



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## **Rapport du jury**

**Concours : AGRÉGATION EXTERNE**

**Section : ITALIEN**

**Session 2021**

Rapport de jury présenté par :

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

Présidente du jury

***Rapport rédigé avec la collaboration de MMmes et MM.***

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

## Sommaire

1/ Remarques préliminaires	p. 3
2/ Épreuves écrites d'admissibilité	p. 4
o Composition en langue italienne	p. 4
o Composition en langue française	p. 8
o Épreuves de traduction	p. 15
▪ Version	p. 15
▪ Thème	p. 20
3/ Épreuves orales d'admission	p. 26
o Explication en français d'un texte du Moyen Âge ou de la Renaissance et d'un texte latin	p. 26
o Explication en langue italienne	p. 34
o Leçons en langue française et en langue italienne	p. 40
o Leçon en langue française	p. 41
o Leçon en langue italienne	p. 46
4/ Bilan qualitatif	p. 51
5/ Bilan quantitatif et statistiques	p. 52

## REMARQUES PRÉLIMINAIRES

Le contexte du Covid n'a pas empêché la tenue normale des écrits de l'Agrégation externe d'italien pour la session 2021. Les interrogations orales n'ont pas subi de retard comme en 2020 et ont eu lieu aux dates prévues ; elles se sont bien sûr déroulées intégralement en présentiel. Le port du masque lors des épreuves orales ainsi que celui de gants pendant la préparation des épreuves pour la manipulation des œuvres au programme ont été les seules contraintes engendrées par la situation sanitaire, les distanciations de rigueur ayant été scrupuleusement respectées et les places des candidats systématiquement désinfectées avant chaque passage. La Présidente du jury tient à remercier tout spécialement l'Université d'Aix-Marseille pour son accueil et son efficacité logistique.

111 candidats se sont inscrits au concours pour la session 2021. Seuls 37 ont passé des épreuves écrites, ce qu'on doit sans doute aux difficiles conditions de préparation dues à la crise sanitaire. Le nombre de candidats présents à l'écrit et non éliminés était cependant en légère hausse par rapport à l'année précédente : 35 en 2021 contre 29 en 2020, soit un sixième de plus environ. Certains (très peu) se sont cependant découragés en cours de route pendant l'écrit et n'ont pas participé à toutes les épreuves écrites. Au contraire, il n'y a pas eu de renonciation entre l'écrit et l'oral : seuls les candidats admissibles ayant été entre-temps reçus à l'Agrégation interne ne se sont pas présentés à l'oral, après en avoir informé la Présidente du jury.

Les candidats étaient de niveau disparate pour les épreuves écrites, ce qui n'a pas permis un nombre élevé de candidats admissibles : 13 candidats et candidates ont été déclarés admissibles, soit tout de même plus d'un sur trois. Tous les admissibles étaient en revanche globalement bien préparés pour les épreuves orales. Le jury s'est réjoui d'un oral de bon niveau, ce qui a justifié la création de deux postes sur liste complémentaire, portant le nombre d'admis de 8 (nombre initialement prévu) à 10. Cette hausse de 25% du nombre de postes est encourageante pour notre discipline, qui prend, de fait, un nouvel élan. Le jury espère que sera maintenue cette progression du nombre de postes, conformément aux besoins de la discipline dans l'enseignement secondaire.

Notons que plus de la moitié des candidats admissibles était cette année de langue maternelle française : l'Agrégation externe ne favorise donc pas nécessairement les natifs d'Italie, contrairement à une idée reçue, et les candidats francophones ne doivent pas hésiter à nourrir l'ambition de devenir agrégés. Tous doivent cependant comprendre que ce concours ne sanctionne pas un niveau préalable, fût-il excellent, mais récompense une préparation approfondie sur un programme spécifique par le moyen d'épreuves très cadrées, conçues pour vérifier la rigueur, la culture, la clarté des candidats – et idéalement leur finesse et leur originalité. Ces épreuves n'ont rien d'un rite initiatique mystérieux, mais comportent des règles et des attendus. Ce rapport sur la session 2021 est fait pour aider les futurs candidats à les comprendre, autant qu'à éclairer les candidats de cette session sur leurs performances.

Retenons que l'Agrégation n'est pas un concours auquel on « tente sa chance » sans s'y être spécifiquement et intensément préparé, mais que lorsqu'on a effectué très sérieusement cette préparation, il n'est pas hors de portée de candidats motivés dès lors que non seulement ils étudient le programme en profondeur mais qu'ils s'entraînent régulièrement aux exercices du concours. Si la progression du nombre de postes est confirmée, nous espérons que ce sera une incitation pour les étudiants italianistes à mener leur cursus jusqu'à ce concours, pour le plus grand rayonnement de la langue et de la culture italiennes, qui constituent un socle de la culture occidentale, tout particulièrement européenne. Cette année les figures de Dante, des dramaturges de la Renaissance (Machiavel, Giordano Bruno, l'Arioste, Bibbiena, l'Arétin), de Vico et de Gesualdo Bufalino, qui étaient au programme, en offraient un éblouissant témoignage.

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

Le descriptif des épreuves est publié sur le site du Ministère :

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

## ÉPREUVES ÉCRITES D'ADMISSIBILITÉ

### COMPOSITION EN LANGUE ITALIENNE

#### *Sujet*

Discutere il seguente commento di Nunzio Zago a proposito dei personaggi di Gesualdo Bufalino:

“più che agire, si offrono e s'inquisiscono come su un palcoscenico, un po' loici e un po' ciarlatani, inclini [...] all'indagine esistenziale o alle lusinghe della memoria e del sogno.”

Nunzio Zago, *Introduzione, Le menzogne della notte*, Milano, Bompiani, [1988], 2019, p. VI.

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

**0,25** (1) ; **0,5** (2) ; **1** (1) ; **1,5** (2) ; **2** (1) ; **2,5** (1) ; **3** (4) ; **3,5** (1) ; **4** (2) ; **4,5** (2) ; **5** (2) ; **5,5** (1) ; **6,5** (1) ; **7,5** (2) ; **8** (3) ; **8,5** (3) ; **9** (3) ; **9,5** (1) ; **12,5** (1) ; **14** (1) ; **15,5** (1).

Moyenne de l'épreuve : 5,76/20.

Le propos soumis à l'analyse était extrait de l'introduction du roman *Le menzogne della notte*, paru en 1988. Venant d'une figure majeure de la critique bufalinienne, par ailleurs à la tête du Conseil scientifique de la Fondazione Gesualdo Bufalino, la citation pouvait revêtir un caractère d'autorité. Zago s'y livrait à une réflexion certes centrée sur une œuvre en particulier, mais qui se trouvait introduite par une formulation invitant d'emblée les candidats à élargir leur réflexion à l'ensemble des textes au programme. S'il était donc bienvenu de rappeler la situation précise des *Menzogne* (quatre prisonniers interrogeant, du crépuscule à l'aube, la trajectoire qui les a portés à s'opposer au tyran puis à se voir condamnés à mort), le questionnement suscité par la citation ne pouvait en aucun cas s'y limiter.

En effet, ce sujet invitait les candidats à revisiter plusieurs des thèmes-clés de l'œuvre bufalinienne, par une porte d'accès explicitement indiquée, « les personnages de Gesualdo Bufalino ». Les termes en jeu appelaient une attention fine à la polysémie qui s'y jouait en chacun, mais aussi dans les multiples interactions pouvant se tisser entre eux. Il ne convenait donc pas d'en évacuer dès l'introduction certains pour en privilégier d'autres, apparemment plus aisés à traiter – toute circonscription à un réseau conceptuel plutôt qu'à un autre appelant de toute façon à être justifié par la suite. La syntaxe même de la citation devait révéler à l'examen une pluralité d'approches possibles, selon que les candidats pouvaient y percevoir une série de binômes soit antagonistes, soit animés pour chacun par un rapport différent, puisqu'il s'agissait en l'occurrence d'une opposition suivie d'une comparaison, puis d'un copulatif et d'une alternative.

L'analyse du sujet était en cela déterminante. Non seulement elle représente en soi une étape toujours indispensable de l'introduction et de toute dissertation, et ne peut se réduire à de la pure paraphrase, pas plus qu'à un enchaînement d'affirmations négligeant *de facto* la dimension réflexive et interrogative de l'exercice, mais elle permettait, dans ce cas précis, de distinguer d'emblée les meilleures copies. Attentives à proposer une grille de lecture précise de la citation, capable de guider une argumentation fondée sur la maîtrise des œuvres au programme, les meilleures copies ont su se montrer prêtes, dès l'analyse du sujet, à mener une réflexion personnelle. *A contrario*, les copies trop pressées de se raccrocher à des considérations génériques révélaient immédiatement une appréhension trop superficielle de Bufalino et laissaient anticiper la reproduction, de près ou de loin, de questions de cours. À défaut d'une étude efficace de la citation et de sa construction rhétorique, il était donc impossible de faire émerger une problématique forte qui puisse être menée de bout en bout de la dissertation dans un véritable bras-le-corps avec le propos de Zago. Rappelons de fait qu'en aucun cas celui-ci ne pouvait, une fois abordé en introduction ou en première partie, disparaître de la suite du développement.

En retenant cette citation, le jury avait pour objectif de permettre aux candidats d'en appréhender la complexité et partant de développer une pluralité d'approches possibles. Il faut cependant constater que la composition en langue italienne a donné lieu cette année à des résultats qui ne sont guère satisfaisants dans l'ensemble, puisque seules 3 copies sur 36 atteignent la moyenne, tandis que 10 obtiennent des notes comprises entre 8 et 10. Trois raisons principales expliquent des notes si basses : outre le défaut patent d'analyse du sujet, les copies ont témoigné d'une lecture trop rapide de Bufalino, souvent bornée à une part réduite des œuvres au programme, ainsi qu'une maîtrise trop approximative des techniques argumentatives et plus largement de l'exercice de la dissertation, parfois visiblement tout à fait méconnu. Le jury espère donc fournir ici aux futurs candidats des outils pratiques pour leur travail de préparation, en esquissant quelques perspectives possibles, mais non exhaustives, ainsi qu'en relevant les principaux écueils méthodologiques observés lors du travail de correction.

Une analyse précise du sujet devait ainsi permettre aux candidats d'identifier que Zago n'affirme pas ici le caractère simplement théâtral des personnages (« come su », renvoyant à une comparaison, ne signifie pas que ces personnages sont véritablement « sur » une scène), mais posait bien plutôt la question de leur théâtralité. Le propos de Zago devenait donc d'autant plus intéressant

qu'il invitait à s'interroger quant à la vision de la théâtralité en jeu dans les personnages de Bufalino : baroque, shakespearienne, brechtienne, contemporaine ? Comment celle-ci est-elle appréhendée ? Quelle scène Zago dessine-t-il ? Autant de questionnements bien plus fructueux que ceux consistant à se demander si, oui ou non, Bufalino construit des personnages « de théâtre ». À partir de là, toute démarche visant à identifier chez les personnages de Bufalino des attributs passe-partout de la théâtralité pouvait, au mieux, selon les exemples retenus et le degré de profondeur de l'analyse, amener à dégager des éléments intéressants ; elle risquait toutefois, au pire, de manquer l'intérêt de la citation, qui vise à provoquer une réflexion sur une théâtralité singulière, propre aux personnages bufaliniens. Un autre écueil important consistait à amalgamer la notion de théâtralité à la non-action. Car une scène n'est-elle pas faite, en principe, pour l'*action théâtrale* ? Le mot « acteur » dérivant du verbe *ago, agis, agere* (jouer une pièce en latin), l'opposition que nombre de candidats ont dressée entre scène et action peinait alors à trouver des fondements conceptuels convaincants.

Pour construire une problématique féconde, il s'agissait donc bien plutôt de s'appuyer sur le propos de Zago et d'y repérer les éléments que ce dernier propose pour appréhender ce qui ferait la spécificité de la scène des personnages bufaliniens : personnages qui s'offrent, s'exhibent, se tiennent là, et qui, dans une dimension métathéâtrale, se posent eux-mêmes en objet de l'investigation. L'une des pistes intéressantes qui s'offraient aux candidats pouvait alors toucher à l'idée d'une scène réflexive dans plusieurs sens du terme – scène de réflexion, scène en miroir. Le propos de Zago invitait également à s'avancer sur le terrain paradoxal de cette scène. Car aussitôt affirmée, à travers le verbe « s'inquisiscono », renforcé par l'idée d'« indagine esistenziale » et par l'adjectif « loici » (où le candidat fréquentant la littérature ancienne et doté de notions de linguistique, pouvait identifier « logici »), la réflexion s'accompagne ici de dérision, redoublant l'effet de second degré : « un po' loici e un po' ciarlatani » puis plus loin, dans un nouveau paradoxe, « indagine » / « lusinghe ». Notons que le terme « illusions » pouvait être ici décliné de manière complexe : l'illusion, notion importante pour l'écriture de Bufalino, pouvait certes évoquer celle de mensonge, riche chez Bufalino, mais aussi l'illusion proprement théâtrale. De même l'idée de *ciarlataneria* pouvait être interprétée de multiples manières : le charlatanisme, renvoyé dos-à-dos au sérieux du *logos*, pouvait aussi, dans un contexte théâtral, évoquer celui qui place les acteurs sur scène pour attirer le public, voire le cabotin, qui cherche à attirer l'attention sur lui-même plutôt que sur son rôle. Quant aux candidats maîtrisant les paratextes bufaliniens, ils se trouvaient bien sûr en mesure d'explicitier l'usage que Bufalino fait du terme *ciarlatano*, qu'il s'applique à lui-même et s'applique même au-delà au travail de l'auteur.

Derrière la première opposition apparente et le premier jeu de paradoxes se jouait donc un autre paradoxe, et pouvaient alors émerger un ensemble – non-exhaustif, redisons-le – de questionnements. Si la théâtralité propre aux personnages de Bufalino est une théâtralité de second degré (*les personnages se tenant comme sur une scène*) et non de premier degré (*les personnages se tenant sur une scène*), à quelle vision de la théâtralité peut-elle se relier ? Oscillant entre introspection et exhibition, cette théâtralité renvoie-t-elle à une conception de la scène et des personnages comme lieu du *logos*, de la rationalité, de la réflexion existentielle et en même temps, comme lieu des « illusions de la mémoire et du rêve » – ou la réflexion existentielle se trouve-t-elle finalement vaine, annulée par ces illusions ? Est-ce l'intériorité même des personnages, telle que la narration nous invite à l'explorer, qui constitue une scène, et aurait-on alors affaire à un théâtre de l'intériorité qui s'exhibe ? La construction d'un personnage comme mise en scène et son exhibition, l'instrument que la théâtralisation de la narration peut offrir dans le cadre d'une introspection voire d'une réflexion métaphysique, pouvaient alors constituer de passionnantes sources de questionnement.

Le jury a bien entendu considéré que la théâtralité constituait une thématique, centrale chez Bufalino. Les titres mêmes des œuvres de Bufalino – à commencer par *Diceria dell'untore* ou *Qui pro quo* – pouvait interpeller en ce sens, et nombre de copies ont noté comment l'écrivain lui-même se pose en *puparo* tandis que certains personnages, tel le médecin de *Diceria dell'untore*, se révèlent metteurs en scène, ou encore combien le *paese* peut se faire plus généralement théâtre sous la

plume de Bufalino. La question de la théâtralité pouvait à juste titre permettre d'investir à nouveaux frais la dialectique qui se joue souvent chez Bufalino, a fortiori dans les *Menzogne della notte*, entre faux-semblant ou mensonge et vérité. Un retour à Pirandello et aux échos qu'en produit l'œuvre bufalinienne pouvait de ce point de vue s'avérer fertile, à condition qu'elle se fonde sur des exemples précis et la lecture directe des œuvres, plutôt que par la simple reprise d'arguments tirés de la bibliographie secondaire.

On l'aura compris, le sujet ne pouvait donc être traité si la question de la théâtralité se trouvait éludée. Cependant, le jury s'est montré conscient qu'il ne s'agissait pas là d'une question relevant des études théâtrales. Il a donc non seulement valorisé les copies prêtes à affronter la question des genres, puisque roman, nouvelle et théâtre se rencontrent au carrefour, notamment, des *Menzogne*, souvent sous la forme du monologue voire de la logorrhée. Mais plus largement, les correcteurs n'ont pas établi comme attendu trop sévère une définition conceptuelle complexe de la théâtralité : ils se sont bien plutôt attachés à valoriser les copies attestant une connaissance fine des œuvres, même si tous les aspects de la théâtralité n'étaient pas mobilisés, à condition que ceux qui l'étaient se montrent justifiés et bien exploités.

Rappelons que les œuvres au programme ainsi qu'éventuellement le parcours de leur auteur doivent faire l'objet d'une connaissance fine, qui ne doit être convoquée que dans le cadre précis de la réflexion singulière posée par le sujet. Il ne s'agit donc ni de consacrer une page de l'introduction – voire davantage – à la biographie et à la bibliographie de Bufalino avant d'en venir à la citation proposée à l'analyse, ni de s'efforcer de convoquer quelques-uns des moments marquants des cours suivis ou des lectures réalisées lors de l'année de préparation, afin de les faire rentrer à toute force dans une analyse du sujet ainsi d'emblée circonscrite de manière biaisée, et dans un plan construit de manière à articuler des pages ou passages fondés sur un exercice de remémoration et de récitation. Le jury a particulièrement regretté cette tendance lorsqu'elle a conduit de trop nombreux candidats à rabattre la question de la théâtralité à la « parola » ou au « dire », ce qui les amenait, très rapidement, à traiter une opposition entre le *dire* et l'*agire* qui leur permettait précisément de redire des pages de cours sans les réinvestir à nouveaux frais par l'analyse scrupuleuse de la citation de Zago. L'épreuve de la dissertation consiste en un exercice critique, bâti sur une argumentation progressive, articulée, rythmée par des transitions et des questionnements qui ne doivent en rien apparaître comme arbitraires ou hasardeux. Cet exercice se fonde en tout premier lieu sur l'analyse du sujet et sur l'analyse directe des œuvres, qui peut être enrichie par des lectures critiques – mais celles-ci ne doivent pas constituer le fondement de l'épreuve. Les copies se lançant dans la restitution de la carrière littéraire de Bufalino ou retraçant les conditions précises de son émergence dans le champ littéraire ont souvent fait fausse route, perdant ce faisant un temps et un espace précieux qui auraient dû être consacrés à l'analyse du sujet et des œuvres mêmes. Quant aux copies qui sont allées jusqu'à oublier tout à fait la citation de Zago, elles n'ont pu qu'échouer à proposer une problématique efficace et même une problématique tout court, se contentant de formuler des questionnements génériques, censés englober tout sujet quel qu'il soit, aboutissant ensuite au développement de sections préfabriquées. Le jury ne peut, cette année encore, que condamner cette tendance à la récitation, contraire à la nature même de l'épreuve qui exige une pensée en acte. Cette tendance ne peut mener qu'au hors-sujet, au mieux par endroits, au pire dans l'ensemble de la copie, par l'exposition décousue de notions et de fiches de cours qu'elle draine.

