquel faisait défaut une communication fluide avec l'auditoire.

Question 4 – Luigi Pirandello, Maschere nude

**Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*,
de « *Capocomico (rivolgendosi quasi strabiliato [...])* » à « *Il Padre : [...] ora io, ora lei* »**

Notes attribuées (sur 20) : **2, 10,5, 16**

Le dialogue entre le *Capocomico* et le Père se construit sur plusieurs thèmes structurants de l'œuvre de Pirandello. La thématique identitaire est ici mise en perspective par le personnage, qui questionne la réalité de la personne (« un personaggio [...] è sempre "qualcuno". Mentre un uomo [...] può non essere "nessuno" »). Cela introduit une réflexion sur la portée de l'illusion et de la réalité, qui pour être pleinement appréciée doit être lue à partir de la nature du texte dans lequel elle est placée. Le renversement de perspective qui se produit entre le *Capocomico* et le Père permet à ce dernier de développer le concept de la réalité des faits qui fige dans un jugement immuable et éternel, véritable drame du personnage et réflexion existentielle au-delà de la pièce.

Une explication, lourdement sanctionnée, n'a pas répondu aux attentes de l'exercice, se réduisant à une simple paraphrase de l'intégralité du texte à expliquer. Une candidate a su saisir les enjeux du texte, ainsi que son sens, mais son exposé est resté en-deçà du passage, qui n'a été expliqué que par le biais de considérations théoriques pertinentes mais pas suffisamment étayées par des citations. Une troisième candidate a en revanche été en mesure dès l'introduction de situer le texte dans l'œuvre d'où il est tiré tout en le rattachant à une problématique capable d'éclairer le caractère remarquable du passage et ouvrant sur des considérations plus générales sur d'autres moments de l'œuvre de Pirandello, toujours motivées par des passages précis du texte. Son exposé a trouvé un juste équilibre entre l'étude technique du passage et l'analyse des notions qui le construisent.

**Luigi Pirandello, *Così è (se vi pare)*, acte III, scène 2
de « *Laudisi (accesso da un subito pensiero): Oh Dio, signori!* » à « *Tutti: [...]
Lo fa apposta, per ridersi di noi!* »**

Notes attribuées (sur 20): **6, 10, 13.**

Le passage proposé est tiré de la scène 2 de l'acte III. La scène s'insère dans la suite de coups de théâtre et de rebondissements qui ont traversé la pièce jusqu'ici. Dans une atmosphère de déception renouvelée – on vient tout juste de comprendre que les « notizie certe » amenées par le Commissaire Centuri qui pourraient résoudre l'énigme ne sont absolument pas certaines –, Laudisi semble vouloir enfin se mêler au chœur des curieux et propose une solution (faire parler Mme Ponza) pour tenter de percer le mystère qui entoure le trio d'étrangers venu perturber la routine étriquée de province. Mais cet effet trompeur, hautement théâtral, permettra au personnage

raisonneur-provocateur de relancer le paradoxe, voire de faire basculer l'action vers le paradoxe ultime du finale. Le passage, où s'opposent clairement une première et une deuxième partie, peut en ce sens être vu comme une condensation de ce dernier, où le relativisme gnoséologique (il n'est pas possible de connaître la vérité) se transforme en relativisme absolu (la vérité n'existe pas). On espérait que les candidats relèveraient dans la volte-face de Laudisi un exemple de dynamique théâtrale et de dynamisme scénique.

Malgré une thématique qui aurait pu permettre de déployer des considérations allant jusqu'à l'actualité et la valeur du doute, de la vérité et du mensonge dans notre société, le texte ne semble pas avoir inspiré outre mesure les candidats qui se sont mesurés à ce passage. Un candidat n'a pas perçu les nuances dans l'attitude de Laudisi et son dessein dans la relation avec les autres personnages au cours de la scène. À cela s'ajoute une lecture en décalage avec le statut rhétorique du texte. Un deuxième candidat a proposé un exercice dont le propos par ailleurs pertinent et juste demeure à la surface du texte, et achoppe sur le manque d'une étude serrée de l'énonciation théâtrale. Une troisième explication arrive à des résultats plus satisfaisants, grâce à la lecture fine des nuances du personnage de Laudisi : la candidate ne parvient toutefois pas à faire preuve de suffisamment de recul et de surplomb par rapport au passage, les considérations avancées et la problématique relevant parfois davantage de la description que de l'analyse en profondeur du texte.

Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*

De « *Il Padre: Il dramma per me è tutto qui, signore* » à « *Il Figlio: [...] Mi lascio stare!* »

Notes attribuées (sur 20) : **3, 4, 9, 12.**

Ce deuxième passage tiré de *Sei personaggi* n'était pas sans lien avec l'autre extrait de cette même pièce étudié dans cette session. En particulier, le thème des faits qui attachent tout un chacun à une unique dimension monolithique et essentielle, d'où émane tout jugement futur, structure la première partie du texte (« un'atroce ingiustizia sarebbe giudicarsi da quello solo »). Un deuxième thème sous-tend l'ensemble du passage, qui peut permettre une analyse thématique en mesure d'accentuer le télescopage entre la réalité des personnages sur scène (et leurs différents statuts) et celle du public : à savoir le jeu de regards qui parcourt la scène, comme si la démonstration que chaque personnage veut apporter ne pouvait que passer par la vue (« vedrà... vedere... guardo... guardandola... a quattr'occhi... con gli occhi alti... intravedere »).

Ce texte pirandellien, certes complexe mais extrêmement riche, n'a pas donné lieu à des explications à la hauteur des attentes du jury. Deux exercices en particulier ont été lourdement sanctionnés : l'un en raison d'un exposé confus pendant de longs moments, dont les propos s'éloignaient systématiquement du texte, laissant de côté les enjeux de ce dernier, l'autre en raison d'un plan monolithique qui a empêché une étude fine de la richesse du passage. Un exposé ne parvient pas à atteindre la moyenne en raison d'une explication trop « écrasée » sur le texte, incapable de rendre compte de la complexité des liens qui se tissent entre les personnages et le public. Le seul candidat ayant obtenu la moyenne a fait preuve d'une maîtrise certaine dans le maniement des thématiques pirandelliennes et d'une connaissance approfondie de son œuvre. Cela a pris la forme d'une explication digne, mais par moments difficile à suivre, qui nécessite davantage de rigueur méthodologique.

LEÇONS EN LANGUE FRANÇAISE ET EN LANGUE ITALIENNE

Rappel. Considérations préliminaires

Au risque de rappeler quelques évidences, nous donnons ci-dessous quelques indications méthodologiques qui sont valables aussi bien pour la leçon en français que pour la leçon en italien, aussi bien pour les questions anciennes que pour les questions dites modernes. Comme cela sera décliné ci-dessous pour chacun des deux exercices, on doit en effet prendre la mesure de l'ambition de l'épreuve de Leçon. Il ne s'agit pas d'une épreuve pédagogique, au sens d'un exposé destiné à une classe : c'est bien un exercice universitaire, par lequel le candidat fait un discours de haut vol sur une question au programme. Les qualités pédagogiques y sont cependant bel et bien vérifiables, dans la clarté d'exposition, le sens de la synthèse et l'art des transitions dont le candidat ou la candidate sauront faire preuve.

- **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 de problématiser l'ensemble de l'œuvre au programme, à travers un point essentiel de l'écriture, de la conceptualité ou de l'esthétique de l'auteur. La leçon doit proscrire l'évasivité ou les remarques non articulées. Ce qui est attendu n'est pas de dire tout ce qu'on sait de l'auteur en incluant la notion du sujet : le sujet doit structurer le discours – qui doit le traiter à fond et non l'effleurer, en annonçant la logique choisie pour la démonstration. Pour pouvoir le faire, il est nécessaire d'interroger avant tout le sens des termes du sujet, et d'évaluer leurs différentes significations possibles.

- **La préparation est longue.** Le candidat a cinq heures à sa disposition et peut consulter les œuvres au programme ainsi qu'un dictionnaire. 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 nuisances pour les autres candidats.

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

- **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 à ce jour 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. La présence de l'entretien aux leçons fait l'objet d'une réflexion au sein du jury et pourrait être supprimée : on engage les futurs candidats à surveiller les parutions de textes officiels sur le site « Devenir enseignant ».

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

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

Notes attribuées (sur 20) – entre parenthèses le nombre de candidats ayant obtenu la note qui précède en gras :

1 ; 3 (2) ; 5 ; 6 ; 6,5 ; 7 (2) ; 8 ; 8,5 ; 9 (2) ; 10 ; 12 ; 14 (2) ; 14,5 ; 15 ; 16 (2) 17

Moyenne générale de l'épreuve : 9,6 /20

Note la plus basse : 1/20. Note la plus haute : 17/20

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

Avant-propos

La plupart des candidats de la session 2023 ont pris connaissance et tenu compte des préconisations exprimées dans les rapports de jury précédents. Le temps de parole a été bien maîtrisé, les caractères formels et méthodiques de l'exercice généralement bien appliqués. Le respect d'un comportement courtois et digne a par ailleurs été de mise, hormis dans un ou deux cas où une attitude maladroite a été malheureusement adoptée lors de l'entretien (rappelons que c'est le jury qui pose les questions et que le candidat n'a pas à demander s'il a bien répondu). En revanche, les membres de la commission évaluatrice de cette épreuve ont constaté, à leur grand regret, un relâchement linguistique dans les formulations de la grande majorité des candidats. Rappelons donc que la qualité de la langue, qu'il s'agisse du registre (on a déploré l'emploi de quelques termes familiers et tournures malheureuses), de la grammaire, de la syntaxe ou du lexique, constitue une exigence élémentaire du concours de l'agrégation. Les citations doivent être précises : citer une nouvelle suppose connaître son titre exact et rappeler de quel recueil elle est tirée ; une scène de théâtre suppose donner l'Acte et le numéro de la scène. Notons enfin qu'on apprécie les qualités rhétoriques de toute présentation orale, en particulier s'agissant d'un concours de recrutement d'enseignants, dont on attend qu'ils sachent capter et stimuler l'attention de leurs auditeurs (qu'il est bon de regarder au moins de temps à autre) et que leur débit et leur articulation soient parfaitement clairs.

Question 3 – Nouvelles de l'Ottocento

Terre et territoire dans les nouvelles de Tarchetti et Verga

Notes attribuées (sur 20): **3 ; 7 ; 17.**

Le terme de terre peut revêtir une pluralité de sens : il peut notamment renvoyer à la portion de l'espace terrestre qui appartient à telle personne (au sens aussi de terrain), à l'élément terre par opposition à l'eau et à l'air, ou à la condition terrestre par opposition au ciel comme métaphore de l'au-delà. Les connotations doivent être prises en considération : la terre peut être valorisante (nature fertile) ou dévalorisante (souillure, matérialité). Ainsi, chez Tarchetti, si la terre au sens de Mère nature est présentée comme un pôle euphorique (le *locus amoenus* dans *Bouvard*), elle constitue en revanche une entrave au sens de condition charnelle, limitée et limitante (d'où la tension récurrente vers l'au-delà, qui se manifeste par la prédilection pour le fantastique dans les *Racconti fantastici*) ; de sorte que ces personnages sont davantage déracinés vis-à-vis de la terre que vis-à-vis de leur terre (territoire).

Le territoire, en revanche, qui est une notion plus culturelle et plus contingente que celle de terre, apparaît moins sujet aux charges symboliques, étant entendu qu'il peut relever de rapports de forces, de jeux de pouvoir et d'autorité. Chez Tarchetti, le nomadisme est monnaie courante, aussi la notion de territorialité est-elle passablement délégitimée : les protagonistes d'*Amore nell'arte*, par exemple, sillonnent l'Europe et ne nourrissent pas de sentiment d'appartenance particulier vis-à-vis de leur territoire familial et de naissance. Leur indifférence relative à leur terre originelle signale leur fragilité identitaire (incertitudes de genre dans *I fatali*, par exemple). Chez Verga, l'ancrage dans la terre natale est une donnée séminale que le célèbre *ideale dell'ostrica* cristallise à merveille. La symbiose entre personnage et milieu est telle qu'elle produit des similitudes physiques (*Rosso Malpelo*). L'attachement à la terre est aussi dû à des raisons économiques (terre nourricière) et familiales-identitaires (*Jeli il pastore*). La terre

ressemble alors au territoire : il s'agit d'étendre son territoire, physiquement, mais aussi, en termes symboliques, comme sphère d'influence, car plus on a de biens (mesurables en surface), plus on a d'influence dans sa communauté (*Il Reverendo, La roba*).