Le jury a particulièrement valorisé, en revanche, les copies capables de servir leur argumentation par une sélection précise d'exemples et de citations introduits avec à-propos, soutenue par la lecture directe des œuvres au programme. Les copies qui ont obtenu des notes supérieures à la moyenne ont de fait su bâtir une problématique et un plan découlant directement de l'analyse du sujet, sans cesser de dialoguer, tout au long du développement, avec le propos de Zago. Les correcteurs ont particulièrement apprécié que la non-action des personnages bufaliniens ne soit pas perçue comme simple passivité, mais comme mise en discussion (*Tommaso e il fotografo cieco*), que les personnages-spectateurs soient de même des observateurs actifs (*Diceria dell'untore*), ou encore qu'acteur et spectateur soient des rôles intervertibles. Si les trois copies les mieux notées ont adopté

des approches différentes, toutes ont fait preuve d'une connaissance profonde des œuvres au programme, d'une expression tout à fait maîtrisée ainsi que d'un savoir-faire argumentatif certain en matière de dissertation, se montrant capables de déployer une problématique et un développement solides mais aussi d'en ménager les introductions de parties et de sous-parties, les articulations qui se posaient, dans les meilleurs des cas, comme de véritables questionnements, plutôt que comme de pures questions rhétoriques.

Quant à la majorité des copies demeurant au-dessous de la moyenne, elles ont péché soit par un défaut d'analyse et la tendance aux banalisations et aux simplifications excessives, soit par une approche trop approximative voire hasardeuse de l'exercice même. Rappelons que celui-ci nécessite un entraînement précis et régulier, tourné non seulement vers la construction de plans, mais engageant la rédaction totale de dissertations. Le jury a pu noter, dans certains cas, que les copies se montraient capables d'avancer des problématiques et des plans intéressants, sans pour autant parvenir à proposer des développements correctement rédigés, voire en les laissant inachevés. Parmi ces copies, qui ne pouvaient alors atteindre la moyenne, certaines attestaient pourtant une maîtrise suffisante des œuvres au programme, doublée d'une capacité à identifier les enjeux du sujet. Elles se sont trouvées alors disqualifiées par l'impossibilité de mener à bon port l'exercice, à construire de bout en bout une argumentation serrée, animée par la volonté d'être suivie par des lecteurs mis en confiance par une clarté d'expression et de pensée.

Ce sont là autant de qualités indispensables pour de futurs enseignants. De ce point de vue, le jury se doit de valoriser le soin apporté tant à l'expression qu'à la présentation – car ce devrait être là un attendu non négociable dans le cadre du concours de l'Agrégation, au même titre que la connaissance approfondie de l'ensemble des œuvres au programme. Et pourtant de telles copies se sont avérées trop rares, quand trop nombreuses étaient celles qui enchaînaient les défauts et maladresses de rédaction, les gallicismes, fautes d'orthographe et de grammaire (\*dell autore, \*sottolinia, \*infati, \*quattro,...), sans compter les fautes découlant de lacunes en matière de culture générale (Werter\*) et les barbarismes et néologismes. Le jury a également fortement regretté le recours, dans certains cas, à des expressions relevant d'un registre très familier tout à fait inapproprié dans un tel contexte. En présence même d'idées intéressantes, la démultiplication des erreurs, impropriétés de langage et ratures est absolument réhivitoire au moment de l'évaluation.

Toute future enseignante, tout futur enseignant d'italien en France sera en position d'incarner et de transmettre une maîtrise irréprochable de l'expression et de l'argumentation en langue italienne aussi bien qu'en langue française. Le jury appelle donc les candidats à prendre toute la mesure de cette exigence, propre au concours de l'Agrégation, et à l'intégrer intimement comme leur.

## COMPOSITION EN LANGUE FRANÇAISE

### **Sujet**

Analysez et discutez la citation suivante de Jacques Le Goff concernant le temps du *Purgatorio* :

« Dans cette temporalité symphonique le temps est fait de l'enchevêtrement du temps du voyage de Dante avec le temps vécu des âmes du Purgatoire parmi lesquelles il passe, il est fait surtout des différents temps emmêlés de ces âmes éprouvées entre la terre et le ciel, entre la vie terrestre et l'éternité. Temps accéléré et temps retardé, temps en va-et-vient de la mémoire des vivants à l'inquiétude des morts, temps encore accroché à l'histoire et déjà aspiré par l'eschatologie ».



34 copies ont été corrigées. Voici les notes attribuées (entre parenthèses le nombre de candidats obtenant la note portée en gras) :

**0,5** (2) ; **1** (4) ; **1,5** (1) ; **2** (1) ; **3**(2) ; **4** (2) ; **4,5** (1) ; **5** (2) ; **6** (2) ; **7** (2) ; **8** (1) ; **8,5** (2) ; **9** (2) ; **9,5** (1) **10** (2) ; **11** (1) ; **11,5** (1) ; **13** (1) ; **14** (1) ; **15** (1) ; **16** (1) ; **17** (1).

Moyenne de l'épreuve : 6,85/20

25 dissertations sont restées en dessous de la moyenne, parfois avec des résultats très négatifs. Les deux raisons principales qui ont déterminé ces échecs relèvent, d'une part, d'une connaissance très superficielle et extérieure de l'auteur et des chants au programme ; de l'autre, d'un manque d'entraînement à l'exercice de la dissertation et de l'écriture argumentative.

Le jury doit aussi remarquer que quelques dissertations très riches sur le plan des contenus et de l'analyse approfondie des textes dantesques en fonction d'un véritable parcours argumentatif, ont obtenu des notes modestes à cause de plusieurs fautes de langue française non tolérables dans la composition d'un futur agrégé.

Entre autres : « \*nous nous demanderont » (pour « nous nous demanderons ») ; « \*il réussi » (pour « il réussit ») ; « \*il corresponde » indicatif (pour « il correspond ») ; « \*il doit escompté » (pour « il doit escompter ») ; « \*à la quelle » et « des quels » (pour « à laquelle » et « desquels ») ; « \*c'est ce chant à nous indiquer » (pour « c'est ce chant qui nous indique ») ; « \*scomuniqué » ou « "scomunicato" » (pour « excommunié ») ; « \*contrision » (pour contrition ») ; « \*éspiation » (pour « expiation ») ; « \*efficacité de la prière dans la communication entre église militante et pénitens » (pour « efficacité de la prière dans la communion entre église militante et pénitents ») ; « \*abstract » (pour « abstrait ») ; « \*pour exemple » (pour « par exemple ») ; « \*une aigle » (pour « un aigle ») ; « \*arts figuratives » (pour « arts figuratifs ») ; « \*des éléments qui semblerait très humains acquierent » (pour « des éléments qui sembleraient très humains acquièrent ») ; « \*s'est toujours à desseins qu'il le fait » (pour « c'est toujours à desseins qu'il le fait »).

La citation proposée ne devait pas constituer une surprise pour les candidats car elle était tirée d'un ouvrage de référence dans la critique sur l'histoire du purgatoire et sur le *Purgatorio*. Tout en se référant à la deuxième *cantica* de la *Divine Comédie*, cette citation, axée sur une question comme celle du temps qui ne concerne pas seulement la *cantica* centrale, pouvait être exploitée non seulement par rapport aux douze premiers chants du *Purgatoire*, mais aussi (d'une façon contrastive) par rapport aux trois derniers chants de *l'Enfer*, également au programme. Le jury n'a pas pénalisé les candidats ayant traité cette question en ne se référant qu'au *Purgatoire*, mais il a beaucoup apprécié les copies qui ont pris en compte le programme de la question 1 dans son intégralité.

Après une brève entrée en matière, dans laquelle les candidats pouvaient par exemple rappeler l'importance de *La naissance du purgatoire* de Jacques Le Goff dans les études médiévales et dans les études dantesques des quarante dernières années, il fallait analyser la citation sans en faire une simple paraphrase, afin d'en dégager une problématique.

Selon Le Goff, la deuxième *cantica* de la *Divine Comédie*, consacrée au seul des trois royaumes de l'au-delà qui n'est pas éternel, relève d'une temporalité complexe, pouvant frôler la confusion (comme le suggère le mot « enchevêtrement »). Dans cette temporalité se mêlent plusieurs temps : d'une part, celui de l'itinéraire du héros du poème (« le temps du voyage de Dante ») ; de l'autre, celui des pénitents qu'il y rencontre (« le temps vécu des âmes du Purgatoire ») et qui serait formé de l'union presque embrouillée (en prenant à la lettre l'expression « temps emmêlés ») d'une pluralité de temps relevant de leur condition. Tout en étant projetés vers le salut éternel du paradis (ce à quoi renvoient les expressions « ciel », « éternité » et « temps [...] aspiré par l'eschatologie »), qu'ils pourront atteindre d'autant plus vite que les suffrages de leurs proches sur terre leur auront accordé

des réductions de peine (ce à quoi font allusion les expressions « temps accéléré » et « mémoires des vivants » à l'égard des morts), les pénitents du *Purgatoire* sont en effet encore liés nostalgiquement aux affections d'ici-bas (ce à quoi renvoient les expressions « terre », « vie terrestre », « temps retardé », « temps encore accroché à l'histoire » et « inquiétude des morts », en interprétant ce dernier complément de nom comme un génitif subjectif : l'inquiétude et la nostalgie qu'éprouvent les morts à l'égard des vivants et des événements sur terre).

L'analyse de la citation de Le Goff devait amener à la formulation d'une problématique cohérente avec cette analyse. Les candidats auraient pu par exemple s'interroger sur les liens entre le temps présent de l'itinéraire pénitentiel des âmes du *Purgatoire* et leur temps terrestre, ainsi que sur la relation qu'ont ces deux temporalités avec le temps de l'itinéraire pénitentiel de Dante. Dans quelle mesure, par ailleurs, les interactions entre ces différents temps peuvent-elles être qualifiées d'enchevêtrées et relever d'un emmêlement ? Et quelles sont les différences entre ce temps enchevêtré des âmes du *Purgatoire* et celui des âmes de l'*Enfer* ?

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

## **I. Le temps de l'itinéraire pénitentiel de Dante dans le royaume purgatorial (le « temps du voyage de Dante »)**

### *I.1. Sentiment du temps*

En observant l'alternance du jour et de la nuit par le mouvement des astres, Dante, dès son arrivée au purgatoire (peut-être au début du temps pascal, du moins selon Chiavacci Leonardi et d'autres critiques), peut ressentir à nouveau le temps qui s'écoule. La deuxième étape du voyage dantesque s'oppose ainsi au manque de lumière qui en avait caractérisé la première étape et à l'impossibilité de Dante de s'apercevoir, en Enfer, de l'écoulement du temps (dont il était informé par Virgile : cf. *Inf.* XXXIV, 68-69 : « Ma la notte risurge, e oramai / è da partir, ché tutto avem veduto », et 96 : « e già il sole a mezza terza riede ») :

- au premier chant du *Purgatoire*, après l'exorde, le récit commence par une description de l'aube d'un dimanche de l'année jubilaire (description allégorique en tant que la lumière renvoie à la résurrection du Christ qui triomphe sur la mort ainsi qu'à la conversion du pèlerin qui combat victorieusement contre ses péchés). La possibilité de ressentir à nouveau le temps va de pair avec la redécouverte de la douceur (*Purg.* I, 13 : « Dolce color d'oriental zaffiro ») et de l'amour divin (symbolisé par Vénus, la planète qui resplendit au début de l'aube : *Purg.* I, 19-21 : « Lo bel pianeto che d'amar conforta / faceva tutto rider l'oriente, / velando i Pesci ch'erano in sua scorta »)

- dans l'exorde de *Purg.* II et dans l'exorde de *Purg.* IX, le sentiment du temps est à nouveau exprimé par des périphrases astronomiques qui renvoient respectivement au passage de l'aurore au jour et à la tombée de la nuit dans le Purgatoire (tout en rappelant les moments correspondants de la journée dans notre hémisphère). Il s'agit de deux moments décisifs dans l'étape purgatoriale de Dante : le début de l'itinéraire (chant II) et le passage de l'Antépurgatoire au Purgatoire proprement dit (chant IX)

### *I.2. « Non perder tempo »*

Les reproches de Caton, l'empressement de Virgile et de Dante :

- *Purg.* II : rencontre avec Casella, nostalgie de Dante pour un temps terrestre et pour une poésie terrestre (à laquelle renvoie la citation de la chanson *Amor che ne la mente mi ragiona*) relevant moins du salut offert par la théologie que de la consolation offerte par la philosophie, et reproches de Caton contre les « spiriti lenti » qui doivent courir se purger.

- *Purg.* III : Virgile dit aux âmes qui se sont repenties juste avant de mourir d'une mort violente : « ditene ove la montagna giace / sì che possibil sia l'andare in suso ; / ché perder tempo a chi più sa più spiace »

- *Purg.* VI : Dante dit à Virgile qui vient de lui rappeler que Béatrice (« quella [...] che lume fia tra 'l vero e lo 'ntelletto ») l'attend en haut de la montagne : « E io: "Segnore, andiamo a maggior fretta, / ché già non m'affatico come dianzi, / e vedi omai che 'l poggio l'ombra getta" ».

- *Purg.* XII : exhortation de Virgile : « Drizza la testa; / non è più tempo di gir sì sospeso/ Vedi colà un angel che s'appresta » et réaction de Dante : « lo era ben del suo ammonir uso / pur di non perder tempo, sì che 'n quella / materia non potea parlarmi chiuso. »

### I.3. Savoir attendre

La conversion ou *paenitentia* est un processus qui demande son temps et qui doit prendre en compte la faiblesse de l'homme :

- *Purg.* IV : Belacqua : « e disse : "or va tu su, che se' valente !" » (bon sens et ironie à l'égard de la hâte de Dante)

- *Purg.* VII : Sordello : « e andar su di notte non si puote » (la tentation est toujours présente)

**Conclusion de la première partie** : en retrouvant le temps à la sortie de l'Enfer, Dante se confronte à un *processus* qui ne doit ni tergiverser (perdre du temps) ni se précipiter (brûler les étapes).

## II. Le temps présent de l'expiation des âmes du *Purgatoire* (le « temps [...] de ces âmes éprouvées »)

### II.1. Juste à temps : l'Antépurgatoire

Le repentir chrétien (ou *paenitentia* ou conversion du péché à Dieu) est moins une action ponctuelle qu'un processus qui s'inscrit dans le temps, qui commence sur Terre et qui peut même commencer *in extremis*, juste avant de mourir :

- *Purg.* III : Manfred et l'expiation des excommuniés qui se sont repentis *in extremis* (attente = 30 ans le temps passé hors de l'Eglise, comme il l'explique à la fin du chant)

- *Purg.* V : l'expiation de ceux qui se sont repentis à la fin de leur vie (attente = la durée de leur vie, comme Belacqua l'explique à la fin du chant IV) : Buonconte et sa « *lagrimetta* » qui enlève son âme au diable (à l'opposé de l'épisode de son père Guido da Montefeltro, *Inf.* XXVII)

### II.2. Le temps du repentir dans le *Purgatoire* proprement dit : la première terrasse

- le temps du *contrappasso* : la peine des orgueilleux et leur humilité (*Purg.* XI : Oderisi de Gubbio qui reconnaît désormais l'excellence de son rival Franco Bolognese)

- la vanité de la renommée inscrite dans le temps humain (*Purg.* XI : « Oh vana gloria de l'umane posse ! / com' poco verde in su la cima dura ») par rapport au temps éternel de l'au-delà (« Che voce avrai tu più, se vecchia scindi / da te la carne, che se fossi morto / anzi che tu lasciassi il 'pappo' e 'l 'dindi', / pria che passin mill'anni ? ch'è più corto / spazio a l'eterno, ch'un muover di ciglia / al cerchio che più tardi in cielo è torto »)

**Conclusion de la deuxième partie** : le processus de la purgation, étant à cheval entre terre et au-delà, connaît aussi deux temporalités ; la purgation du péché suppose aussi la prise de conscience de deux temps incommensurables.

### III. Le temps terrestre des âmes du *Purgatoire* : nostalgie du passé et demandes de suffrage

On examinera la nostalgie du passé (« l'inquiétude des morts » pensant encore à leur vie terrestre), ainsi que les demandes de suffrages tournées vers les vivants qui s'inquiètent *pour* les morts (opposées aux demandes d'infamie des âmes du dernier cercle de l'*Enfer*).

#### III.1. Nostalgie et inquiétude à l'égard de la Terre

- *Purg.* II : Casella et Dante, nostalgie de la terre (exécution d'*Amor che nella mente mi ragiona*) et du corps (tentatives vaines de s'enlacer, comme Stace et Virgile au chant XXI) :

- *Purg.* VIII (s'ouvrant avec un exorde sur la nostalgie des marins et des pèlerins à l'égard de leurs amis et de leur village) : amertume de Nino Visconti envers sa femme et intérêt de Corrado Malaspina à l'égard de sa famille sur terre

#### III.2. Le suffrage comme lien harmonieux entre le temps des vivants et le temps des âmes du *Purgatoire*

- Spécificité du temps du *Purgatoire* : sa complexité relève moins d'un enchevêtrement que d'un fécond lien complexe entre la terre et l'Au-delà grâce aux suffrages des vivants : union entre temps terrestre et temps céleste par la médiation du voyage dantesque.