L'une des problématiques possibles pouvait être un questionnement sur le recoupement ou non des deux notions de terre et de territoire, et de leurs respectifs sens symboliques. Là où la notion de territoire se détache de celle de terre, c'est lorsque la propriété n'est pas territoriale mais morale : en particulier, dans les rapports amoureux. Si Jeli tue son rival en amour, c'est parce qu'il considère que Mara est son territoire, le domaine qui lui appartient et sur lequel il règne. La nouvelle *L'amante di Gramigna* invite à envisager le territoire de manière disséminée et morale, la présence invisible – pour ainsi dire –, invasive et insaisissable du brigand étant fondée sur son aura, les histoires qui circulent à son sujet, la peur et l'admiration qu'il inspire.

La candidate qui a obtenu 17/20 à cette leçon a habilement relevé que les deux esthétiques très différentes des deux auteurs concernés exprimaient une même vision d'une terre (terrain à posséder et exploiter) se fragmentant en plusieurs territoires (espaces appropriés, modifiés par l'homme) au moment de l'unification du pays. L'argumentation a procédé en trois points, montrant que la terre mythique résiste à la territorialisation, que la terre comme symbole de richesse et objet de spéculation permet de s'opposer au pouvoir, puis que la terre comme paysage (familier ou naturel) ouvre la voie à de nouveaux territoires. Le discours était fluide, les arguments pénétrants, l'illustration de bon aloi. Les autres leçons sur ce sujet étaient en revanche pour l'une confuse, pour l'autre incomplète. La candidate qui a obtenu 3/20 a proposé une leçon peu lucide quant au maniement des catégories utilisées, souvent gauchies artificiellement afin de pallier une réflexion bancalée, parfois affrontées de façon exclusivement figurée (c'est le cas du concept de territoire). Le candidat qui a obtenu la note de 7/20 a présenté une leçon trop pauvre de matière, que ce soit pour les exemples, peu nombreux et originaux, ou pour le contenu des parties et sous-parties. Des erreurs sur les noms de personnages très célèbres (comme Mara dans *La lupa*, appelée *Maria, ou Mazzarò dans *La roba*, appelé *Mazzarro) et sur les titres de nouvelles (**Lettera di un pazzo* au lieu de *La lettera U*) ont laissé le jury bouche bée.

La nouveauté dans les nouvelles de Tarchetti, Verga et Capuana

Notes attribuées (sur 20) : 5 ; 8 ; 10 ; 16

On peut se référer à l'étymologie du mot *nouvelle* pour souligner l'efficacité narrative, rhétorique, d'histoires brèves centrées sur des faits inattendus (*Il primo maggio del dottor Piccottini, Uno spirito in un lampone*) ou stimulant la curiosité du lecteur (aposiopèses et démissions narratives chez Tarchetti, ellipses et allusion chez Capuana et Verga, divers procédés de suspense). Naturellement, la nouveauté est aussi formelle, structurelle (récits enchâssés, composition des recueils), linguistique et stylistique (impersonnalité narrative, styles mimétiques dans *A una bruna* ou *La lettera U*). Il n'était pas impossible d'appréhender le sujet en creux, faisant état des éléments de non-nouveauté dans les nouvelles, ceux-ci n'étant pas marginaux (songeons aux *topoi* du triangle amoureux chez Capuana, de la figure du génie chez Tarchetti, de la jalousie vengeresse chez les personnages siciliens de Verga nouvelliste), pourvu que ces éléments fussent traités de manière dialectique, c'est-à-dire non en soi mais en regard avec les éléments de nouveauté.

La meilleure leçon sur ce sujet, très claire et très élégante dans ses formulations, s'est interrogée sur les traductions esthétiques de différents types de nouveauté et sur ce qu'elles expriment d'un rapport renouvelé au monde, à l'homme et aux arts, en des temps de profonds bouleversements. Les autres leçons ont présenté des éléments de

faiblesse allant d'un traitement non dialectique et limité ou décousu et dilué, à des considérations frôlant le hors sujet et lacunaires.

Polyphonie et individu dans les nouvelles de l'Ottocento

Notes attribuées (sur 20) : **3 ; 6,5 ; 12 ; 15**

Le sujet invitait à mettre en regard deux registres : celui de la narration, la polyphonie en littérature renvoyant aux différentes voix narratives présentes dans le texte, et celui de la diégèse, l'individu renvoyant avant tout aux personnages singuliers qui peuplent les récits. Chez Verga, la fusion des individualités diégétiques dans la polyphonie harmonieuse, pour ainsi dire, ou chorale de la communauté représentée est mise à mal par le souci de l'auteur de donner vie à des personnages uniques et non à des types. Par ailleurs, la disparition de la voix de l'auteur (non seulement sa présence grammaticale mais aussi son jugement) derrière et dans les voix du chœur achoppe de loin en loin. Chez Tarchetti, la personnalité de l'individu est intrinsèquement scindée en une multitude de voix intérieures, ce que le genre fantastique permet de dramatiser. Les voix des individus capuaniens monologuent souvent.

Un écueil qui n'a pas été identifié ni évité par tous les candidats consistait à réduire le sujet aux rapports entre l'individu et le groupe dans les récits. Les deux leçons qui n'ont pas obtenu la moyenne n'ont pas traité la polyphonie ou n'ont pas su articuler voix et individu. On a déploré bon nombre d'approximations historiques et culturelles, sur le Romantisme par exemple, ainsi que des erreurs sur les citations (la **morale dell'ostrica* au lieu de *l'ideale dell'ostrica*, par exemple, ou le célèbre incipit de *Rosso Malpelo*), noms de personnages (**Pepa* au lieu de *Peppa*) et titres des nouvelles (**Osso di morte* au lieu de *Un osso di morto*). En revanche, les deux autres leçons étaient satisfaisantes, claires et correctes sur les points essentiels au moins. L'une a néanmoins présenté une problématique très faible (quelles relations existent entre individu et polyphonie ?), paraphrasant *de facto* le sujet, tandis que l'autre a opté pour une approche plus dynamique, s'interrogeant sur l'issue – heureuse ou malheureuse, possible ou impossible – des mises en relation de l'individu et de la polyphonie.

Question 4 – Le théâtre de Pirandello

Personnages / spectateurs dans le théâtre de Pirandello

Notes attribuées (sur 20) : **6 ; 9 (2) ; 14**

Si l'importance des personnages est bien connue chez Pirandello, il n'en va pas de même de celle des spectateurs ; la combinaison des deux instances n'allait pas de soi. Les candidats étaient donc invités à s'interroger sur le statut des uns et des autres, les personnages devenant souvent spectateurs et vice-versa, dans une moindre mesure. L'étymologie du terme de spectateur invitait à s'arrêter sur la centralité du regard, tandis que celle du terme de personnage incitait à traiter des masques et/ou du jeu. Le sujet portait à évoquer l'humour, la distance subie ou atteinte qui caractérise celui qui regarde, intrinsèque à la condition d'étrangeté de maints personnages pirandelliens, parfois redoublée (chez les personnages qui se regardent regarder). Il était bon de considérer aussi Pirandello spectateur de son théâtre mental.

S'il était donc bienvenu d'évoquer les rapports réels du théâtre pirandellien avec son public (du fiasco romain des *Six personnages* jusqu'aux grands succès internationaux, en passant par le plaisir diabolique de l'auteur de dérouter ses spectateurs), la double figure allégorique devait être analysée avant tout comme le

noyau réflexif et méta-théâtral à l'œuvre directement sur scène, à travers le vaste prisme des solutions dramaturgiques.

La candidate qui a obtenu la meilleure note sur ce sujet a proposé un plan en trois étapes. Premier temps : le personnage devient spectateur et vice-versa ; le masque social. Deuxième temps : le personnage devient spectateur de lui-même ; les masques nus. Troisième temps : le personnage devient personne sur scène ; le spectateur devient personnage. Si l'introduction était trop générale et si par moments la progression n'a pas été entièrement claire, le choix des exemples était original et pertinent et l'exposition agréable et claire. Le traitement des candidats ayant obtenu 9/20 a présenté des défauts différents. L'un n'était pas suffisamment dialectique, les éléments de la réflexion étant majoritairement juxtaposés plutôt que mis en regard. Le jury a eu l'impression que la candidate se limitait un peu aux connaissances de la *vulgata* pirandellienne, même si elles étaient maîtrisées, sans prendre le risque d'une réflexion plus personnelle. L'autre n'a pas su exploiter jusqu'au bout les prémisses prometteuses présentées dans l'introduction et le début du développement. La leçon a été assez courte et n'a pas creusé le raisonnement initial, en insistant sur les mêmes idées au lieu de faire évoluer la réflexion. Les plans proposés étaient cependant tout à fait acceptables : dans un cas, la confusion des frontières, l'identification impossible, le conflit art/vie et sa résolution dans l'humour ; dans l'autre, le spectateur-personnage (personnage et spectateur-auditeur), le personnage-spectateur (les personnages-spectateurs observateurs d'autres personnages raisonnants), le personnage et spectateur (tensions endémiques et enjeux théoriques). La leçon la moins bonne ~~note~~ était lacunaire et très confuse. La candidate s'est empressée d'amener la réflexion sur un niveau théorique plutôt générique qui a finalement desservi la clarté de son propos et l'a rendu assez vague à plusieurs reprises (les spectateurs ont été par exemple réduits à des catégories abstraites, les exemples n'étaient pas vraiment exploités, juste survolés, la nature ou la fonction de certains personnages était déformée ou oubliée afin de rentrer dans un schéma trop abstrait).

L'illusion dans le théâtre de Pirandello

Notes attribuées (sur 20) : **7 ; 14**

Le théâtre est lui-même lieu de l'illusion et le théâtre de Pirandello l'est d'autant mieux que l'illusion est l'une de ses thématiques centrales récurrentes. Outre ces données élémentaires, on attendait des candidats qu'ils distinguent l'illusion du réel – voire aussi de la vérité et de la réalité. Le réel est appréhendé comme une donnée unique et vraie alors que chacun n'en peut connaître qu'une partie et que la réalité de cette partie n'est nullement garantie.

Une autre attente concernait le caractère illusoire du réel lui-même, souvent assimilable à une prison, et les différents degrés de conscience de l'illusion chez les différents personnages du théâtre pirandellien. Certaines scènes célèbres des pièces au programme méritaient d'être mentionnées au profit de l'analyse, comme celle où Laudisi voit son reflet dans le miroir.

La meilleure leçon s'est interrogée sur les différents sens de l'illusion et sur son rapport avec les personnages, la réalité et le théâtre, articulant la réflexion en trois temps : la désillusion ou la prise de conscience de l'illusion qui régit la vie et de l'illusion d'intégrité ; la croyance consciente ou illusion assumée comme seule échappatoire possible et seul moyen de survie après la désillusion ; le dévoilement de l'illusion théâtrale ou la tromperie et le jeu.

L'autre leçon, très confuse, n'a pas su convaincre. Après une introduction expéditive, l'angle choisi pour l'analyse n'était pas assez problématisé, ce qui a donné

une réflexion peu approfondie où la dimension plurielle de l'illusion n'était pas suffisamment étudiée.

Être, paraître, apparaître dans le théâtre de Pirandello

Notes attribuées (sur 20) : 1 ; 8,5 ; 14,5 ; 16

Si les deux premiers termes du sujet sont souvent traités ensemble, le troisième invitait à privilégier leur dimension scénique. Il était notamment possible d'employer les modalités d'apparition comme autant d'outils dramatiques permettant d'évoquer ou de représenter l'être et le paraître.