Par la médiation de Dante (et donc en s'inscrivant dans la temporalité de son voyage), les suffrages demandés par les âmes du *Purgatoire* pourront les rappeler à la mémoire de leurs proches sur terre et accélérer le temps présent de leur expiation purgatoriale en les projetant plus vite dans le temps futur de leur béatitude éternelle.

- *Purg.* III : Manfred demande de suffrages à sa nièce par Dante ; *explicit* mémorable : « che qui per quei di là molto s'avanza »

- *Purg.* V : Jacopo del Cassero demande des suffrages aux citoyens de Fano par Dante

- *Purg.* VI : exorde avec comparaison pour décrire la foule des âmes autour de Dante : « quell'ombra che pregar pur ch'altri prieghi, / sì che s'avacci lor divenir sante »

#### III.3 Des suffrages à l'envers : les liens diaboliques entre temps terrestre et temps des damnés et leurs demandes infamantes :

- Les âmes de l'*Enfer*, qui ne s'étant pas repenties de leurs fautes sont figées éternellement dans leurs peines, ne veulent pas être rappelées à la mémoire des vivants (*Enf.* XXXII, Bocca degli Abati), ou bien demandent à Dante de rappeler l'infamie des damnés proches d'elles (comme Bocca qui dénonce Buoso de Duera, Tebaldello de Faenza et d'autres traîtres de leur patrie ; ou comme Ugolin, qui raconte sa mort et celle de ses enfants pour jeter infamie, grâce à Dante, sur l'archevêque Ruggeri).

- Dans la troisième zone (Ptoléméenne) du dernier cercle de l'*Enfer*, les traîtres des hôtes ont un lien diabolique envers le temps terrestre, car, comme frère Alberigo l'explique en citant l'exemple du Génois Branca Doria (à la fin du chant XXXIII), un diable entre dans le corps du traître tandis que son âme est précipitée à l'enfer avant sa mort.

**Conclusion de la troisième partie** : La nostalgie marque la distance entre deux temps ; la demande de suffrage induit une harmonie possible entre ces deux temps.

**Conclusion générale.** On peut nuancer la notion d’emmêlement et d’enchevêtrement que Le Goff suggère et parler plutôt d’une implication réciproque et harmonieuse des différentes temporalités du *Purgatoire* : une temporalité véritablement « symphonique » dont la complexe pluralité des voix s’éclaire à la lumière de la justice divine, qui garantit la disposition harmonieuse des temps et leur interaction en direction de l’éternité et (après le Jugement dernier) en direction de la fin des temps.

Le caractère canonique de la citation choisie ainsi que l’ampleur du sujet proposé étaient conçus dans l’esprit de faciliter la tâche des candidats en leur offrant une pluralité de pistes possibles pour la construction d’un discours problématique.

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 d’aboutir, au terme de la dissertation, à une conclusion claire.

Si une analyse attentive de la citation proposée constitue une partie fondamentale et incontournable d’une bonne dissertation, rappelons aux futurs candidats que cette analyse ne peut pas se limiter à une paraphrase répétitive et scolaire du sujet, incapable d’aboutir à la proposition d’une problématique solide et pertinente. D’autre part, l’exercice de la dissertation prévoit de la part du candidat le plaisir pédagogique d’accompagner le lecteur pas à pas vers la découverte d’une argumentation démonstrative, construite à travers l’usage sagace et ciblé des citations et grâce à leur analyse. Cet exercice doit être capable de mettre en interaction les aspects propres de 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 textes 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, où parfois de belles pistes ont été gâchées par l’absence d’une analyse approfondie et nourrie. L’exercice de la dissertation ne peut consister simplement à « énoncer » des idées ou des arguments ; il est primordial de les discuter, de les utiliser pour la construction progressive de l’argumentation. Il en va de même pour certains candidats qui, tout en manifestant une connaissance suffisante des épisodes rappelés comme exemples de leur discours, ont transformé l’exercice de la dissertation en une pure description paraphrastique de bribes de la *Divine Comédie*. Dans ce genre de cas, le résultat non seulement n’aboutit pas à un parcours argumentatif, mais souvent les compositions sont dépourvues de véritables conclusions, ou bien les conclusions y sont ajoutées d’une façon purement artificielle, comme une sorte d’hommage à un schéma abstrait et inutile.

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 la moyenne démontraient non seulement une connaissance solide de Dante et en général du rôle de la *Divine Comédie* dans la tradition littéraire italienne, mais surtout la capacité de mobiliser cette connaissance par rapport au sujet proposé.

Les trois copies les mieux notées ont choisi des approches différentes qui démontrent pourtant, dans les trois cas, aussi bien une connaissance nourrie des chants au programme qu’une capacité de

maîtriser l'exercice de la dissertation en se limitant aux observations qui sont effectivement liées au parcours dessiné. Dans un premier cas, l'analyse approfondie de la citation de Le Goff a déterminé aussi bien la prise en compte des nuances problématiques par rapport à la réflexion philosophique médiévale sur le temps, que des observations fines sur la complexité narratologique de Dante-personnage. La connaissance des textes au programme était mobilisée d'une façon critique et pertinente : par exemple, l'analyse du passage de l'*Enfer* au *Purgatoire* était construite comme une véritable argumentation et non pas comme une simple description. La citation de Le Goff n'a jamais été abandonnée tout au long de la dissertation, mais elle a continuellement nourri la réflexion du candidat, parfois même d'une façon dialectique et constructive. Dans un deuxième cas, l'analyse de la citation de Le Goff a mené le candidat à formuler l'hypothèse problématique de l'absence d'une temporalité propre au *Purgatoire* et donc à considérer la deuxième *cantica* comme la construction poétique d'un lieu d'aspiration à l'éternité. Cette dissertation aurait pu atteindre une notation plus élevée si l'argumentation, sans doute solide, avait été accompagnée d'une analyse littéraire également riche d'un point de vue rhétorique. La troisième dissertation la mieux notée était sans doute la plus claire, mais elle a été pénalisée en raison de fautes de langue : des connaissances profondes du sujet ainsi qu'une bonne culture littéraire ont été mobilisées par le candidat dans le véritable esprit de les mettre au service d'une argumentation et d'un parcours démonstratif capables de saisir les caractéristiques du *Purgatoire* et les enjeux de la citation de Le Goff.

Les copies qui ont obtenu des notes supérieures à la moyenne sont dans l'ensemble parvenues à proposer une problématique et un plan bien liés au sujet sans s'enfermer dans une simple paraphrase de la citation de Le Goff : les correcteurs ont apprécié surtout la capacité de saisir les enjeux littéraires autant que des problématiques historiques, philosophiques et théologiques impliquées par le sujet. L'attention du jury a été attirée, par exemple, par les références à la valeur morale de l'alternance entre « attente » et « mouvement » ; par des observations concernant le lien entre dogme du *Purgatoire* et construction d'une notion de justice et d'équité au XIII<sup>e</sup> siècle, ainsi que par la dialectique entre la construction poétique du *Purgatoire* et la question du libre arbitre ; enfin, par des remarques sur le désir comme moteur des âmes du *Purgatoire* et en général comme machine de la construction littéraire de la *Divine Comédie*.

Le jury a remarqué favorablement la capacité de plusieurs candidats d'encadrer le discours sur la temporalité du *Purgatoire* dans le contexte plus général du temps dans la *Divine Comédie*, aussi bien d'un point de vue idéologique que poétique, lorsqu'ils n'ont pas remplacé le sujet en question par un autre sujet qu'ils avaient pu traiter pendant leur année de préparation.

En revanche, certaines copies n'ont pas atteint la moyenne en raison d'une série de banalisations et de simplifications excessives : souvent l'analyse de la citation de Le Goff a été réduite à une série de dates historiques, cette liste donnant l'impression d'éviter dès le début tout questionnement littéraire sur le texte de la *Divine Comédie* ; des fautes majeures ont trahi une connaissance insuffisante des chants au programme (analyse de l'épisode de Casella à la limite de la banalité fautive ; confusion entre les discours de Virgile et de Caton concernant la présence de Marzia dans le *Limbo*, etc.). Enfin, certains candidats ont voulu faire de Dante une sorte de Luther *ante litteram*, tout en laissant de côté l'exercice de la dissertation.

Le jury se doit de souligner que l'exercice de la dissertation demande un entraînement solide et assidu : de nombreuses copies ont fait référence à des aspects importants pour l'interprétation de Dante, mais souvent ces informations apparaissaient comme des éclairs dans le vide, en étant moins les éléments d'une construction critique et d'une argumentation que l'étalage d'une érudition inutile ; dans d'autres cas, le plan et la problématique semblaient être de purs prétextes pour l'évocation d'une bibliographie secondaire souvent lue mais pas toujours entièrement maîtrisée, notamment à cause de sa spécificité et de sa difficulté intrinsèque – ce dernier exercice n'étant pas forcément demandé au candidat à l'Agrégation externe d'Italien, où en revanche une connaissance de l'auteur et de l'œuvre mise au service de la construction d'un discours argumentatif reste le but principal de la composition.

## ÉPREUVES DE TRADUCTION

### VERSION

#### *Sujet*

#### IL SANTO, IL MONACHETTO E L'ASINO

Elli fu uno santo padre, el quale essendo ben pratico delle cose del mondo, e avendo sguardato che in esso non si poteva vivare per niuno modo contra chi voleva detrarre, elli disse a uno suo monachetto: "Figliuolo, viene con meco e tolle el nostro asinello." El monachetto, ubidiente, tolse l'asino. E mōntavi su, e 'l fanciulletto andava dietro al santo padre a piei; e passando fra la gente, elli era in uno luogo molto fango. Uno parla e dice: "Doh! guarda colui quanta crudeltà ha a quello monacuccio, che è a piei, e lassalo andare fra tanto fango; e elli va a cavallo!" Come costui udì questa parola, subito ne scese; e come egli n'è sceso, e elli vi pose su il fanciullo; e andando poco più oltre, elli andava toccando l'asino dietro per questo fango. E un altro dice: "Doh! guarda stranezza d'uomo che ha la bestia e è vecchio e va a piei, e lassa andare a cavallo questo fanciulletto, che non si curerebbe della fadiga né del fango; credi che sia pazzia la sua? e anco potrebbero andare amenduni in su quell'asino, se volessero, e farebbero il meglio." Viene questo santo padre e si vi monta su anco lui. E così andando più oltre, e elli fu uno che disse: "Doh! guarda coloro che hanno un asinello, e amenduni vi so' saliti su? Credi che abbino poco caro quell'asinello, che non sarebbe gran fatto che elli si scorticasse?" Anco udendo questo il santo padre, subito ne scese, e fecene scendere 'l fanciulletto, e vanno a piei dietro ognuno, dicendo: Arri là! E poco andaro oltre, e un altro dice: "Doh! guarda che pazzia è questa di costoro, che hanno l'asino e vanno a piei in un tanto fango!" Avendo veduto questo santo padre che in niuno modo si poteva vivare, che la gente non mormori, disse al monachetto: "Oltre; torniamo a casa." E essendo alla cella, disse il santo padre: "Vien qua, figliuol mio; hai tu posto mente a la novella dell'asino?" Dice il monachetto: "O' di che?" "O' non hai tu veduto, che in ogni modo che noi siamo andati, ci è stato detto male? Se io andai a cavallo e tu a piei, elli ne fu detto male, e che, perché tu eri fanciullo, io vi dovevo pōnare te. Io ne scesi e posivi te, e un altro ne disse anco male, essendo su tu, dicendo, che io ch'ero vecchio vi dovevo salire, e tu che eri giovane, andare a piei. Anco vi salimo poi amenduni, e tu sai che anco ne dissero male, e che noi savamo crudeli dello asinello per lo troppo carico. Anco poi ne scendemmo ognuno, e sai che anco ne fu detto male, che la nostra era pazzia andare a piei e avere l'asino. E però, figliuolo mio, impara questo che io ti dirò: Sappi che chi sta nel mondo facendo quanto bene egli può fare, e ingegnisi di farne quanto a lui è possibile, non si può fare che non sia detto mal di lui. E però, figliuol mio, fatti beffe di lui e nol curare, e non avere voglia di èssare con lui, ché in ogni modo che con lui si sta, sempre si perde, e da lui non esce se non peccato; e però fatti beffe di lui, e fa' sempre bene, e lassa dire chi vuol dire, o male o bene che e' dicano."

San Bernardino da Siena, *Novellette ed esempi morali*, a cura di Alfredo Baldi,  
Lanciano, G. Carabba, 1916 [1426].

#### *Un corrigé possible*

#### LE SAINT, LE MOINILLON ET L'ÂNE

Il était une fois un saint père qui, étant rompu aux choses du monde et ayant vu qu'on ne pouvait y vivre en aucune manière contre les détracteurs, dit un jour à l'un de ses moinillons : « Mon fils, viens avec moi et va chercher notre petit âne ». Le moinillon, obéissant, alla chercher l'âne. Le saint père monte dessus et le garçonnet allait à pied derrière lui ; et sur leur passage, parmi les gens, il y avait, à un endroit, beaucoup de

boue. Quelqu'un prend la parole et dit : « Tiens ! Regarde celui-là, comme il est cruel avec ce pauvre petit moine, qui est à pied, et qu'il laisse marcher dans toute cette boue ; alors que lui est en selle ». Dès que le saint père entendit ces mots, il descendit de sa monture ; et dès qu'il en fut descendu, il y installa le garçon ; et un peu plus loin, il marchait derrière en poussant l'âne dans cette boue. Et un autre homme dit : « Tiens ! Regarde la bizarrerie de cet homme qui a une bête, est vieux, va à pied, et qui laisse aller à cheval ce garçonnet qui n'aurait cure de la fatigue ni de la boue ; crois-tu qu'il soit fou ? Ils pourraient même monter tous deux sur cet âne, s'ils le voulaient, et c'est ce qu'ils feraient de mieux ». Notre saint père s'approche et monte ainsi sur l'âne lui aussi. Comme ils continuaient à avancer de cette façon, il y eut quelqu'un qui dit : « Tiens ! Regarde ces deux-là : ils ont un petit âne mais tous deux ne sont-ils pas montés dessus ? Faut-il qu'ils tiennent si peu à ce petit âne qu'il ne serait pas bien grave qu'il y laisse sa peau ? ». En entendant cela aussi, le saint père descendit aussitôt de sa monture, et en fit descendre le garçonnet, puis ils vont à pied tous les deux derrière l'âne en disant : « Hue ! ». Mais ils n'allèrent pas loin, et voilà qu'un autre dit : « Tiens ! Regarde la folie de ces deux hommes qui ont un âne mais vont à pied dans toute cette boue ! ». Notre saint père ayant vu qu'on ne pouvait vivre en aucune manière sans que les gens ne jasant, dit au moinillon : « Allons, rentrons à la maison ». Et une fois dans sa cellule, le saint père dit : « Viens ici, mon enfant ; as-tu réfléchi à l'histoire de l'âne ? ». Le moinillon dit : « Eh bien, quoi ? ». « Eh bien, n'as-tu donc pas vu que quelle que soit la manière dont nous avons cheminé, on a dit du mal de nous ? Lorsque j'allais à dos d'âne et toi à pied, on trouva à redire et on a dit que, comme tu étais un enfant, je devais te laisser prendre la monture. Je descendis de l'âne et t'y installai. Mais un autre trouva encore à redire parce que, comme c'est toi qui étais sur l'âne, on a dit que moi qui étais vieux devais y monter et toi qui étais jeune aller à pied. Nous sommes aussi montés tous les deux, et tu sais qu'on trouva à redire à cela aussi, et on a dit que nous étions cruels vis-à-vis du petit âne que nous chargions trop. Ensuite nous sommes aussi descendus l'un et l'autre, et tu sais qu'on en a dit du mal aussi, et on a dit que nous étions fous d'aller à pied alors que nous avions un âne. C'est pourquoi, mon enfant, apprends ce que je vais te dire : sache qu'on ne peut empêcher qu'on ne dise du mal de celui qui vit dans le monde en faisant tout le bien qu'il peut faire et qui s'évertue à en faire autant qu'il lui est possible. Aussi, mon enfant, ris-toi du monde et n'en aie cure et n'aie aucune envie de le fréquenter car de quelque manière qu'on le fréquente, on est toujours perdant, et rien ne vient du monde qui ne soit péché ; ainsi donc moque-toi de lui et fais toujours le bien, et laisse parler ceux qui veulent parler, qu'ils disent du bien ou du mal.

## Notes obtenues

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



Moyenne générale de l'épreuve : 3,62 /10 (soit 7,24 /20)  
La note la plus haute : 7,5/10 (soit 15/20)  
Sur 35 copies corrigées,  
10 copies obtiennent plus de la moyenne (5/10, soit 10/20)  
7 copies obtiennent entre 3 et 5 sur 10 (soit entre 6 et 10/20)  
15 copies obtiennent entre 0,25 et 2,75 sur 10 (soit entre 0,5 et 5,5/20)  
3 copies inintelligibles obtiennent 0

## Commentaire sur l'épreuve

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

### *Les particularités du texte*

Ce texte présentait une alternance entre temps de la narration au passé et présents de vérité générale (gnomique) et d'actualisation (effet rhétorique simulant une narration orale). Il fallait, autant que faire se peut, respecter cette alternance afin de restituer les nuances du texte, sans lisser les différences temporelles – mais sentir quand ce n'était pas possible en français.