Concernant l'apparaître, une référence à madame Ponza (*Così è (se vi pare)*) et à madame Pace (*Six personnages en quête d'auteur*) était inévitable et fructueuse.

Être et paraître étant généralement présentés sous le signe de la dichotomie, un lien avec le motif tout pirandellien des masques et celui, connexe, des masques nus était attendu. Si personne ne peut se départir des différents masques qui caractérisent l'apparence aux yeux d'autrui et font obstacle à la connaissance de l'être, certains personnages parviennent toutefois à se déshabiller du masque qui entrave l'accès à leur propre authenticité, du moins dans une certaine mesure (peut-on jamais connaître la vérité de l'être ?), ou à en retourner la fonction à leur profit. La révélation de leur stratagème peut dès lors se révéler proche de l'apparaître.

Le jury a eu le plaisir d'entendre une belle leçon sur ce sujet, attentive à l'ordre des trois verbes et centrée sur les temporalités des actions désignées par eux, leurs successions ou superpositions problématiques, entachée par quelques lacunes regrettables (le terme de masque, par exemple, dont on pouvait difficilement faire l'économie même si la candidate a mentionné des notions équivalentes comme celle d'étiquette).

Ont été analysées d'abord leur incidence sur les capacités de contrôle des personnages en quête d'épiphanie ontologique ; puis la fugacité de l'être fragmenté, qui bouscule la représentation ; enfin le passage du texte aux planches. De fines remarques sur les noms ont émaillé la démonstration (par exemple, sur le fait que Landolfo ne prononce pas le nom d'Enrico IV). La leçon a abouti au constat que l'apparition de l'œuvre écrite constitue l'être véritable de l'œuvre.

La leçon qui n'a obtenu qu'un point n'a presque pas traité le sujet. L'apparaître a été notamment totalement occulté. On a par ailleurs déploré quelques inexactitudes relatives aux trames des pièces. Le tout était confus et décousu, la citation de longs extraits se substituant aussi souvent au discours.

La candidate qui a été notée 8,5 a abordé le sujet de façon périphérique, n'arrivant pas à le prendre à bras-le-corps. Consacrer toute une partie – la première – au contexte de crise des années où les pièces furent écrites et représentées était maladroit, ces éléments étant attendus dans l'introduction. Ce déséquilibre était regrettable, car les deux autres parties du propos dénotaient de bonnes capacités à exposer une réflexion.

Enfin, la quatrième leçon sur ce sujet a donné globalement satisfaction et a été appréciée pour les qualités rhétoriques, linguistiques et méthodologiques du candidat. Néanmoins, on a regretté un certain manque de subtilité et, dans l'entretien, un défaut de réflexion critique sur l'interprétation proposée.

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 (sur 20) – entre parenthèses le nombre de candidats ayant obtenu la note précédant en gras :

2,5 ; 3 ; 6 (3) ; 6,5 ; 8,5 ; 9 ; 9,5 ; 10,5 (2) ; 11 (2) ; 11,5 (2) ; 13 (2) ; 14 (3) ; 15,5

Moyenne générale de l'épreuve : 9,7/20

Note la plus haute : 15,5

Note la plus basse : 2,5

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

Considérations générales

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 (rappelé de façon détaillée plus haut dans le présent rapport) en annonçant de façon claire et synthétique aussi bien la problématique choisie que les parties structurant le plan, en prenant la précaution de l'exposer de manière à permettre aux membres du jury de les prendre en note. Les quelques candidats qui n'ont pas pris soin de veiller à cette clarté ou qui ont lu leur leçon en ne regardant pas assez le jury (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 porter la plus grande attention 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 ne soit répétitive ou ne 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 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 de l'ensemble des textes au programme – qu'il faut distinguer naturellement des seuls extraits choisis pour l'explication ancienne – 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.

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 rappeler 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 par la problématique et le plan.

En ce qui concerne l'entretien de quinze minutes qui se déroulait dans la même langue que la leçon, les membres du jury pouvaient poser des questions concernant des aspects spécifiques de la leçon qu'ils venaient 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'était pas d'obtenir des candidats un développement ultérieur de la leçon, ni de modifier dans son essence la construction de son exposé. Il s'agissait de permettre aux candidats 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 devaient être concises, claires et précises en évitant de reproduire à nouveau la leçon.

Cette année, comme les candidats l'ont appris lors de la réunion préliminaire, c'est la langue italienne qui a été tirée au sort comme langue des leçons sur un sujet « ancien ». Rappelons que l'entretien se déroule dans la même langue que la leçon (contrairement à l'explication de texte moderne où les langues sont inversées, italien pour l'explication, français pour l'entretien). Si le niveau de langue a été globalement satisfaisant lors de cette session 2023, le jury a eu le regret de remarquer, chez certains candidats, plusieurs fautes de langue italienne :

- des déplacements d'accent tonique, entraînant parfois des contre-sens, comme « **coetanej* » (pour « *coetanei* »), « **Omero* » (pour « *Omero* »), « **Cupido* » (pour « *Cupido* »), « **giubilo* » (pour « *giubilo* »), « **leggevano* » (pour « *leggevano* »), « **invita* » (pour « *invita* »), « **considera* » (pour « *considera* »), « **pentirsi* » (pour « *pentirsi* »), « **coniuga* » (pour « *coniuga* »).

- des erreurs de morphologie et de grammaire, telles que « **appartenire* » (pour « *appartenere* »), « **pertinamente* » (pour « *pertinentemente* ») « **sottomendosi* » (pour « *sottomettendosi* »), « **inserandosi* » (pour « *inserendosi* »)

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

- des barbarismes, comme « **risco* » (pour « *rischio* »)

- des gallicismes, comme l'utilisation du gérondif dans une proposition subordonnée dont le sujet n'était pas le même que celui de la proposition principale, ou l'utilisation de l'article devant « *Cristo* », « *del Cristo* » (pour « *di Cristo* »).