En vue de rendre les répétitions et variations lexicales, il s'agissait de tisser un réseau entre les différents termes répétés et modifiés plusieurs fois, avec différents diminutifs, comme *monachetto*, *figliuolo*, *fanciullo*, *fanciulletto*, *monacuccio*, *asino*, *asinelio*. Ainsi, le jury a choisi de traduire la première occurrence de *figliuolo* par « mon fils », terme classique pour un homme d'église qui s'adresse à son prochain. Pour tenter de rendre la nuance de la seconde occurrence où le même terme est associé au possessif, *figliuolo mio*, nous avons opté pour « mon enfant ». Si les deux solutions ont été acceptées dans tous les cas, il était en revanche hors de propos de traduire par un simple « fils », qui pourrait évoquer une formulation beaucoup trop familière. De même, pour donner une idée de la différence entre *monachetto* et *monacuccio*, nous avons choisi pour le premier « le moineillon », même si la variante « le petit moine » a bien entendu été acceptée, pour le second « le pauvre petit moine ».

Il y avait à la fin du texte une ambiguïté qu'il convenait de résoudre grâce à une connaissance de culture générale : la différence entre le siècle, le monde, et la vie monastique. Il fallait donc bien conserver ici l'article défini pour *nel mondo*, « celui qui vit dans le monde », par opposition aux moines (du clergé régulier) qui, eux, sont retirés de la vie sociale. C'était donc bien ce monde qui était repris par le pronom *lui* qu'il convenait de rétablir lors de la première proposition afin de lever toute ambiguïté possible dans l'expression *fatti beffe di lui*, qu'il fallait traduire « ris-toi du monde ».

Enfin, se posait dans ce texte le problème des nombreux « et », le fait de commencer une phrase par la conjonction de coordination « Et » relevant d'un usage moins naturel en français qu'en italien. Le jury a essayé de les conserver, autant que faire se peut, afin de respecter le style oral et délibérément répétitif du texte-source. Parfois, la conjonction de coordination contenait une valeur adversative, qu'il était de bon ton de traduire par « mais » ou « tandis que », même si la copulative n'a pas été sanctionnée. Ainsi, pour traduire *E un altro dice: Doh! Guarda stranezza d'uomo*, le jury a opté pour « Et un autre homme dit ». Toutefois, la forme (« Mais un autre homme dit ») était également satisfaisante. De même, pour traduire *E poco andaro oltre, e un altro dice*, on pouvait opter pour « Mais ils n'allèrent pas loin et un autre dit ». Dans une seule occurrence, le jury a choisi de supprimer un e en le rendant par une virgule, opérant ainsi une transposition de la polysyndète à la parataxe, afin de conserver la césure de la phrase qui, dans le texte original, est matérialisée par la virgule et fait sens, opposant les deux personnages. Il s'agit de la phrase *Doh! guarda stranezza d'uomo che ha la bestia e è vecchio e va a piedi, e lassa andare a cavallo questo fanciulletto, che non si curerebbe della fatica né del fango*, que le jury a traduite « Tiens ! Regarde la bizarrerie de cet homme qui a une bête, est vieux, va à pied, et qui laisse aller à cheval ce garçonnet qui n'aurait cure de la fatigue ni de la boue ». Toute la difficulté consistait à éviter l'écueil de l'anacoluthie dans la

traduction. Il eût aussi été possible de traduire par « Regarde la bizarrerie de cet homme qui a une bête et qui est vieux et qui va à pied, et qui laisse aller à cheval ce garçonnet » ou par « ... qui va à pied, mais qui laisse aller... », où la virgule (dans la première option alternative) et la conjonction adversative « mais » (dans la deuxième) permettent de bien distinguer la nature grammaticale des différentes propositions et donc le sens de la phrase (ce que font, dans l'option retenue, la virgule, la conjonction de coordination et le pronom relatif devant « laisser aller »). Autre exemple, pour traduire *e che, perché tu eri fanciullo*, il fallait préciser en français « et on a dit que, comme tu étais un enfant », car le *che* se réfère à *elli ne fu detto* et qu'une syntaxe aussi elliptique que dans le texte original eût été incorrecte en français.

#### *Observations d'ordre général*

L'article défini en italien indique souvent une relation de lien naturel et évident entre le nom déterminé par l'article et la personne à laquelle il renvoie ; c'est pourquoi l'adjectif possessif est plus facilement omis en italien qu'en français, étant souvent sous-entendu comme une évidence avec le seul emploi de l'article défini, ce qui est rarement le cas en français. Ainsi le jury a-t-il légèrement sanctionné l'absence de possessif dans l'expression *essendo alla cella*, qu'il convenait de traduire par « une fois dans sa cellule » plutôt que par \**une fois dans la cellule* ou (pire) \**dans leur cellule*, qui constituait un lourd contresens pouvant laisser penser que le saint père et le moine dormaient dans la même cellule.

En revanche, lorsque ce lien se trouve exprimé dans des expressions de vérité générale se rapportant à un nom introduit par un article indéterminé, du type *che ha la bestia*, il faut traduire l'article défini par un article indéfini en français : « qui a une bête », puisqu'en français, l'article défini se rapporte nécessairement à une personne ou un objet précis, hormis dans le cas des concepts abstraits, bien sûr. Il en va de même pour l'expression *che hanno l'asino a vanno a piei in un tanto fango*, qu'il fallait traduire par « ces deux hommes qui ont un âne ».

#### *Quelques points de lexique*

Si la proposition de corrigé ne passe pas en revue l'ensemble des variantes acceptées, nous en relevons néanmoins ici quelques-unes.

Pour traduire *santo padre*, il fallait exclure \**abbé*, \**un saint homme*, ou \**Saint Père* (qui désigne le Pape).

Pour l'expression *Uno parla e dice*, nous avons accepté la traduction littérale « Quelqu'un parle et dit » mais il était préférable d'exprimer l'antériorité de l'action du premier verbe par des formules comme « Quelqu'un commence à parler et dit » ou « Quelqu'un prend la parole et dit ».

C'est en vertu du registre quotidien propre à ce texte que nous avons privilégié le terme « boue » à « fange », afin de rendre le caractère oral et populaire, et pour éviter d'ajouter la connotation morale que recouvre le terme « fange » (dans le sens de souillure, voire de péché), même s'il a été accepté.

En revanche, il fallait connaître l'acception ancienne de *però* dans le sens de *perciò* et donc le rendre nécessairement par « c'est pourquoi », « ainsi donc », « aussi » ou éventuellement « Or donc ».

Il faut éviter à tout prix les anachronismes. Certaines traductions relèvent de la réécriture et trahissent fortement le sens du texte-source : ainsi a-t-on trouvé par exemple « *le petit assistant* » pour *il monachetto*.

#### *Quelques points de construction et de syntaxe*

Conformément aux attentes traditionnelles de l'Agrégation externe, cette version présentait par ailleurs des difficultés ponctuelles d'ordre morphosyntaxique.

Une première difficulté était liée au changement de valeur grammaticale du pronom *elli*, tantôt employé comme pronom personnel mis pour *il santo padre*, comme c'est le cas dans la plupart des occurrences, tantôt employé dans une tournure impersonnelle. Ainsi fallait-il traduire *elli disse a un suo*

*monachetto* par « dit (un jour) à l'un de ses moinillons » et non pas \**il dit*, qui était d'une lourdeur réhébitorie en français. En revanche, il fallait traduire *elli era in uno luogo molto fango*, équivalent de *c'era*, par la tournure impersonnelle « Il y avait, à un endroit, beaucoup de boue ».

L'adjectif indéfini, qui a entraîné des difficultés de construction à la fin du texte, mérite quelques précisions. Pour traduire *che in ogni modo che noi siamo andati*, il était possible d'opter pour l'adjectif indéfini « quelque » suivi de la locution conjonctive « que », introduisant une subordonnée concessive au subjonctif, soit « de quelque manière que nous soyons allés ». Cette solution était satisfaisante même si le jury a privilégié l'emploi de la locution conjonctive formée de l'adjectif indéfini variable « quel » et de la conjonction « que » suivie d'un verbe attributif (presque toujours du verbe « être ») pour introduire une subordonnée concessive au subjonctif : « quelle que soit la manière dont nous avons cheminé ».

Par ailleurs, dans la construction des phrases et la ponctuation, il convenait de respecter la construction de deux propositions indépendantes. Par exemple, *lassalo andare fra tanto fango; e elli va a cavallo* donnait « qu'il laisse marcher dans toute cette boue ; alors que lui est à cheval ». Il était possible de remplacer les deux points par un point-virgule, les deux points ayant en français une valeur démonstrative, alors que le sens du signe de ponctuation dans le texte italien est plutôt de nature cumulative. Néanmoins, il n'était pas possible de les remplacer par une virgule, qui aurait signifié une simple juxtaposition.

Le jury a été amené à sanctionner légèrement (mais non systématiquement) le non-respect des retraits de paragraphe. Même si la mise en forme par défaut des logiciels de traitement de texte nous a habitués à ne pas voir de retrait en début de paragraphe, il convient d'être scrupuleux dans le respect que l'on doit au texte à traduire, qu'il s'agisse de son sens ou de sa mise en forme, y compris lorsque cette dernière n'est pas nécessairement le fait de l'auteur lui-même (l'exercice de la traduction, surtout d'un texte isolé de son contexte livresque et éditorial, ne relève pas de la philologie).

Enfin, la concordance entre le subjonctif imparfait et le conditionnel présent pouvait ici donner matière à réflexion. Le subjonctif présent a exceptionnellement pu être accepté en raison du caractère oral de certains passages. Ainsi, une traduction scrupuleuse de *Credi che abbino poco caro quell'asinello, che non sarebbe gran fatto che elli si scorticasse ?* aurait-elle été « Faut-il qu'ils tiennent si peu à ce petit âne qu'il ne serait pas bien grave qu'il y laissât sa peau ? » mais le jury, en vertu du ton oral du passage, a finalement opté pour le subjonctif présent « qu'il y laisse sa peau ? ». La capacité à identifier la nature des registres de langue d'un texte donné et à les restituer correctement en français fait partie des attentes canoniques du concours.

#### *Attendus d'une version d'Agrégation et conseils*

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. Par exemple, il ne s'agissait pas d'apporter un sens causal à la proposition *elli andava toccando l'asino dietro per questo fango*, où le *per* n'a que le sens spatial de « à travers » ou « dans ». La difficulté résidait dans la compréhension du geste et de la position du moine. Il s'agissait de trouver une formule qui rende compte des possibilités sans ajouter un sens causal comme dans \**pour traverser cette boue*. Le jury a privilégié les formulations les plus objectives possibles du type « il marchait derrière en poussant l'âne dans cette boue ».

Il s'agit de traduire dans un français contemporain standard et correct, en respectant, si possible, le style du texte original. Cependant, les licences poétiques sont à éviter à tout prix dans la traduction française. La connaissance des deux langues est essentielle : pour bien traduire, il faut non seulement bien comprendre le texte-source mais aussi maîtriser la langue d'arrivée. Aussi conseillons-nous aux candidats de lire régulièrement dans les deux langues, en privilégiant, parmi les œuvres en langue italienne, celles qui sont antérieures au XX<sup>e</sup> siècle. Parallèlement à ce travail de fond et de longue haleine, il ne faut pas hésiter à recourir régulièrement à la consultation du Grévisse, du Bescherelle ou du Bled 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 même dans des copies qui globalement étaient tout à fait satisfaisantes. Rappelons que la maîtrise des formes verbales et des accords entre sujet et verbe sont des attendus essentiels pour atteindre la barre d'admissibilité.

## THÈME

### *Sujet*

#### LE GÉANT DE SIRIUS ET LE PETIT HABITANT DE SATURNE

Après que son excellence se fut couchée, et que le secrétaire se fut approché de son visage : « Il faut avouer, dit Micromégas, que la nature est bien variée. – Oui, dit le Saturnien, la nature est comme un parterre dont les fleurs... – Ah ! dit l'autre, laissez là votre parterre. – Elle est, reprit le secrétaire, comme une assemblée de blondes et de brunes, dont les parures... – Et qu'ai-je à faire de vos brunes ? dit l'autre. – Elle est donc comme une galerie de peintures dont les traits... – Et non, dit le voyageur, encore une fois la nature est comme la nature. Pourquoi lui chercher des comparaisons ? – Pour vous plaire, répondit le secrétaire. – Je ne veux point qu'on me plaise, répondit le voyageur, je veux qu'on m'instruise. Commencez d'abord par me dire combien les hommes de votre globe ont de sens. – Nous en avons soixante et douze, dit l'académicien ; et nous nous plaignons tous les jours du peu. Notre imagination va au-delà de nos besoins ; nous trouvons qu'avec nos soixante et douze sens, notre anneau, nos cinq lunes, nous sommes trop bornés, et malgré toute notre curiosité, et le nombre assez grand de passions qui résultent de nos soixante et douze sens, nous avons tout le temps de nous ennuyer. – Je le crois bien, dit Micromégas, car dans notre globe nous avons près de mille sens, et il nous reste encore je ne sais quel désir vague, je ne sais quelle inquiétude, qui nous avertit sans cesse que nous sommes peu de chose, et qu'il y a des êtres beaucoup plus parfaits. J'ai un peu voyagé, j'ai vu des mortels fort au-dessous de nous ; j'en ai vu de fort supérieurs, mais je n'en ai vu aucuns qui n'aient plus de désirs que de vrais besoins, et plus de besoins que de satisfaction. J'arriverai peut-être un jour au pays où il ne manque rien ; mais jusqu'à présent personne ne m'a donné de nouvelles positives de ce pays-là. » [...] « Combien de temps vivez-vous, dit le Sirien ? – Ah ! bien peu, répliqua le petit homme de Saturne. – C'est tout comme chez nous, dit le Sirien, nous nous plaignons toujours du peu. Il faut que ce soit une loi universelle de la nature. – Hélas ! nous ne vivons, dit le Saturnien, que cinq cents grandes révolutions du soleil. (*Cela revient à quinze mille ans ou environ, à compter à notre manière.*) Vous voyez bien que c'est mourir presque au moment que l'on est né, notre existence est un point, notre durée un instant, notre globe un atome. À peine a-t-on commencé à s'instruire un peu que la mort arrive avant qu'on ait de l'expérience ; pour moi je n'ose faire aucuns projets ; je me trouve comme une goutte d'eau dans un océan immense. Je suis honteux, surtout devant vous, de la figure ridicule que je fais dans ce monde. »

Micromégas lui repartit : « Si vous n'étiez pas philosophe, je craindrais de vous affliger en vous apprenant que notre vie est sept cents fois plus longue que la vôtre ; mais vous savez trop bien que quand il faut rendre son corps aux éléments, et ranimer la nature sous une autre forme, ce qui s'appelle mourir, quand ce moment de métamorphose est venu, avoir vécu une éternité, ou avoir vécu un jour, c'est précisément la même chose. J'ai été dans des pays où l'on vit mille fois plus longtemps que chez moi, et j'ai trouvé qu'on y murmurait encore. [...] »

Voltaire, *Micromégas*, chapitre II [1752].

## Un corrigé possible

### IL GIGANTE DI SIRIO E IL PICCOLO ABITANTE DI SATURNO

Dopo che Sua Eccellenza si fu coricato, e il segretario si fu avvicinato al suo viso : “Bisogna ammettere, disse Micromega, che la natura è proprio varia. – Sì, disse l’abitante di Saturno, la natura è come un’aiuola i cui fiori... – Ah! disse l’altro, lasciate perdere l’aiuola. – Essa è, riprese il segretario, come un’assemblea di bionde e di brune, i cui ornamenti... – Che cosa me ne importa delle vostre brune? – disse l’altro. – Allora è come una galleria di dipinti, i cui tratti... – Eh no, disse il viaggiatore, ancora una volta, la natura è come la natura. Perché cercarle delle similitudini? – Per farvi cosa gradita, rispose il segretario. – Ma non voglio affatto che mi si faccia cosa gradita, rispose il viaggiatore, voglio che mi si istruisca. Cominciate dapprima col dirmi quanti sensi hanno gli uomini del vostro globo. Ne abbiamo settantadue, disse l’accademico; e ogni giorno ci lamentiamo di averne così pochi. La nostra fantasia va al di là dei nostri bisogni. Troviamo che con i nostri settantadue sensi, il nostro anello, le cinque lune, siamo troppo limitati, e malgrado tutta la nostra curiosità, e il gran numero di passioni che risultano dai nostri settantadue sensi, abbiamo tutto il tempo di annoiarci. – Lo credo bene, disse Micromega, perché sul nostro globo abbiamo più di mille sensi, e ci rimane ancora un qualche vago desiderio, una qualche inquietudine che ci avverte senza tregua che siamo poca cosa, e che ci sono esseri molto più perfetti. Ho viaggiato un po’, ho visto dei mortali molto inferiori a noi; ne ho visti anche di molto superiori, ma non ne ho veduto alcuno che non avesse più desideri che veri bisogni, e più bisogni che appagamento. Forse un giorno giungerò al paese a cui non manca nulla; ma finora nessuno mi ha dato notizie certe di quel paese” [...] “Quanto tempo vivete?, disse l’abitante di Sirio – Ah! Ben poco, replicò l’omino di Saturno. – Proprio come da noi, disse il Siriano, ci lamentiamo sempre che sia così poco. Sarà una legge universale della natura. – Ahimé! Noi viviamo – disse l’abitante di Saturno – solo cinquecento grandi rivoluzioni del sole. (*Il che significa quindicimila anni circa a contarlo a modo nostro*). Capite che è quasi come morire nel momento stesso in cui si nasce, la nostra esistenza è un punto, la nostra durata un istante, il nostro globo un atomo. Non appena si è cominciato ad istruirsi un po’, ecco che la morte giunge prima che si abbia un po’ di esperienza; per me non oso fare alcun progetto; mi sento come una goccia d’acqua in un oceano immenso. Ho vergogna, soprattutto di fronte a voi, della figura ridicola che faccio in questo mondo.”