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

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

Question 1 : *Petrarca, Canzoniere*

Il canto del poeta nel *Canzoniere* di Petrarca

Notes attribuées (sur 20) : **6 ; 9 ; 11**

Dans le sujet en question, on pouvait partir de quelques occurrences célèbres du verbe « cantar » (Canzone 23, « perché cantando il duol si disacerba » ; Sonetto 131, « lo canterei d'amor sì novamente », etc.) pour explorer les valences de la notion de « canto » : du chant poétique compris comme poésie au chant noté dont la poésie de Pétrarque s'affranchit en lui substituant une musicalité des mots, du chant qui exprime le bonheur à celui qui dit la douleur, il convenait sans doute aussi de lier étymologiquement « canto » et « canzone » dont le recueil tira finalement son nom en vulgaire. La leçon dès lors suggérait d'aborder les questions de rythme, de sonorités, de mélodie, entre chant comme écriture et écriture comme chant.

Dans ce type de leçon où prédomine un terme en particulier, la leçon doit s'articuler clairement autour de ce terme mais il faut veiller à éviter un collage de trois parties qui seraient étanches. En d'autres termes, il faut veiller à ce que le raisonnement progresse jusqu'à la conclusion.

À l'exception d'un seul candidat, les leçons sur ce sujet n'ont pas dépassé la moyenne. La première leçon n'était malheureusement pas construite à partir d'une problématique solide mais partait de plusieurs questions, sans en choisir une pour constituer un axe de réflexion cohérent d'un bout à l'autre. Après avoir évoqué le contenu du chant, le candidat a montré comment la métamorphose de l'objet mais aussi du chant lui-même revenait à nier le chant, pour le transformer, dans une troisième partie en prière. La fragilité du raisonnement tenait à son manque de logique et de précision dans la définition des termes.

La deuxième leçon s'interrogeait sur la manière d'articuler le chant du poète, selon quels objectifs et quels destinataires. Le candidat a évoqué dans un premier temps le chant d'amour puis le chant de mort comme prière, pour enfin montrer comment le chant fonctionne pour recomposer les fragments de l'âme du poète. La leçon manquait cependant encore de logique dans l'articulation des trois parties et de persuasion dans la démonstration.

Enfin, la troisième leçon, après une excellente introduction et une problématique précise (comment articuler le parcours du poète personnage et l'écriture en acte pour définir la nature du chant du poète), a malheureusement manqué de transitions logiques (notamment entre la première et la deuxième partie, de la mise en scène du « je » dans le chant d'amour à la pluralité de chants, du lyrique au poétique). La troisième partie, axée sur le chant performatif pour atteindre l'éternité, était en revanche solide et basée sur des démonstrations convaincantes, notamment l'analyse de la chanson que la tradition appelle « frottolata » (Canzone 105).

I personaggi del *Canzoniere* di Petrarca

Notes attribuées (sur 20) : **2,5 ; 10,5 ; 14 (2)**

Le sujet proposé permettait de réfléchir sur les personnes et les personnages, la personnification et enfin sur l'effacement du personnage. Le principal écueil à éviter ici était la tentation du catalogue. Il pouvait être intéressant de commencer par montrer que le *Canzoniere* présentait une profusion de personnages historiques (Orso dell'Anguillara, la famille Colonna, etc.) et de personnes (poètes et amis de Pétrarque), ce qui permettait de rappeler la proximité du *Canzoniere* avec un roman qui construit un récit. Cette première catégorie de personnages devait être dépassée pour montrer que l'invention de Pétrarque consistait en la personnification de la nature, du corps, du texte

lui-même pour arriver au projet de texte universel où le poète n'a pas de nom et où le corps devient un emblème.

La première leçon n'a pas su choisir une problématique permettant d'apporter un éclairage qui pouvait mettre en valeur l'essentiel de l'œuvre. La question « Dans quelle mesure le caractère dramatique inhérent au personnage montre-t-il une absurde existence ? » semblait hors du sujet proposé et amenait à un raisonnement manquant de logique et de cohérence. Le jury rappelle également une qualité essentielle à la leçon qui est de présenter un exposé certes dynamique mais ménageant des pauses et des temps de respiration.

La deuxième leçon proposait une problématique intéressante (Comment la pluralité de figures ne fait que contribuer à créer un unique personnage et à le définir dans un parcours qui constitue le *Canzoniere*) mais la démonstration aurait gagné à être davantage développée et se terminait sur une maladresse, la notion de « *happy end* » étant inappropriée à la nature de l'œuvre et à son contexte. L'interprétation en particulier du sonnet 362 a fait l'objet d'un contre-sens regrettable.

Les deux dernières leçons ont été notées 14/20 pour des raisons différentes. La première était satisfaisante dans son axe de réflexion (De quelle manière la nature du *Canzoniere* caractérise-t-elle celle du personnage ?) mais la démonstration n'a pas été convaincante dans tous ses détails. En revanche, la principale faiblesse de la deuxième consistait en l'absence de véritable choix entre plusieurs questions (au demeurant pertinentes). Cependant, la clarté du plan et la grande qualité des démonstrations rendaient l'ensemble satisfaisant.

La sincerità poetica nel *Canzoniere*

Notes attribuées (sur 20) : **6,5 ; 8,5 ; 13**

En introduction, les candidats pouvaient (comme certains l'ont justement fait) rappeler que le dialogue du *Secretum* était placé sous l'égide de la Vérité. Il fallait alors s'interroger sur la distinction entre vérité (absolue) et sincérité (individuelle), et distinguer de ce fait le poète comme figure de la personne de Pétrarque et de sa biographie. Il pouvait également être pertinent d'évoquer le caractère novateur de la fragilité de l'homme qui décrit ses sentiments, ouvrant la porte à toute la poésie moderne. Les notions qui pouvaient s'articuler pour traiter le sujet étaient celles du sentiment amoureux (l'histoire, les symboles, la construction à partir des éléments biographiques), de la confession (s'opposant à l'amour et aux doutes), de la poésie (qui par son caractère universel pouvait renvoyer à la fragilité de tout homme).

Deux des trois leçons n'ont pas rempli les critères de réussite. Le premier candidat n'a pas su définir de manière assez riche les termes de départ pour proposer une problématique complexe. Même s'il démontrait une connaissance correcte de l'œuvre, il n'est pas parvenu à y apporter un éclairage approfondi. La maîtrise de la langue italienne était en outre insuffisante.