Micromega gli replicò: “Se non foste filosofo, temerei di affliggervi dicendovi che la nostra vita è settecento volte più lunga della vostra; ma voi sapete perfettamente che quando si deve restituire il proprio corpo agli elementi e rianimare la natura sotto altre forme, il che significa morire, quando questo momento di metamorfosi è giunto, essere vissuti per un’eternità o essere vissuti per un giorno, è esattamente la stessa cosa. Sono stato in paesi dove si vive mille volte più a lungo che nel mio, e ho appurato che avevano lo stesso da ridire [...]”

Voltaire, *Micromega*, capitolo II [1752]

#### Notes obtenues

Note sur 10	Équivalent/20	Nombre de copies
0	0	0
Entre 0,1 et 0,75	Inférieures à 1,5/20	1
Entre 1 et 1,75	Entre 1,5 et 3,5	4
Entre 2 et 2,75	Entre 4 et 5,5	8
Entre 3 et 3,75	Entre 6 et 7,5	4
Entre 4 et 4,75	Entre 8 et 9,5	5
Entre 5 et 5,5	Entre 10 et 11	5
Entre 6 et 6,5	Entre 12 et 13	6
Entre 7 et 7,5	Entre 14 et 15	2
Plus de 7,5	Supérieures à 15/20	0

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

24 copies sur un total de 35 ont obtenu une note égale ou supérieure à 4/10, dont 13 copies avec une note égale ou supérieure à 5/10 et parmi celles-ci deux copies ont obtenu 7/10 et 7,25/10.

## Commentaire sur l'épreuve

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

Cette année, le texte porté à l'analyse des candidats était tiré du conte philosophique *Micromégas* de Voltaire, paru en 1752. Cet extrait du chapitre II met en scène le dialogue entre deux personnages appartenant à deux mondes différents, Micromégas et l'habitant de Saturne. La confrontation de leurs expériences permet à l'auteur de créer un discours fondé sur l'observation scientifique et portant sur la notion philosophique de relativisme. C'est précisément du style argumentatif dont Voltaire fait usage que découlent les caractéristiques syntaxiques du passage qui pouvaient faire difficulté, ainsi que le choix d'un lexique qui, malgré sa relative simplicité, a posé quelques problèmes de traduction aux candidats.

Une bonne maîtrise des bases fondamentales et incontournables de la syntaxe italienne était demandée aux candidats, pour traduire les structures qui caractérisent ce texte. Elle permettait de consacrer davantage de temps à la résolution des autres difficultés du texte, pour un résultat fidèle et fin. Le jury rappelle que les fautes de morphologie et de syntaxe sont toujours les plus lourdement sanctionnées lors de la correction. Un apprentissage systématique du vocabulaire (en français comme en italien) est également nécessaire et doit prendre aussi la forme d'un entraînement régulier à la traduction. Force est de constater que 22 copies sur 35 n'atteignent pas la moyenne, laissant apercevoir chez trop de candidats une maîtrise insuffisante des règles de base de la grammaire italienne, ainsi qu'une connaissance très lacunaire du vocabulaire italien.

**Du point de vue lexical**, ces copies abondent en gallicismes, en contre-sens et en barbarismes, erreurs que le jury a considérées comme réhivitoires de la part de candidats se destinant à devenir des enseignants d'italien. Le début du texte était construit sur des comparaisons entre la nature et, successivement, « le parterre de fleurs », « une assemblée de blondes et de brunes » et enfin « une galerie de peinture » ; bien que le sens soit transparent, le jury a rencontré nombreuses traductions erronées, qui ont fait apparaître des lacunes dans le vocabulaire des candidats, mais aussi un manque de précision dans l'exercice de la traduction. Le « parterre », par exemple, a occasionné des faux sens (qui se voulaient sans doute des hyperonymes dans l'esprit des candidats, mais qui ne le sont pas) tels que « prato », « praterie », « distesa », des contre-sens tels que « vivaio », « aia », « sottovaso », et des calques comme « \*parterra ». De la même manière, le mot « assemblée » a trouvé des traductions impropres comme « concilio », « comizio », « assembramento ».

Dans le même paragraphe, le jury a sanctionné des traductions approximatives pour certains termes qui demandaient plus d'attention. Pour le nom « parures », qui a été rendu par des hyponymes tels que « abiti », « vesti », « gioielli », mais aussi par des faux sens tels que « apparenze » ; le jury a préféré des traductions qui puissent rendre l'ensemble des significations du mot, comme l'hyperonyme « ornamenti », mais il a accepté aussi le sens strict « gioielli » et le sens large « toeletta ». La traduction par « vezzi » introduisait une ambiguïté : si le jury a apprécié que les candidats connaissent le sens de « vezzo », « collier », le passage au pluriel pouvait orienter la lecture vers le sens de « moine », « minauderies ». Un problème d'interprétation s'est aussi posé dans la partie de la phrase « une galerie de peintures dont les traits » : le terme « traits » a été rendu, en effet, par diverses traductions, dont certaines s'éloignent trop du sens du texte, telles que « tracce », « colori », et d'autres (« lineamenti ») procèdent par métonymie : les « lineamenti » appartiennent au modèle, mais le « tratto » est un attribut du tableau.

Un autre terme qui a été souvent mal interprété, et a donné lieu à des traductions erronées, est le participe passé « bornés » : 9 copies sur 35 n'ont pas su rendre le sens, pourtant éclairé par le contexte, de « limitati » ; le jury a sanctionné des traductions qui ont puisé dans l'usage courant et non

dans le sens du texte : « ristretti », « cocciuti », « testardi », « ottusi », mais aussi « occupati », « pieni », « oziosi », jusqu'au plus incompréhensible « connessi ».

La traduction des noms propres du texte représente une autre difficulté lexicale. Tout d'abord, la traduction de Micromégas a montré que certains candidats ne connaissaient pas la traduction italienne « Micromega » et ont préféré laisser le nom tel quel. « Saturne » et « Saturnien » ont aussi posé un problème, car un certain nombre de candidats ont cru correct de traduire par « \*Saturnio » et surtout « \*Saturnino » au lieu de « Saturniano » ; or le terme « saturnino » est exclusivement un adjectif qui ne pouvait donc traduire « le Saturnien ». En ce qui concerne les noms « Sirius » et « Sirien », la plupart des candidats ont fait le choix de traduire par « Sirio » et « Siriano » – l'ambiguïté possible avec la traduction de Syrien, habitant de la Syrie, n'a pas été pénalisée par le jury (nous la levons dans le corrigé proposé en explicitant la première occurrence). Les traductions « Siro », « Sirino » et « Sirieno » n'ont pas été acceptées, tout comme « Cirio » et, bien entendu, le choix étonnant de traduire Sirius par « Marte », « sirien » par « marziano », dès le titre (ce qui suppose un choix délibéré et non pas une distraction due à la fatigue).

Le jury a constaté aussi une hésitation fréquente concernant la traduction du titre honorifique « son excellence » qui a mis en difficulté un certain nombre de candidats ; on peut ici rappeler qu'il n'y a pas d'article avant le possessif si celui-ci introduit un titre de civilité ou honorifique (« Sua Eccellenza » et non « la sua eccellenza ») et qu'il est possible d'accorder le participe passé « coricato/a » au féminin (par un accord grammatical) ou au masculin (par un accord de sens).

Le jury a aussi observé une tendance à aplatir le texte, en faisant usage de termes courants, sans tenir compte des nuances de l'original : par exemple, dans la phrase « Micromégas lui reparti » le verbe « repartir » a été le plus souvent rendu par « rispose », quand on aurait pu utiliser « replicare », « ribattere » (ce qu'ont fait 7 candidats sur 35). Sur certaines copies, le jury a pu lire des faux sens et des contre-sens comme « gli insegnò », « lo rincalzò », « riprese », « lo riprese », voire le calque « \*ripartì ».

Une certaine désinvolture vis-à-vis du registre de langue a amené certains candidats à utiliser des termes tels que « Mannaggia » pour traduire « Hélas », « qualcosa del genere » « ou « giù di lì » pour « environ ».

Le jury a aussi remarqué un manque de rigueur dans de nombreuses copies, qui se traduit par l'oubli de plusieurs lignes du texte, par des fautes de ponctuation rendant la lecture de la traduction difficile ou encore des fautes dans l'expression des dates (« \*quindici e millia », « \*quindimilla », « \*cinque cento ») ou la transcription des chiffres (« sette volte » au lieu de « settecento volte »). On rappelle qu'une relecture attentive du texte avant de le traduire et après sa traduction est impérative. L'application de cette règle de base aurait certainement évité que des contre-sens récurrents se produisent. Un exemple suffira ici : la phrase « j'ai vu des mortels fort au-dessous de nous » a été traduite par sept candidats avec un contre-sens « ho visto mortali molto al di sopra di noi », sans que la suite du texte ne les ait interpellés.

Au manque de rigueur peut être aussi imputée une autre erreur très fréquente, qui a pénalisé un certain nombre de candidats : le choix de la forme de politesse que ce texte demandait. Le vouvoiement utilisé par les deux personnages du dialogue pouvait être traduit en italien soit par la forme de politesse « voi » soit par la forme de politesse « Lei » ; le jury a accepté les deux choix, pourvu que la traduction s'avère cohérente ; il a en revanche sanctionné les copies qui ont alterné le « voi » et le « Lei » sans logique interne (on aurait pu imaginer qu'un personnage s'adresse à l'autre avec le « voi », tandis que le second utilise le « Lei » par déférence).

Malgré ces exceptions, le jury se félicite du fait que la plupart des candidats aient globalement compris le sens du texte et su déjouer les principales difficultés lexicales ; en effet, dans d'autres copies, relativement rares ont été les contre-sens, les non-sens et les barbarismes. Les meilleures copies se distinguent, quant à elles, par une grande fidélité au texte, par une compréhension fine de ses subtilités et par une connaissance très approfondie de la langue italienne, avec des choix de traduction très pertinents.

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

L'on doit malheureusement constater la tendance de certains candidats à commettre dans leurs traductions des erreurs qui sont de plus en plus récurrentes dans la langue orale et journalistique, mais qui ne devraient pas trouver un terrain favorable auprès de futurs enseignants. Quatre candidats sont tombés dans le piège de l'hypercorrection en voulant utiliser un subjonctif après « dopo » : « dopo che si fosse coricato ». On rappelle qu'en français tout comme en italien, le subjonctif concerne les phrases temporelles introduites pas « avant » et non celle introduites pas « après » (étant donné que l'action exprimée a déjà eu lieu).

La traduction de « dont » a posé quelques problèmes à trois candidats, ce qui a surpris le jury qui considère l'assimilation de cette règle de traduction de la relative comme un nécessaire acquis pour de futurs enseignants : « dont les fleurs [...] dont les parures [...] dont les traits » devaient naturellement être traduits par « i cui fiori [...] i cui ornamenti [...] i cui tratti » et non « di cui i fiori... »

Les phrases comparatives étant au centre de l'argumentation du texte, un soin particulier pour leur traduction était demandé, afin de rendre la subtilité du raisonnement. Une phrase, parmi d'autres, a causé des difficultés aux candidats : « j'en ai vu de fort supérieurs, mais je n'en ai vu aucuns qui n'aient plus de désirs que de vrais besoins, et plus de besoins que de satisfaction ». Tout d'abord, le jury a remarqué une hésitation dans la traduction de la forme du pronom « aucuns » (forme désuète de « aucun ») ; en italien (comme en français contemporain), le pronom indéfini maintient une forme au singulier pour exprimer la négation : « ma non ne ho veduto alcuno/nessuno ». Il va sans dire que le verbe suivant devait par conséquent être accordé au pronom singulier. Dans la même phrase, la négation qui suit le pronom indéfini a induit en erreur certains candidats qui ont cru sans doute devoir appliquer la règle de la suppression de la négation après un pronom indéfini de valeur négative. Dans ce cas, il n'en était rien : la relative qui suit « aucuns » doit maintenir sa négation (« che non avesse più desideri che bisogni, e più bisogni che soddisfazioni »).

Pour la traduction des indéfinis également, le jury a remarqué de réelles difficultés pour restituer en italien « je ne sais quel(le) » dans la phrase « et il nous reste encore je ne sais quel désir vague, je ne sais quelle inquiétude ». La traduction que nous proposons : « un qualche vago desiderio, una qualche inquietudine », tout en rendant le caractère indéfini des propos, a l'avantage de simplifier la construction par rapport à d'autres choix tels que « non so qual vago desiderio, non so quale inquietudine ». Certaines constructions forcées (et erronées) ont été sanctionnées par le jury, comme « \*un non so che di vago desiderio », « \*un non so quale vago desiderio ».

Du point de vue syntaxique, le jury a aussi relevé la présence d'anacoluthes dans plusieurs copies, soit des choix de construction erronés. Dans la phrase « À peine a-t-on commencé à s'instruire un peu que la mort arrive avant qu'on ait de l'expérience », la subordonnée temporelle ne pouvait être traduite dans une forme infinitive, sans provoquer un brusque changement de sujet : la traduction « \*Appena si è cominciato ad istruirsi che la morte giunge, ancora prima di avere un po' di esperienza » a été pourtant fréquente (huit copies).

Des problèmes de construction, de nature diverse, davantage liés au sens et à la nature du verbe, ont été remarqués à d'autres reprises dans le texte. Tout d'abord l'affirmation « Pour vous plaire » a induit en erreur les candidats qui ont traduit par « Per piacerle » ou « Per piacervi ». Il ne s'agit pas du sens de la phrase originelle, qui devait être rendue par « Per farvi piacere », « Per farvi cosa gradita » ou encore « Per conpiacervi ». De la même manière, le gérondif « en vous apprenant » a engendré des versions variées, mais pas forcément correctes, car les candidats n'ont pas tenu compte de la construction et du sens du verbe en italien, le jury a considéré la traduction « insegnandovi » comme impropre et a évidemment sanctionné « \*imparandola » et « \*imparandovi » (car ces traductions ajoutent une grave faute de morphologie au choix déjà erroné de la construction verbale).



Enfin, une attention particulière doit être accordée à un certain nombre de phrases qui relèvent de **l'emploi idiomatique** et qui devaient être traduites par un équivalent italien, en évitant à tout prix un calque à la lettre. C'est dans ces circonstances que le jury attend du candidat une prise d'initiative dans sa démarche de traduction. C'est le cas de tournures telles que « C'est tout comme chez nous » – qui ne pouvait pas être traduite par « \*È tutto come da noi » si l'on ne voulait pas tomber dans une contre-sens – et « Il faut que ce soit une loi » – pour laquelle on pouvait avoir recours à des expressions plus italiennes, telles que « Deve essere una legge della natura », « È certamente una legge della natura », ou « Sarà una legge della natura ».

À deux reprises, le texte présentait l'expression « nous nous plaignons (tous les jours/toujours) du peu » qui pouvait être rendue par « ci lamentiamo di averne così pochi », « ci lamentiamo che siano troppo pochi » ou « ci lamentiamo che sia troppo poco », ou à la rigueur par « ci lamentiamo della loro scarsezza ». Le jury n'a pas accepté les tournures trop proches du texte-source, telles que « ci lamentiamo del poco », « ci lamentiamo di quel poco », ou des traductions qui en faussaient le sens, comme « ci lamentiamo sempre per poco », « ci lamentiamo di avere poche cose » sans compter les phrases incorrectes comme « ci lamentiamo del negativo », « ci lamentiamo dell'insufficienza ».

Enfin, le texte se terminait par une des expressions qui a, de toute évidence, mis le plus en difficulté les candidats : « J'ai trouvé qu'on y murmurait encore ». Ici les sens du verbe « murmurer » et de l'adverbe « encore » n'ont pas été bien compris et cela a donné des traductions près de la lettre, qui ne pouvaient pas être acceptées en italien : « ci si mormorava ancora », « ci si bisbigliava ancora », « che si mormorasse ancora su questo », « che vi si continua a mormorare », « vi si mormorerrebbe ancora », sans compter deux traductions contre-sens « Che si moriva/si morisse comunque ». Pour « murmurer », on aurait pu utiliser la tournure « avere da ridire » ou le verbe « lamentarsi », tandis que pour « encore », il fallait l'interpréter comme « comunque », « lo stesso ».

En guise de conclusion, il est important pour le jury de rappeler quelques règles à respecter pour la traduction, un exercice qui comporte un travail d'entraînement régulier sur des textes complexes et d'époques différentes. Après avoir lu attentivement le texte, plusieurs fois, pour en comprendre le sens global, il faut revenir sur les passages difficiles et chercher à les comprendre et en éclaircir les détails, avant de se lancer dans la traduction. Le contexte peut souvent aider à trouver des solutions à des problèmes de traduction qui paraissent insolubles au premier abord. Le texte doit être traduit entièrement, les omissions ainsi que la proposition de plusieurs traductions d'un même mot étant sévèrement sanctionnées. Pour rendre la tâche du correcteur moins difficile, il faut aussi s'efforcer d'écrire avec une calligraphie bien lisible (sans rédiger entièrement en lettres capitales) en prenant particulièrement soin de bien former les voyelles en fin de mot (très importantes en italien pour déterminer le genre et le nombre). On invite aussi à une relecture attentive qui pourrait permettre de trouver de nouvelles possibilités de traduction ou pour le moins d'éliminer des distractions – pensez à bien calculer le temps, car la relecture est une partie importante de l'exercice. Le jury ne peut que féliciter tous les candidats qui ont fait preuve d'attention, de cohérence, d'une forme d'inventivité raisonnée et qui ont su livrer un texte fluide et agréable.

# ÉPREUVES ORALES D'ADMISSION

---

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

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

Notes obtenues par les candidats (sur 20) : 9,5 ; 10 ; 10,5 ; 11 ; 11,5 (2) ; 13,5 ; 15,5 ; 16 ; 19

**Moyenne générale de l'épreuve (sur 20) : 12,8**

## **Considérations générales**

Cette épreuve comporte désormais un temps de préparation de 2h (alors qu'il n'était que d'1h30 jusqu'à la session 2019). Cela a sans doute contribué à l'amélioration de sa moyenne générale par rapport à la presque totalité des années précédentes. Cette année le jury a eu le plaisir de constater que les candidats n'ont négligé aucun des volets dont elle se compose : l'introduction, la lecture et l'explication littéraire d'un extrait choisi par le jury dans la liste des textes inscrits au programme des épreuves orales ; la traduction d'un passage de ce même extrait ; le traitement d'un questionnaire philologique ; la traduction d'un passage de l'œuvre au programme en latin et le traitement d'une question de grammaire latine.