La deuxième leçon, malgré une utilisation pertinente du *Secretum* en introduction et le choix d'une problématique intéressante mais sans doute réductrice (Peut-on considérer le *Canzoniere* comme une véritable œuvre biographique avec une conversion sincère ou présentant une conversion fictive qui en fait un pur exercice littéraire ?), n'a pas su mener une réflexion suffisamment approfondie et dynamique. Le jury a également regretté l'absence de transitions claires entre les parties.

La troisième leçon était globalement satisfaisante avec une entrée originale (« La sincérité de la poésie est-elle celle du poète ? ») construisant une réflexion qui, partant de la sincérité, s'acheminait vers la notion de vérité poétique. Mais si la leçon était acceptable dans son ensemble, elle s'est trouvée malheureusement ternie par de nombreuses erreurs de langue italienne (« *inserandosi* », « *considera* » par exemple).

Question 2 : Galilée écrivain

Il mondo

Notes attribuées (sur 20 : **6 ; 10,5 ; 11 ; 11,5**)

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. Le nom singulier qui constituait le sujet ouvrait précisément plusieurs « mondes ». Il s'agissait de réfléchir d'abord à la question de la représentation du monde comme système par Galilée écrivain. Il fallait également convoquer les paratextes pour analyser la part de « mondanités », contenue dans la question, envisageant Galilée comme un « homme du monde », en n'oubliant pas l'étymologie du terme « *mundus* », ce qui est poli, raffiné, harmonieux.

Bien sûr le terme est aussi connoté religieusement : sachant que le conflit avec l'Église est toujours aux aguets, eu égard à son activité scientifique, le fait d'appartenir au « monde » véhiculait un certain nombre de conséquences. Le contexte historique devait également prendre une part importante dans la réflexion sur le « nouveau monde » après 1492, sur une nouvelle époque, celle des grandes découvertes. Il fallait enfin aborder la question de l'écriture, le style et les choix génériques de Galilée étant intrinsèquement liés au monde des lettres.

Un cheminement possible était de partir de l'évocation du monde ancien, celui dans lequel Galilée évolue, pour montrer comment l'élaboration d'une écriture nouvelle lui permet de représenter mais aussi de se projeter dans un monde nouveau, en terminant par la question de la réception de son œuvre.

La leçon la moins bien notée avait choisi une problématique qui manquait d'efficacité car elle était constituée de deux questions (Comment Galilée conçoit le monde ? Comment l'œuvre de Galilée permet de penser le monde ?). Elle présentait en outre des faiblesses dans l'équilibre des parties, la première représentant environ la taille des deux dernières, et dans l'absence de transitions claires et logiques. Le jury a également regretté le fait que le candidat n'ait pas réussi à surmonter son stress pour présenter un exposé aisé à suivre.

Les trois autres leçons, évaluées entre 10,5 et 11,5 présentaient trois problématiques différentes mais pertinentes. 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. La première se demandait dans quelle mesure l'œuvre de Galilée avait révolutionné le monde, la deuxième dans quelle mesure Galilée montrait à l'homme que lorsque ce dernier réfléchit sur le monde, il tend à élaborer une vision personnelle au lieu de le voir tel qu'il est vraiment, la troisième dans quelle mesure Galilée pouvait être considéré comme un homme du monde qui en changea la perception. Si les démonstrations qui en découlaient étaient globalement convaincantes, le jury a regretté le déséquilibre des parties dans deux des leçons, avec une disproportion entre la première et les deux autres parties. Les différences entre les trois leçons tenaient à la maîtrise de la langue italienne ainsi qu'à la clarté de l'exposé.

Galileo Galilei cortigiano ?

Notes attribuées (sur 20) : **3 ; 9,5, 11,5 ; 14**

Le sujet invitait à prendre en compte Galilée dans ses rapports avec son contexte, en particulier avec les différents représentants du pouvoir qui pesaient sur son activité scientifique. Avec une certaine malice, la forme interrogative questionnait les compétences diplomatiques que Galilée a dû développer pour poursuivre cette activité sans encourir à tous moments la censure. La question fait figure de paradoxe, si l'on s'en tient à l'imagerie d'un Galilée poursuivi par l'Église et ne renonçant pas à ses convictions. La réalité est bien sûr plus nuancée, et il fallait la retracer à travers les textes du programme, et non selon un excursus seulement historico-biographique.

Cette leçon nécessitait donc bien sûr de prendre en compte nombre de lettres et de paratextes du programme, mais aussi d'explorer, à l'intérieur des textes, les stratégies de Galilée – par exemple convoquer un Salviati et un Sagredo comme personnages de son dialogue. La condition de courtisan devait être préalablement définie dans les différentes acceptions du terme et la plupart des candidats a su nommer la polyphonie d'un courtisan intrigant, adulateur, mais aussi, à la manière du portrait qu'en fait Castiglione, conseiller avisé et homme de goût. Homme d'un XVII^e siècle où rivalisent et s'harmonisent à la fois cours et académies (un candidat a judicieusement convoqué les surnoms que s'attribuaient les académiciens pour pouvoir s'exprimer à couvert), Galilée, qui savait le destin d'un Giordano Bruno, dut ainsi bouleverser des connaissances établies sans mettre (trop) en péril sa condition d'homme de cour. La leçon invitait à mesurer de quelles manières.

Une bonne première leçon dressait le tableau efficace du contexte galiléen des premières années où Galilée pouvait polémiquer avec un capitolo burlesque *Contro il portar la toga* au long cheminement d'un homme de cour visant à une forme d'émancipation intellectuelle, en parcourant judicieusement les éléments pertinents de la production écrite de l'auteur au programme.

Deux autres leçons, un peu moins abouties mais intéressantes, ont cherché, avec moins de bonheur (et quelques fautes de langue toujours regrettables), à explorer un cheminement comparable, confondant cependant parfois les termes, ou les caricaturant. Ainsi « l'hypocrisie » du courtisan devait être réévaluée à l'aune d'un contexte historique et social où les libertés d'expression et de comportement ne pouvaient être lues avec un regard trop contemporain.

La dernière leçon est passée à côté du sujet, en particulier avec des parties étanches entre elles qui ne montraient pas l'évolution de la démonstration. Desservi par une lecture monocorde, sans conviction, le discours a pu friser la caricature (« non barocca perché precisa e ricca di contenuto » : comme si le baroque se définissait par une vacuité confuse !).

Sapere e potere in Galileo scrittore

Notes attribuées (sur 20) : **6 ; 13 ; 15,5**

Le sujet devait être traité en interrogeant non seulement les notions de « savoir » (renvoyant à la fois à la science et aux compétences nécessaires à la réalisation d'une potentialité) et de « pouvoir » (renvoyant à la fois au pouvoir politique et à des potentialités qu'il est possible de réaliser), mais également la conjonction de coordination qui les unissait (et éventuellement les autres possibilités présentes en creux : « avec », « contre », « sans », etc.). Un cheminement possible pouvait amener à voir d'abord Galilée comme un scientifique qui interagit avec le pouvoir politique (à Venise comme à Florence, mais aussi à Rome), puis à envisager le contraste entre le pouvoir politico-religieux et le nouveau savoir scientifique, pour terminer sur l'idée (exprimée par un autre protagoniste de la révolution scientifique du XVII^e siècle, Francis Bacon) que « savoir », c'est « pouvoir » : chez Galilée écrivain, notamment, savoir

communiquer (par des stratégies de promotion dont témoigne le choix des dédicataires, par des stratégies rhétoriques relevant de la fondation d'un nouveau langage scientifique, par des stratégies de dissimulation impliquant certaines figures de style, etc.) permet de répandre et de défendre le nouveau savoir contre le pouvoir en place, celui des institutions et des savoirs constitués de l'époque.

Le jury a dû évaluer trois leçons sur ce sujet. Le premier candidat a montré une excellente attitude pédagogique et une bonne maîtrise des œuvres au programme (même si une lecture plus attentive de la préface *Al discreto lettore* du *Dialogue* aurait dû lui permettre d'éviter de parler de « borghesia » à propos du public idéal des œuvres galiléennes personnifié par Salviati et Sagredo) ; sa leçon, très fluide, intelligente et fort bien structurée (1. Un nouveau savoir contre le pouvoir religieux et le savoir aristotélicien ; 2. Une quête d'autorité pouvant légitimer le nouveau savoir ; 3. Le pouvoir de la parole comme outil pour acquérir un nouveau savoir), était brillamment axée sur la défense galiléenne d'un nouveau savoir par le pouvoir de la parole.

Le deuxième candidat, au contraire, a proposé une leçon plutôt médiocre, aussi monotone que difficile à suivre, en donnant l'impression de plaquer sur le sujet demandé un plan conçu à l'avance sur écriture et science chez Galilée (1. Qu'est-ce que Galilée sait pouvoir faire grâce aux lunettes ? 2. Quels sont ses obstacles et qu'est-ce qu'il ne peut pas faire ? 3. Comment l'écriture lui permet de donner plus de pouvoir à ses œuvres écrites ?) et en montrant quelques limites aussi bien sur le plan pédagogique que sur celui de la connaissance des œuvres au programme (car, par exemple, une lecture attentive des *Lettres coperniciennes* ne lui aurait pas permis d'affirmer que Galilée « rifiuta ogni tipo di linguaggio che sia allegorico »).

La dernière leçon était globalement satisfaisante, avec une problématique claire sur la relation entre pouvoir catholique et savoir galiléen, un plan cohérent (1. Le savoir de Galilée devant le pouvoir de l'*auctoritas* ; 2. Le pouvoir de l'Église contre le savoir de Galilée ; 3. Le pouvoir et le savoir de Galilée par rapport à sa langue et à son écriture), une connaissance assez bonne des œuvres au programme et des références culturelles originales et appropriées (comme Lucrèce et De Sanctis). Toutefois, la proposition d'un Galilée « protoillumina », pour ne pas frôler l'anachronisme, aurait nécessité quelques explications supplémentaires ainsi qu'une plus grande capacité à nuancer et à distinguer des concepts et des formules interprétatives à manier avec précaution et non sans une conscience critique adéquate.

BILAN QUALITATIF

Malgré quelques mauvaises surprises – telles que (parfois seulement) fautes de langue, imprécision sur les détails des œuvres, maladroites sur la construction dans l'urgence d'une stratégie d'exposition – les candidats admissibles ont, dans leur très grande majorité, montré qu'ils connaissent les prérequis de l'oral du concours. Remercions-en leurs formateurs universitaires. 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. Nous nous sommes efforcés de maintenir l'esprit du concours de l'Agrégation, un concours formateur plus que formaliste. Ses exigences méritent cependant d'être soupesées comme telles : un savoir-faire basé sur l'esprit critique et la capacité à organiser ses idées. Souhaitons que l'italianisme continue à être un des garants de cette haute exigence d'un humanisme bien compris. Ce millénaire en a besoin.

BILANS QUANTITATIFS ET STATISTIQUES

Nombre de postes : 12 sur liste principale 12 admis + 1 sur liste complémentaire

Bilan de l'admissibilité

Nombre de candidats inscrits : 129
 Nombre de candidats non éliminés : 47
 Nombre de candidats admissibles : 24
 Moyenne des candidats admissibles : 136,5/280 (soit 9,75/20)
 Barre d'admissibilité : 99

Bilan de l'admission

Nombre de candidats admissibles : 24
 Nombre de candidats présents à l'oral : 21
 Nombre de candidats admis sur liste principale : 12 soit 57% des non éliminés
 Moyenne des candidats admis sur liste principale : 376,9/480 points, soit 11,09/20
 Barre d'admission liste principale : 332

Répartition par académies

Académie	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. Admis
A02 D'AIX-MARSEILLE	3	3	1
A08 DE CLERMONT-FERRAND	1	0	0
A08 DE GRENOBLE	1	1	1
A09 DE LILLE	1	1	0
A10 DE LYON	6	6	5
A14 DE RENNES	1	1	0
A16 DE TOULOUSE	5	4	3
A08 DE NANTES	2	2	1
A90 PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	5	4	1

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

	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis liste principale
FEMME	17	15	8
HOMME	7	6	4