Le jour de l'épreuve, le candidat (qui dans la salle de préparation peut disposer de trois outils : un dictionnaire unilingue italien, un dictionnaire unilingue français et le dictionnaire latin-français Gaffiot, à l'exclusion de tout autre document) reçoit trois feuilles imprimées. La première contient l'extrait à analyser et quatre consignes formulées ainsi :

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

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

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

L'augmentation du temps de préparation justifie que le jury soit plus exigeant sur le plan de la traduction, qui doit être soignée et non approximative, et qui se voit donc gratifiée depuis 2020 de plus de points qu'autrefois. Le jury raisonne sur 40 points, qui sont ensuite ramenés à une note sur 20. Ainsi l'explication littéraire représente 15 points sur 40, la traduction 10 points sur 40, les volets

techniques (questionnaire philologique, traduction du latin et grammaire latine) représentent globalement 15 points – autant que l'explication de texte.

## 1. L'introduction, la lecture et l'explication littéraire

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

La lecture de l'extrait revêt également une grande importance. Le candidat doit savoir prendre le temps de bien lire, avec des inflexions de voix appropriées, pour trouver la justesse du rythme de la phrase et ainsi rendre compte au mieux du sens. Il ne doit pas être surpris si le jury lui demande d'interrompre sa lecture afin de lui donner plus de temps pour l'explication.

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

Après avoir présenté l'axe (ou les axes) de lecture et le mouvement du texte, le candidat en fait l'explication littéraire en privilégiant une approche synthétique, qui épuise néanmoins la matière du texte, en révèle les nuances, tout en s'appuyant sur une étude *finalisée* des figures rhétoriques : l'analyse rhétorique trouve 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 scolaires d'histoire ou d'histoire littéraire, mais une épreuve qui demande de mettre ce genre de connaissances au service de l'interprétation critique d'un texte.

Deux passages de Dante, un passage de la *Lena* et un passage du *Candelaio* ont été tirés au sort (rappelons que le premier candidat tire au sort le sujet pour l'ensemble de la journée d'interrogation).

### - *Purgatorio*, XI, 79-102

**Notes finales obtenues : 10/20 ; 13,5/20**

Le passage est tiré d'une des rencontres les plus célèbres de la *Commedia* et implique une multiplicité d'aspects qui pouvaient être mis en évidence par les candidats ; ils se sont cependant limités à des explications moyennement satisfaisantes et très peu problématiques. Si l'enjeu évident dans les chants consacrés aux orgueilleux est de souligner la notion de dépassement et la vanité de la gloire mondaine, le fait que le poète Dante ait choisi de dialoguer avec l'enlumineur Oderisi ramène tout le discours à une prise de position sur l'art, et cet aspect n'aurait pas dû être négligé par les candidats. Seule cette perspective aurait pu permettre de déceler (et possiblement d'expliquer) la contradiction profonde lovée dans ce passage, à savoir que Dante, alors qu'il prend position contre le péché d'orgueil, semble lui-même tomber dans cette attitude en se référant apparemment à lui-même comme à celui qui chassera du nid aussi bien Guido Guinizzelli que Guido Cavalcanti. Est-il possible que Dante fasse montre d'un tel orgueil au moment même où il censure ce même péché ? Ce n'est

qu'en mettant au centre de l'explication la notion d'évolution des arts que l'on peut comprendre le sens profond de l'opération littéraire que Dante met en œuvre dans ce chant.

Le jury tient aussi à souligner que la stratégie incontournable pour exceller dans l'exercice de l'explication de texte est toujours d'ancrer toutes ses remarques dans le texte même, et d'en déceler tous les aspects et les éléments constitutifs. De ce fait, une analyse attentive de la synesthésie (probablement la plus connue de la *Commedia*) « *più ridon le carte* » aurait mis sur la bonne voie les candidats. Ils ont au demeurant bien vu et souligné l'esprit de sympathie qui caractérise le dialogue entre l'artiste Oderisi et l'artiste Dante.

**- Inferno, XXXII, 1-24**

**Notes finales obtenues : 11/20 ; 16/20**

On pouvait s'attendre à ce que le jury propose cet extrait, tiré du début du premier chant au programme, dans lequel le passage au dernier cercle infernal marque un nouveau défi stylistique et narratif pour Dante. Les deux candidats ont saisi le caractère principalement métopoétique de ce passage ainsi que le lien explicite entre sa forme et son contenu, que l'un des deux aurait pourtant pu mettre mieux en relief à travers une plus grande attention aux figures rhétoriques et au signifiant (l'âpreté des sons utilisés par Dante notamment dans les rimes – consonantiques, rares et difficiles, pour la plupart d'entre elles – réalisant la prétérition initiale que le candidat avait justement reconnue).

L'autre candidat a su offrir une prestation très convaincante, en organisant avec finesse ses différentes remarques (toujours ancrées dans le texte et servant son explication) autour d'un axe pertinent et efficace, non sans rappeler des notions stylistiques du *De vulgari eloquentia* d'une façon très opportune (c'est-à-dire en les mettant au service de son explication et en évitant d'étaler inutilement son érudition). De plus, il a su profiter des suggestions offertes par le questionnaire philologique (qui proposait, en sémantique, « parlare » et, en versification, l'*incipit* – « *S'ïo avessi le rime aspre e chioce* » – caractérisé par un accent sur la première position et mettant ainsi en relief le « je » de l'auteur) et il a témoigné, tout au long de l'épreuve, d'une clarté et d'un calme remarquables, en démontrant qu'il possède des qualités fondamentales chez un futur enseignant.

**- Lena, III, 1**

**Notes finales obtenues : 11,5/20 ; 15,5/20 ; 19/20**

La très célèbre scène choisie dans la comédie de l'Arioste avait une forte dimension métathéâtrale, en général bien mise en valeur par les candidats, dès l'introduction. Le personnage du serviteur astucieux, Corbolo, s'apprêtant à duper le père de son maître, lui aussi figure reconnaissable du vieux barbon de comédie, se comparait lui-même aux serviteurs de la comédie antique, citant explicitement Plaute et Térence. Il exhibait en outre le non réalisme de la situation en qualifiant l'apparition du personnage attendu de « situation de comédie ». Tout l'enjeu de cette scène était le passage de l'autosatisfaction d'un personnage, du monologue d'un serviteur, à une réflexion plus ample sur le rapport de l'Arioste à ses modèles et à la création d'une comédie nouvelle. Les meilleures explications ont parfaitement su passer de la description à l'analyse en tenant en permanence les deux ficelles du théâtre et du métathéâtre, mettant en lumière toute la richesse de l'extrait.

**- Candelaio, I, 8**

**Notes finales obtenues : 9,5/20 ; 10,5/20 ; 11,5/20**

Le dialogue entre, d'une part, Bonifacio, apparemment le protagoniste de la comédie en tant qu'il en est le personnage éponyme (de par son surnom), sot, avare et amoureux de la prostituée Vittoria, et, de l'autre, le très intelligent peintre Giovan Bernardo, véritable metteur en scène du mauvais tour contre Bonifacio dont il séduira la jeune femme, occupe en entier la scène VIII du premier acte du

*Candelaio* et constitue l'entrée en scène du personnage qui est le porte-parole de l'auteur. En *alter ego* de Giordano Bruno, Giovan Bernardo, sur un ton tantôt ironique tantôt sarcastique, se moque de Bonifacio tout en proposant, entre les lignes, un discours philosophique sur la connaissance, sur la représentation et sur la mutation de tout ce qui est assujéti au temps.

Aucun des trois candidats n'a ignoré le caractère à la fois comique et philosophique de cette scène, mais aucun d'entre eux n'a su en éclairer pleinement la profondeur conceptuelle ni les enjeux stylistiques et rhétoriques ; le choix d'un axe moins problématique que descriptif a été, dans les trois cas, la raison principale d'une explication qui, tout en démontrant une bonne connaissance de l'œuvre, n'a pas su valoriser le texte comme celui-ci l'aurait mérité.

## 2. La traduction

La traduction a fait l'objet d'une attention d'autant plus particulière cette année encore que la durée de l'épreuve, passée de 1h30 à 2h, permet désormais aux candidats de pouvoir y consacrer un temps nécessaire à un rendu fin et précis. Bien entendu, les candidats ont toute liberté pour organiser leur travail préparatoire et le jury n'évalue que le résultat. Néanmoins, il tient à rappeler aux candidats que la traduction ne peut être improvisée et qu'elle doit être énoncée à un rythme suffisamment lent pour permettre aux membres du jury de la transcrire rapidement sous la dictée. Dans le contexte d'une épreuve aussi composite et exigeante, il pourrait être judicieux de rédiger entièrement la traduction afin d'éviter des erreurs de construction ou des oublis imputables à l'émotion davantage qu'à de véritables problèmes d'ordre linguistique.

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

Cette année, le jury a proposé de traduire quatre tercets de Dante ou treize lignes de Giordano Bruno et treize vers de l'Arioste mais il ne s'agit pas à proprement parler de règle fixe. La longueur des passages à traduire peut varier en fonction des difficultés spécifiques à chaque texte et en fonction de leur pertinence par rapport au reste de l'épreuve.

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

### Quelques exemples d'erreurs observées

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.

Ainsi dans le passage « des orgueilleux » où Dante rencontre Oderisi (*Purgatorio*, XI, 10-21), les deux candidats ont proposé des structures calquées sur l'italien qui ne sont pas correctes en français. Pour traduire « *com'poco verde in su la cima dura* », il fallait restituer le pronom sujet « comme il dure peu » et non pas *\*comme ne dure pas longtemps* ou *\*comme reste peu longtemps*.

La question de la syntaxe pouvait devenir plus problématique encore lorsqu'il s'agissait de prendre bien garde aux négations dont la confusion pouvait amener au contresens. Ainsi « *se non è giunta da l'etati grosse* », c'est-à-dire « s'il n'est suivi par des temps plus grossiers » et non pas *\*s'il vient des âges frustes* qui présente également une mauvaise interprétation du sens de *giunta*.

L'oubli d'un déterminant pouvait également créer des confusions pour traduire « *Così ha tolto l'uno a l'altro Guido* » si l'on oubliait « un » devant le premier Guido, d'où le conseil du jury de soigneusement rédiger la traduction au brouillon.

L'autre extrait de Dante proposé aux candidats (*Inferno*, XXXII, 1-12) pouvait également présenter les mêmes écueils. D'abord, une construction calquée sur l'italien mais maladroitement en français, comme *\*car ce n'est pas une entreprise à prendre à la légère que de décrire le fond de tout l'univers, ni d'une langue qui appelle encore maman ou papa*, au lieu de « car ce n'est pas affaire à prendre à la légère que de décrire le fond de l'univers entier, ni celle d'une langue disant "papa, maman" » pour traduire « *ché non è impresa da pigliare a gabbo, / descriver fondo a tutto l'universo, / né da lingua che chiami mamma o babbo* ». Ensuite, un contresens lié au mauvais usage de la négation, comme *\*mais puisque je ne les ai point, je m'engagerais à ne pas la dire* au lieu de « puisque je ne les ai pas, ce n'est pas sans crainte que je m'apprête à parler » qui était une bonne traduction de « *ma perch'io non l'abbo, / non senza tema a dicer mi conduco* ».

C'est encore la morpho-syntaxe qui était à l'origine des erreurs les plus lourdes de conséquences dans l'extrait de l'Arioste (*Lena*, III, 1). En effet, une confusion sur la personne des verbes, entre le « je » du personnage de Corbolo qui tirait les ficelles, et le « il » du barbon qu'il s'apprêtait à tromper, pouvait laisser supposer une compréhension partielle de l'extrait de la part du candidat traduisant « *leri andò in nave a Sabioncello, e aspettasi / questa mattina* » par *\*Hier je suis allé par bateau à Sabioncello et j'attendais ce matin*, au lieu de « Hier il est allé en bateau à Sabioncello et on l'attend ce matin ».

L'extrait de Giordano Bruno présentait une véritable gageure dans la traduction des personnes verbales, justement, car il présentait une alternance entre « voi » et « tu » de la part des deux personnages du dialogue. Il était donc possible d'uniformiser l'ensemble ou de conserver cette distinction, voire de considérer certains « tu » comme pouvant exprimer des vérités générales tels des « on », tant que l'ensemble présentait une cohérence.

Si le lexique est plus légèrement sanctionné dans la partie traduction elle-même, c'est aussi parce qu'une erreur d'interprétation d'ordre sémantique a souvent des conséquences sur l'interprétation du texte et c'est donc la partie d'analyse du texte qui en sera d'autant moins pertinente et creusera la chute de la note.

D'une manière générale, il s'agit de proposer des tournures qui sont conformes « au bon usage » en français, et d'éviter les maladroites qui mettent au jour des fragilités dans la langue que de futurs enseignants devront utiliser dans leurs rapports avec les différents membres de l'institution dans laquelle ils se préparent à enseigner. Ainsi, on ne dit pas « grand-chose » mais « vous dites de grandes choses » et non pas *\*vous dites grandes choses*. Cette formule évidemment tirée du *Candelaio* (I, 8) pourrait faire office d'encouragement pour les futurs candidats auxquels le jury conseille un entraînement régulier afin de réaliser l'exercice de façon plus précise même dans un temps de préparation limité.

### 3. Le questionnaire philologique

Les questions de philologie (et notamment celles du volet « étymologie-lexique-sémantique ») ont vocation à aider le candidat dans sa réflexion autour de l'extrait italien et dans son explication littéraire ; toutefois, pour des raisons de clarté et de fluidité dans l'ensemble de l'épreuve, le jury déconseille de traiter des questions de philologie à l'intérieur de l'explication littéraire du texte.

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

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

Concernant le vocalisme tonique de « *lingua* » (dans les deux extraits de la *Divine Comédie*), le jury a accepté aussi bien l'explication d'un candidat ayant parlé de « non ouverture du 'i' bref tonique devant 'n' implosif » (selon une formule empruntée sans doute au manuel de Gérard Genot) que celle d'un candidat ayant parlé d'« évolution conditionnée du 'i' bref tonique en 'i' devant 'n' + occlusive post-palatale » (selon une formule empruntée sans doute au manuel de Jean-Marc Rivière, qui l'utilise pour le vocalisme tonique du mot « *vinco* »). Le jury n'a évidemment pas accepté l'explication d'un autre candidat ayant parlé de « métaphonie » (qui est un phénomène absent du toscan), tandis qu'il aurait bien volontiers accepté une éventuelle explication rappelant le phénomène de l'anaphonie (traduction française – que l'on trouve par exemple chez Odile Redon, *Les langues de l'Italie médiévale*, Brepols, 2002 – du mot italien « *anafonesi* » proposé par Arrigo Castellani et repris, entre autres, par Claudio Marazzini et Alfredo Stussi dans leurs manuels susmentionnés), typique du toscan central et occidental (et passé du florentin à l'italien) ; c'est-à-dire, dans ce cas, la fermeture de la voyelle prépalatale médiane fermée tonique (« é », dérivant du « i » bref tonique latin) devant le groupe consonantique nasal + vélaire : *linguam* > léngua > lingua, comme *vīnco* > véncio > vinco. Le même phénomène se serait produit en présence d'un « ó » (dérivant du « u » bref tonique latin) devant le même groupe consonantique (*fūngum* > fóngo > fungo), en présence d'un « é » devant la latérale médiopalatale (*consīlium* > conséglio > consiglio) ou en présence d'un « é » devant la nasale médiopalatale dérivant de « n » + yod (*gramīneam* > gramégna > gramigna). Quant au vocalisme tonique de « *fameglia* » (dans l'extrait du *Candelaio*), aucun candidat n'a donné d'explication satisfaisante. Bruno n'écrit pas sa comédie en napolitain, mais en italien (au XVI<sup>e</sup> siècle le toscan littéraire s'affirmant, à l'écrit, comme une véritable langue – l'italien – et reléguant les autres idiomes vulgaires au rang de dialectes). Son italien, toutefois, présente plusieurs formes non toscanes et, notamment, napolitaines, dont « *fameglia* » : hors de la Toscane centrale et occidentale l'anaphonie n'a pas lieu, c'est pourquoi le « é » dérivant du « i » bref tonique (*famīliam* > famégliā) ne se ferme pas, bien qu'il soit suivi d'une consonne latérale médio-palatale (tandis qu'en florentin, justement à cause de l'anaphonie, on a *famīliam* > famégliā > famiglia).

Les candidats doivent être très attentifs aux sous-rubriques dans lesquelles sont mentionnés les lexèmes à analyser. Devant par exemple traiter « *si vuole* » ou « *ho fatto* » en *Morphologie*, il s'agissait moins d'expliquer des phénomènes relevant de la rubrique *Phonétique* (comme l'ont fait des candidats ayant parlé, respectivement, de la diphtongaison spontanée et de l'assimilation régressive) que de traiter de la formation du pronom personnel sujet indéfini « *si* » (dans le premier cas) ou de la formation du passé composé (dans l'autre cas).

Le jury a systématiquement donné un vers à analyser lorsque les extraits le permettaient (donc dans le cas de textes tirés de Dante et de l'Arioste). Il a constaté qu'en dépit des conseils déjà formulés dans le rapport de l'an dernier, le traitement de la versification a été parfois décevant. Il est demandé aux candidats de décomposer la facture prosodique d'un vers (nombre de syllabes morphophonologiques, nombre de syllabes métriques, phénomènes remarquables permettant d'expliquer la différence entre le nombre de syllabes morphophonologiques et le nombre de syllabes métriques, place et nature de la césure, place des accents majeurs du vers, qualification finale du vers) et d'en proposer une rapide analyse. Le jury n'attend pas une connaissance fine des particularités de la versification des auteurs, mais bien l'application des principes généraux de la versification italienne tels qu'ils sont présentés dans les meilleurs manuels de métrique (comme, par

exemple, celui de Pietro G. Beltrami, même dans son *editio minor* intitulée *Gli strumenti della poesia*). Il faut proposer un décompte précis des syllabes et indiquer précisément la position des phénomènes remarquables, non sans s'interroger sur leurs répercussions sur le rythme et donc sur le sens du vers (la poésie – selon la définition de Dante dans le *De vulgari eloquentia* – étant une « fictio rethorica musicaque poita »).

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

### Liste des questions proposées

classées par rubriques, par extraits et par ordre alphabétique :

#### Phonétique

*Vocalisme* : **Inferno**, XXXII, 1-24 : piedi — **La Lena**, III, I : buono ; gaudio.

*Vocalisme tonique* : **Inferno**, XXXII, 1-24 : lingua — **Purgatorio**, XI, 79-102 : lingua ; vien — **Il Candelaio**, I, VIII : ieri ; fameglia.

*Vocalisme atone* : **Il Candelaio**, I, VIII : oggi ; aspettarebbe.

*Consonantisme* : **Purgatorio**, XI, 79-102 : tutto — **La Lena**, III, I : astuzia.

*Phénomènes phonétiques généraux* : **Inferno**, XXXII, 1-24 : donne — **Purgatorio**, XI, 79-102 : pittura — **Il Candelaio**, I, VIII : ritratto.

*Morphologie* : **Inferno**, XXXII, 1-24 : si converrebbe ; senza ; mirava — **Purgatorio**, XI, 79-102 : caccera — **La Lena**, III, I : ottimo/maggior ; prospera-mente — **Il Candelaio**, I, VIII : ho fatto ; giorno ; si vuole ; intenderebbe.

*Syntaxe* : **Inferno**, XXXII, 1-24 : vidimi — **Purgatorio**, XI, 79-102 : possendo — **La Lena**, III, I : aspettasi.

*Étymologie-Sémantique-Lexique* : **Inferno**, XXXII, 1-24 : donne ; parlare — **Purgatorio**, XI, 79-102 : alluminar ; cortese ; mondan — **La Lena**, III, I : malizia ; fingere ; fiorini — **Il Candelaio**, I, VIII : sofisticarie.

#### Versification :

**Inferno**, XXXII, 1 : S'io avessi le rime aspre e chiocce

**Purgatorio**, XI, 84 : l'onore è tutto or suo, e mio in parte

**Lena**, III, I, 36 : a punto ! questo è un tratto di comedia

## 4. L'interrogation portant sur un texte latin au programme

10 points sur 40 sont attribués à la partie latine de l'épreuve, que les candidats ne doivent pas négliger. Ils composent sur un texte donné, bien entendu, seulement en latin et ils ont à leur disposition un dictionnaire Gaffiot latin-français, utile pour vérifier quelques mots – mais il ne s'agit pas de s'en remettre seulement à lui pour traduire l'intégralité du texte. Sur ces 10 points, 6 concernent la traduction, 4 la question de grammaire. Introduction et lecture du passage ne reçoivent pas des points spécifiques, mais elles peuvent influencer sur la note : une très bonne introduction peut venir compenser des accidents de traduction ou une question de grammaire partiellement traitée ; l'omission de la lecture préalable du texte, sur laquelle le jury a insisté lors des recommandations aux candidats lors de leur accueil le premier jour, peut peser en négatif sur l'évaluation de l'ensemble. Une habile transition ou le recours au latin (par l'étymologie notamment) à d'autres moments de l'épreuve sont également tout à fait appréciés.



Aucun candidat n'a laissé le latin de côté cette année, ce dont le jury s'est profondément réjoui, d'autant que la moitié des résultats ont été bons, voire très bons ; le maximum des points a même été attribué à une candidate.

**Évaluation** pour le latin (entre parenthèses le nombre de candidats ayant obtenu le résultat en gras):  
**3/10** (1) ; **3,5/10** (2) ; **5/10** (2) ; **7/10** (1) ; **8/10** (1) ; **9/10** (2) ; **10/10** (1)

Voici les sujets, extraits de l'édition de référence (Dante, *La Monarchie*, traduit par M. Gally, précédé d'un essai de C. Lefort, Paris, Belin, 2010, p. 216-289), qui ont été tirés au sort par les candidats :

- III, 7, § 1-2 (*Assumunt etiam de lictera... spiritualium et temporalium*) ; question de grammaire : participes et ablatif absolu
- III, 1, § 3 (*assumpta fiducia... mala non timebit*) ; question de grammaire : les emplois de l'infinitif
- III, 10, § 18-19 (*Adhuc dicunt... iuris non facit ius*) ; question de grammaire : *quod*
- III, 14, § 5-6 (*Sed Christus huiusmodi... non habebat*) ; question de grammaire : les démonstratifs

S'il était plus difficile de proposer des passages incontournables cette année (deuxième année où cette œuvre était au programme), le jury (qui n'a cependant pas cherché à éviter des passages plus aisément mémorables, comme le début du livre) a fait le choix de réduire légèrement la longueur des segments proposés pour en faciliter le traitement par les candidats. Ce choix semble avoir porté ses fruits ; du moins a-t-il bénéficié à la partie de traduction de l'exercice, qui n'a jamais été omise. Plusieurs candidats ont même commencé leur épreuve par le latin, ce qui est tout à fait possible. Certains ont hésité à faire la lecture préalable du texte. Nous souhaiterions réaffirmer ici l'utilité de ce moment – une candidate qui n'avait pas lu avant de traduire a proposé ensuite de le faire ; la lecture témoignant d'une plus grande compréhension que la traduction même, le jury a pu y voir une démonstration de l'importance de cette étape qui, si elle est menée avec lucidité (et après entraînement au cours de l'année) peut aider à aborder l'exercice de traduction. Si une question de temps devait se poser, les candidats doivent penser que le jury a également l'œil sur la montre et qu'ils interrompraient avant la fin cette lecture si elle devait risquer de trop retarder le reste. Les différentes prononciations sont toutes bienvenues (à la française, restituée internationale, « ecclésiastique »), pourvu que le candidat se tienne au choix qu'il fait de telle ou telle.

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

En ce qui concerne cette partie de **grammaire**, à l'exception de quelques exposés méthodiques et complets, les autres laissaient entrevoir une connaissance assez fragile des emplois des mots ou tournures concernées : ainsi, *quod* en particulier n'a pas semblé très maîtrisé ou bien l'embarras était lié de manière plus générale aux subordonnées complétives. D'autres fragilités sont apparues au moment de la traduction et concernaient entre autres les gérondifs et les adjectifs verbaux, la valeur des modes (notamment en système conditionnel).

Rappelons brièvement la méthode à suivre à ce moment de l'exposé : un « plan » type peut consister à 1) identifier le phénomène concerné et à en décrire le fonctionnement général en latin classique (pour reprendre l'exemple de *quod*, ce n'est pas grave si tous les emplois sans exception de cette forme ne sont pas énumérés, mais il importe que l'exposé soit clair et sûr), puis 2) à relever les emplois pertinents dans le passage (s'il n'y en a vraiment pas beaucoup, c'est soit que ceux qui sont présents sont suffisamment intéressants à commenter – par rapport à l'évolution de la langue, en particulier, voir *infra* 5 – soit qu'il est aisé de compléter – par exemple pour les démonstratifs, si seuls *hoc* et *ille* étaient représentés, il fallait rappeler *iste*, cf. *infra* 4), 3) à commenter les caractéristiques récurrentes de ces emplois et les caractéristiques remarquables, s'il en est (les différences notables

par rapport au latin classique, par exemple), 4) à compléter la présentation si c'est utile 5) à observer, quand c'est possible, les ressemblances ou les différences entre latin et italien (et français).

Il n'est de fait pas nécessaire que cet exposé soit particulièrement développé ; c'est plutôt la précision qui importe ici, dans le relevé, dans la description des faits de langue, dans la mise en relation éventuelle avec les langues vernaculaires. Et quoi qu'il arrive, il vaut mieux que le candidat, s'il a encore du temps, propose ici quelque chose plutôt que de sacrifier 4 points sur 10 en faisant l'impasse sur cette composante de l'exercice.

En ce qui concerne la **traduction** : comme pour la traduction du texte ancien, il est vivement conseillé aux candidats d'écrire leur traduction afin de pouvoir la lire lentement au jury, qui la prend en note, et afin d'éviter les hésitations, les propositions improvisées, ou, pire, les choix multiples (le jury n'ayant pas à choisir entre plusieurs traductions qui lui seraient données). Dans le cas du texte latin, le candidat se saisit cependant du texte par groupes de mots avant de proposer sa traduction de ceux-ci.

La traduction ici n'est pas une traduction littéraire, dans la mesure où elle doit montrer que le candidat ou la candidate a bien identifié les formes et les constructions, groupes de mots et propositions ; elle doit néanmoins être en français correct. Plusieurs des traductions moins réussies ont malheureusement comporté des passages dont la syntaxe n'était plus perceptible en français.

L'œuvre latine au programme est de longueur mesurée, ce qui doit permettre un travail régulier tout au long des mois de préparation ; un minimum de lectures secondaires peuvent être faites afin de comprendre les principaux enjeux du texte et les passages majeurs qui reflètent ces derniers.

Pour l'effort qu'ils ont tous fourni face à cette partie latine de l'épreuve d'explication d'un texte ancien, nous félicitons les candidats de ce concours 2021 et les encourageons à ne pas négliger cette langue à l'avenir, dans l'exercice de leur métier. Celles et ceux qui ont obtenu un très bon résultat sur cette partie de l'épreuve méritent des félicitations et des encouragements plus appuyés parce que leurs choix de traduction reflétaient parfois une intelligence remarquable du latin et/ou du texte. Nous espérons en tout cas que les résultats positifs de cette session contribueront à la motivation des futurs candidats.

## EXPLICATION EN LANGUE ITALIENNE

Préparation : 1h30

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

Coefficient 4

### Notes obtenues :

**5 (1), 8 (1), 9 (1), 10 (2), 11 (1), 13 (1), 13,5 (1), 16 (1), 17 (1)**

**Moyenne de l'épreuve : 11,25 / 20**

L'explication de texte en italien porte sur les deux questions les plus récentes – cette année Vico et Bufalino. Elle offre deux à trois fois plus de temps à l'analyse que l'explication d'un texte ancien (qui, prenant place dans un exercice composite, ne peut permettre qu'une explication synthétique). On attend donc de l'explication de texte en italien un travail plus systématique, qui doit rendre compte du texte dans son ensemble et non fournir un parcours sélectif : il ne saurait être question de survoler certains paragraphes ou de paraphraser tout ou partie du texte.

Rappelons que l'explication de texte consiste en un discours posé et enraciné dans des citations du texte, visant à expliciter la stratégie énonciative et la construction stylistique du texte en question, afin d'en clarifier en conclusion la fonction au sein de l'œuvre au programme. Cette épreuve est codifiée et présente des attendus. À l'intérieur de cette grille, le candidat peut néanmoins exprimer une pensée originale : l'épreuve valorise la clarté, la finesse et le sens esthétique des candidats. Pour les manifester, il est important de ne pas saisir le texte comme prétexte à l'exposition d'une problématique générale concernant l'auteur, mais de le présenter dans sa spécificité, en proposant une problématique venant de sa propre construction. C'est pourquoi les étapes de l'exercice sont les suivantes :

- une brève **présentation du texte** qui doit **situer** le passage proposé au sein de l'œuvre au programme. Cette introduction ne doit pas être un excursus sur l'auteur mais donner synthétiquement tous les éléments susceptibles d'identifier l'extrait choisi ;

- la **lecture** du début du texte, ou d'un passage particulièrement représentatif de l'enjeu du texte (le candidat pourra être interrompu dans sa lecture sans qu'il doive en tirer de conclusion négative : idéalement pour l'exercice, la lecture devrait être intégrale, mais les temps contraints du concours ne le permettent pas) ;

- l'**introduction proprement dite** qui **1)** caractérisera la nature du passage lui-même (monologue, description, lettre, passage argumentatif, etc.), **2)** explicitera l'enjeu du texte (que peut en attendre le lecteur) ;

- la composition (le "**plan**" du texte), à n'oublier en aucun cas, qui permet de percevoir en surplomb la stratégie d'écriture de l'auteur ;

- les éléments précédents permettent de définir un **axe** d'analyse, (ce que le candidat veut mettre en lumière dans son exposé) et d'annoncer la **méthode** proposée pour la mener – linéaire ou thématique. Soit : dans l'ordre de l'énonciation (ce qui est le plus simple) ou selon les principaux thèmes récurrents (le texte doit s'y prêter, ce n'est pas toujours le cas).

Idéalement ces points préliminaires (présentation, lecture, introduction, plan, intention) ne doivent pas dépasser cinq minutes.

- l'**explication elle-même** qui met au jour non seulement le sens mais les intentions et les moyens mis en œuvre par le texte. **Que dit** le texte et **comment** le dit-il ? on doit l'examiner sans hâte et dans le détail, en citant ce que l'on analyse, en un va-et-vient entre texte et explication des procédés, qui pourra se déployer sur environ vingt minutes.

- une **conclusion** sera apportée dans les cinq dernières minutes. Celle-ci réunit les acquis de l'analyse et montre l'exemplarité ou la singularité du passage dans l'œuvre au programme.

Les temps proposés sont indicatifs. Le candidat ne sera pas sanctionné s'il module cette proposition, ni s'il parle un peu moins que le temps imposé, du moment que son explication est complète. En revanche, il sera impérativement interrompu s'il dépasse le temps de l'explication, qui est de 30 minutes.

Un entretien suit l'exposé du candidat, pendant lequel le jury pourra lui demander d'expliquer une remarque, l'interroger sur un oubli, lui demander de mettre en relation tel aspect du texte avec d'autres moments de l'œuvre, vérifier le sens accordé à un terme, etc.

Les candidats ont montré cette année qu'ils connaissaient bien les règles de l'exercice : ils ont tous structuré leur présentation selon les étapes ci-dessus rappelées, mais en oubliant parfois la lecture. Elle est importante, non seulement pour vérifier la fluidité et l'expressivité dont le candidat est capable, mais parce qu'elle montre que le ton du texte est bien compris.

Le jury a parfois été dérouté par le plan proposé : celui-ci ne doit pas être arbitraire, mais reposer soit sur des étapes de sens (étapes d'un raisonnement, progression d'une description, changement de thème), soit sur des variations énonciatives dans le texte (passage d'une description à un dialogue, analepse dans un récit, etc.) – en tout cas l'énonciation du plan doit mettre en évidence une intention de l'auteur. C'est comme une radiographie du texte qui permet de s'y repérer. Il faut donc être particulièrement clair à ce stade de l'exercice (et permettre au jury de le prendre en note par un débit

de parole approprié). Il sera utile de donner un bref titre à chaque partie du texte ; en revanche, définir chaque partie par un titre trop long et paraphrastique noie la perception du noyau de sens identifié.

Le jury a apprécié que les candidats restent mobilisés pendant l'entretien. Les réponses doivent être brèves mais elles doivent être animées par une vraie réflexion et révèlent la lucidité et l'à-propos du candidat. Certains candidats ont gagné des points en manifestant une subtilité et une réactivité doublées d'une aisance à se mouvoir dans l'œuvre au programme.

Pour en revenir à l'explication elle-même, rappelons qu'elle doit être l'exploration d'un objet précis, le texte proposé, dont elle met au jour le fonctionnement, le mécanisme, les ingrédients (culturels, rhétoriques, lexicaux, linguistiques). Tout ce qui est dit doit donc avoir pour finalité l'intelligibilité du texte, ce qui n'empêche pas de recourir à tout instrument culturel nécessaire, dans l'œuvre et en-dehors d'elle. Exemples : pour comprendre telle phrase de Vico il faut connaître telle prémisse de la *Scienza nuova* (référence interne à l'œuvre) ou telle affirmation de Descartes (référence externe) ; pour comprendre telle allusion de Bufalino il faut se souvenir du chapitre précédent (référence interne) ou reconnaître une allusion voilée à Baudelaire (référence externe). Ce qu'il faut éviter, c'est que ces références deviennent digressives et détournent le discours de l'analyse en cours.

Comme pour les autres épreuves, le premier candidat tire au sort le sujet pour toute la demi-journée d'interrogation. Cette année, le tirage au sort a permis que soient proposés trois textes de Bufalino et un texte de Vico. Nous les présentons dans l'ordre de passage.

**- Gesualdo Bufalino, *Diceria dell'untore*, Chapitre X, de « "Peccato" disse più tardi Sebastiano » à « con la sola estremità di un fuscello »**

**Notes obtenues: 7/20, 13/20.**

Le passage met en présence le narrateur et l'un des personnages qui sont soigné avec lui au sanatorium de la Rocca, Sebastiano, l'un des plus désabusés. Il met en évidence un éventail de réactions psychologiques face à la mort, qui menace les deux personnages atteints de tuberculose. Le texte se construit en deux parties spéculaires, ce qui est marqué par le retour de la référence à la lumière (« mi mostrò la luce », ligne 1 ; « Guarda la luce » au septième paragraphe). La charnière entre les deux parties est l'expression « A questo punto ». D'abord Sebastiano expose son regret de devoir quitter la vie, et le narrateur essaie de désamorcer son accès de dépression en lui conseillant de fréquenter une femme, ancrage dans le vivant. Puis le narrateur affirme l'appartenance à la vie, et Sebastiano désamorce son enthousiasme en le ramenant à l'idée de caducité par la raillerie puis par le geste symbolique de la destruction d'une fourmilière. Un axe de lecture pouvait donc être la confrontation de deux rapports à l'existence, l'un pessimiste et blasé conduisant à la violence (gifle à un enfant ; destruction de la sphère animale), l'autre volontariste et s'accrochant à l'instant présent lié à la pulsion sexuelle, à l'amour.

La première partie pouvait être subdivisée : le premier paragraphe est lié à l'impossible perpétuation par la procréation : Sebastiano, faute de pouvoir laisser une transmission à une progéniture, est tenté de laisser un souvenir de lui par la violence. Dans un second temps, le discours sur les femmes amène les personnages à parler de Marta. On attendait des candidats qu'ils élucident les allusions la concernant (« la bellissima che ballava » renvoie à la première apparition du personnage dans le roman ; « Marta no, mi diceva di starne lontano » suggère la réputation sulfureuse du personnage liée aux circonstances de la guerre).

La deuxième partie prenait une résonance métaphysique : « Qui e ora, nel buco d'aria che riempi col volume del tuo corpo, e che possiedi tu solo nell'universo degli universi, non sei forse Dio ? Questo è il miracolo, questo è il mistero ». Sebastiano, prenant le narrateur à la lettre, "joue" alors à être Dieu, en anéantissant la fourmilière, armé seulement d'un « fuscello » – image de la caducité humaine, depuis au moins le Leopardi de la *Ginestra*.

Une circularité de la violence à la violence indique le tourment du personnage, qui (il fallait le dire) se suicidera peu après dans le roman. Le texte se prêtait bien à souligner la réflexion

philosophique, ou pour le moins existentielle, qui sous-tend le roman de Bufalino. Cela pouvait être l'axe de lecture. Une autre approche pouvait être celle du rapport de tension entre les personnages, lui-même illustratif d'un bras de fer entre la vie et la mort, et de l'oscillation du psychisme humain entre pulsion vitale et pulsion mortifère.

On espérait aussi des candidats qu'ils relèvent l'arrière-plan historique qui donne un ancrage au roman de Bufalino. Aucun des candidats interrogés ne semblait connaître la célèbre chanson « Giovinezza, giovinezza » qui est citée dans le passage, hymne fasciste qui est ici tourné en dérision, dérision à consonance politique (l'enthousiasme vitaliste du fasciste est cible de sarcasme) mais aussi philosophique (qu'est-ce que la jeunesse, dans ce contexte apocalyptique mais plus largement face à la mort inévitable ?). Est donc en jeu l'élan de vie, lié à une tendance poétique, habilement servi par une belle synesthésie (« Guarda la luce, come ti grida nelle pupille »), et à l'inverse l'invétééré regard vers la mort, qu'ici Bufalino délègue à Sebastiano, lié à un rire plutôt infernal (« lo intesi ridere da solo, ottusamente ») – ce qui peut être le symptôme d'un tempérament atrabilaire, comme, plus philosophiquement, l'idée d'un Destin qui se joue de nous (c'est au moment où Sebastiano « aveva preso a recitare [...] non so che parte di Fortuna o Destino » qu'il se met à rire).

Une première candidate, bien qu'elle ait perçu la portée nihiliste du texte, n'a pas échappé à un certain nombre d'erreurs qui n'ont pas permis de lui attribuer plus de 7/20 : sa présentation faite d'un ton rapide et monotone n'a pas rendu compte de la tension existentielle propre au texte ; elle a oublié d'en proposer une lecture ; a fait des affirmations sans les démontrer par le texte : il ne suffit pas de dire que le texte est pénétré d'une « ironia graffiante », mais il faut montrer par quel lexique, quels procédés cette ironie s'exprime. Certaines références culturelles manquaient à la candidate, qui n'a pas su saisir les allusions historiques (la chanson), ni définir l'allusion au bon Samaritain. L'entretien, qui aurait pu combler ces lacunes, n'a pas été saisi comme une opportunité de développement de ces oublis.

Une deuxième candidate, plus posée et présentant des axes de lecture plus clairs – la femme comme métaphore de la vie, la quasi-folie de Sebastiano – a bien su opposer les attitudes des deux personnages et caractériser l'auto-ironie de Bufalino, ici décomposée entre les deux personnages, l'un se moquant de l'autre. Elle obtient 13/20, sans atteindre l'excellence notamment pour n'avoir pas non plus décrypté l'allusion historique contenue dans la chanson, qu'elle a pris pour une « filastrocca ».

**- Gesualdo Bufalino, *Le menzogne della notte*, chapitre XIII, de « “No, non vi racconterò la mia vita”, disse frate Cirillo ». à « “[...] statti in pace e dormi, se puoi” ».**

**Notes obtenues : 6/20, 9/20.**

Le passage tiré des *Menzogne della notte* est celui où, après le récit de vie des quatre conspirateurs, frère Cirillo prend la parole. Le lecteur ne sait pas encore à ce stade que c'est le gouverneur de la prison, mais il se révèle comme le « puparo di tutti voi ». Une première partie du texte rappelle le pacte inaugurant la narration : l'urne où les prisonniers pouvaient dénoncer le chef du complot attend d'être ouverte, et constitue en soi une tentation de trahison.

D'emblée Cirillo se démarque des autres en annonçant « No, non vi racconterò la mia vita ». Au contraire, il va s'affirmer dans la deuxième partie du texte comme « romanziera e spettatore di voi », devenant provisoirement le double de Bufalino, donc. C'est en émergeant matériellement d'une « confusione di cenci » qu'il révèle aussi son rôle de manipulateur : en suscitant les biographies des personnages, il leur a fait poser « le domande grandi : Dio, il male, la morte, con le piccine, di spicciola umanità : il re, la Costituzione, la felicità, la salvezza, il decoro... », définissant donc son art du récit comme une superposition de philosophie et de psychologie sur fond d'histoire (l'histoire étant cependant reléguée parmi les « petites questions »). La troisième partie se distingue à la fois par l'action (un des personnages réagit à la provocation) et par le dialogue, qui suit le long monologue de

frère Cirillo. Tandis que le jour se lève, le baron incite frère Cirillo au sommeil – ce qui annonce qu'en fait c'est lui qui le manipule, comme on l'apprendra plus tard.

Le passage se prêtait donc bien au rappel du mécanisme complexe de ce roman – avec son récit-cadre, ses récits enchâssés et ses rebondissements – ainsi qu'à la définition d'une poétique bufalinienne : « c'è qualche grammatica nel suo sproloquio » est une phrase méta-narrative qui pouvait donner un axe de lecture. L'explication pouvait aussi être guidée par l'idée de manipulation (« giocando a nascondino con le vostre borie e paure », « dirigendo vigile i vostri fili », etc.). On pouvait aussi privilégier plus largement l'idée de trahison, l'urne recelant potentiellement la trahison d'un secret et le texte se terminant sur l'allusion à la trahison de saint Pierre envers Jésus au chant du coq, le personnage-puparo n'étant qu'une figure de la trahison (« diavolo custode ») qui sera trahie elle-même par le stratagème des personnages révélé à la fin du roman.

Une première candidate n'a pas su mettre en lumière la richesse du texte. L'idée de trahison était relativement absente de son explication ; au demeurant elle n'a pas reconnu la référence biblique du chant du coq. Elle a insisté, ce qui pouvait être intéressant, sur la dimension théâtrale du monologue du gouverneur, mais sans démontrer ce qui, dans l'énonciation elle-même, constituait des éléments de théâtralité : lexique théâtral, mais lequel ? Il fallait citer les termes concernés. Plusieurs erreurs de prononciation (\*considèrano, \*vigile, \*orfàni, etc.) ont également limité cette prestation qui obtient 6/20.

Une deuxième candidate, bien qu'elle ait correctement défini le mouvement du texte et y ait vu des éléments pertinents, n'a pas su articuler son exercice pour qu'en émerge une lecture cohérente et unitaire : elle est allée « à la pêche » d'éléments remarquables, traduisant sa démarche par une insistante énonciation : « Abbiamo... [questo] », « Abbiamo... [quello] », qui trahit un travail décousu et sans corps. Plus réceptive aux éléments culturels dont le texte était parsemé (saint Pierre, Narcisse, etc.) qu'elle a parfois correctement élucidés, elle ne les a pas mis en perspective et n'a donné qu'en partie satisfaction : elle reste en-dessous de la moyenne avec 9/20.

**- Gesualdo Bufalino, *Argo il cieco*, chapitre VI bis, de « Se mi osservo nelle foto di allora » à « soffia so', Papageno! »**

**Notes obtenues: 4/20, 14/20, 7/20**

Le texte tiré d'*Argo il cieco* est un des plus connus de Bufalino et ne devait pas surprendre les candidats bien préparés. On s'étonne de ce fait que quelques allusions culturelles aient été inconnues des candidats : allusions à la *Commedia dell'arte* (« Fricasso, Scaramucia, Fritellino »), à Cervantes (« desocupado lector »), à Garcia Lorca (« Ignazio Sanchez »), à *La flûte enchantée* de Mozart (« Papageno »), aux polémiques sur le roman (« La marchesa uscì alle cinque » renvoie à la fois à André Breton, Paul Valéry et François Mauriac), au cirque (« Grock »), etc. – sans parler des pastiches « Ave, Caesar, scripturus te salutat » ou « Alas, poor Grock ! ». Même si ces références n'étaient pas complètement nécessaires à la compréhension globale du texte, on aurait aimé en voir élucidées quelques-unes.

Si Bufalino se disait « puparo » dans le texte précédent, il s'assimile à un cabotin ici, à travers les figures de Papageno et de Grock – figures grotesques du spectacle (le nom du clown lui-même renvoie au grotesque). Mais figures doubles, comme en témoigne le double son plaintif et allègre « uì uì, trallallà » qui se fait métonymie de l'écriture bufalinienne. Bufalino se définit en effet ici comme incurablement écrivain. Enfin, les deux notes évoquées sont liées à la mémoire, et plus particulièrement à la mémoire des défunts. En effet, le texte commence par une réévocation du narrateur, à la fois de soi par le biais de photographies, et de son ami Iaccarino qui anticipait, blagueur, la disparition de l'un des deux amis. Les deux notes « sifflées » naissent de la vision des photographies, en une synesthésie intéressante vue-son, ce qui est assez dire que ces notes sont métaphoriques d'un rapport au temps, mélancolique et ironique à la fois ou tour à tour. Ces notes se font vecteur de l'écriture, qui fait irruption dans une deuxième partie du texte (troisième paragraphe : « Tanto tempo è passato. [...] solo compongo cabale e cabalette di parole per ingannare la morte, etc.

»). Cette partie sur l'écriture s'étend sur les deux paragraphes suivants (« Scrivero, come no, ma non vivo » puis « Ma scrivere mi piacesse, almeno ! ») et se termine sur la même image de saltimbanque qu'au début, en une circularité qui semble "coincer" l'auteur dans l'écriture, à laquelle il est condamné. Sa gaîté même, son « trallallà », en résulte pitoyable, et sa tristesse, « uì uì », plutôt loufoque, à l'image des citations emmêlées du milieu du texte (« Ignazio Sanchez uscì alle cinque per andare a prendere il tè », « La marchesa uscì alle cinque per andare alla corrida », « Alle cinque della sera la marchesa uscì con Ignazio »), hybridation de deux citations sans rapport l'une avec l'autre, ou encore à l'image du clown triste de la blague citée plus bas. C'est la littérature elle-même qui apparaît alors clownesque, et Bufalino n'a jamais pratiqué autant l'autodérision. Ou encore l'oxymore, comme dans le titre du roman, *Argo il cieco*, puisque Argos était un géant aux cent yeux.

L'explication pouvait donc trouver un axe dans l'idée d'oxymore, ou dans l'idée d'écriture comme condamnation, ou encore privilégier l'oscillation bufalinienne entre dépression et facétie.

Une candidate ne l'a pas du tout perçu, visiblement déroutée par l'appareil de références qui sous-tendaient le texte. Désarçonnée, elle en a oublié jusqu'à la lecture et a vainement essayé de caser des connaissances apprises sur Bufalino sans réussir à trouver une cohérence. Un peu plus convaincante lors de l'entretien, elle n'obtient cependant que 4/20.

Un deuxième candidat a au contraire finement analysé le texte comme une tentative paradoxale d'affirmer la fragilité de la littérature. Menant un exposé intelligent, il n'a cependant pas élucidé certaines références importantes, comme l'hypotexte shakespearien de « Alas, poor Grock ! » (calqué sur le « Alas poor Yorick ! » de Hamlet), ce qui lui vaut la note de 14/20.

Une troisième candidate, plus démunie devant certains renvois culturels (mais elle a au moins identifié la source du Don Quichotte), a cependant correctement analysé le sentiment ambigu développé dans le texte vis-à-vis de l'écriture, ainsi que sa source dans le trouble de la mémoire. Mais elle n'a pas dominé l'élucidation de la stratégie d'écriture de l'auteur, perdant parfois de vue même la construction de son propre discours qui s'est terminé en méandres. Elle obtient 7/20.

**- Giambattista Vico, *Scienza nuova*, « Spiegazione della dipintura proposta al fontespizio », de « Principio di tal' origini e di lingue e di lettere » à « un'acconcia giurispurdenza ».**

**Notes obtenues : 11/20, 16/20, 8/20**

Le tirage au sort a voulu que Vico ne tombe qu'une fois lors de cette session. Mais le texte offert aux candidats était l'un des plus importants de la *Scienza nuova*, qu'ils ne pouvaient ignorer. Le passage définit quelques-uns des concepts fondamentaux de l'auteur : la poésie comme première compétence de l'homme aux temps archaïques, et de ce fait à l'origine des langues ; la définition des universaux fantastiques ; le lien favola/favella ; la succession de trois types de langages (divin, héroïque, humain – soit : muet, poétique, rationnel) ; l'idée d'un lexique mental sous-jacent à toutes les langues ; l'idée afférente d'une « storia natural eterna », socle de l'histoire de toutes les nations, que la *Scienza nuova* se propose de définir.

Le texte, de nature argumentative comme tous ceux de cet ouvrage, se prêtait donc bien à vérifier la connaissance de la conceptualité vichienne par les candidats. L'enjeu de cette explication était non seulement la claire définition de ces concepts, mais la capacité des candidats à rendre compte de l'enchaînement qui les rend nécessaires l'un à l'autre : pourquoi l'incapacité des premiers hommes à se servir de l'abstraction rationnelle induit-elle la primauté de la poésie ? pourquoi celle-ci induit-elle des mythes (« favole ») ? pourquoi ceux-ci produisent-ils un socle commun pour toute l'humanité ? comment cela explique-t-il l'évolution du langage et, in fine, celle de l'histoire politique (différents types de gouvernement) et celle du droit (conclusion du texte) ? La différence entre les explications proposées par les candidats tenait à la plus ou moins grande clarté dans la définition des idées, et, au-delà, à la dynamique décelée entre ces idées.

Une première candidate a fait preuve d'une expression claire, jalonnant bien le texte, sans toutefois dépasser le stade définitoire, et obtient 11/20.

Une deuxième candidate a fait preuve d'une aisance remarquable pour exprimer le rapport entre les concepts. S'étant très bien appropriée le lexique vichien, elle a fait preuve de virtuosité en ce qui concerne la méthode de l'exercice, répondant non seulement aux exigences plus haut rappelées mais sublimant ce cadre pour lui donner tout son sens : chaque étape de l'explication de texte a constitué de fait une avancée dans la compréhension du texte, qui n'a jamais paru empreint de lourdeur mais s'est comme « allégé » grâce au brio de l'exposé. La candidate obtient 16/20.

La troisième candidate interrogée, bien que connaissant la plupart des concepts utiles au décryptage du texte, a au contraire fait preuve de maladresse dans leur maniement et n'a pas dépassé le stade d'une élégante paraphrase. Déconcentrée, elle en a oublié une question posée par le jury lors de l'entretien et, plus grave, ne connaissait pas parfaitement le terme important de « favella », ce qui ne pouvait lui permettre d'atteindre la moyenne. Elle obtient 8/20.

D'une façon générale, les candidats admissibles semblent conscients de l'esprit de l'exercice qu'est l'explication de texte. Certains cependant l'appliquent d'une façon toute scolaire, comme une séquence de plusieurs attendus qu'il faut aligner. C'est une première assimilation de la méthode qui permet d'éclairer le texte.

D'autres ont dépassé ce stade, comprenant que ces étapes permettent à la pensée non de se contraindre mais de se libérer : en un enchaînement aisé, les attendus deviennent les passages d'un discours qui les transcende et s'affirme comme original et assuré. D'autres enfin, plus mal à l'aise avec ces prérequis, en oublient d'injecter de l'humain dans ce cadre et le rendent artificiel et pesant parce qu'ils n'en ont pas compris l'intérêt pragmatique.

La méthode de l'explication de texte n'est pas *substitutive* de l'art du discours, elle en est la charpente nécessaire. Menée avec délicatesse, elle fait ressortir l'intelligence des candidats, capables d'être structurés et fins tout ensemble – ce qui définit parfaitement le bon enseignant, qui ne doit pas perdre de vue son objet, mais le transmettre avec talent.

## LEÇONS EN LANGUE FRANÇAISE ET EN LANGUE ITALIENNE

### Rappel. Considérations préliminaires

Comme cela sera décliné ci-dessous pour chacun des deux exercices, le candidat doit prendre la mesure de l'ambition de l'épreuve de Leçon.

- **Le sujet est court.** Il met en avant une notion dans une œuvre ou le rapport entre plusieurs notions, comme ce fut le cas pour la session 2021, ou peut éventuellement se présenter comme une question ouverte. C'est l'occasion pour le candidat de problématiser l'ensemble de l'œuvre au programme, à travers un point essentiel de son écriture, de sa conceptualité ou de son esthétique. Mais en aucun cas cela ne l'autorise à l'évasivité. Ce qui lui est demandé n'est pas de dire tout ce qu'il sait de l'auteur en incluant la notion du sujet : celui-ci doit structurer le discours – qui doit le traiter (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. On met en garde le candidat contre les défauts que peuvent



induire la longueur de la préparation : perdre de vue le sujet, transformer en dissertation écrite ce qui doit rester un oral vivant et convaincant, consumer toute son énergie dans la préparation alors qu'il faut la mobiliser au moment d'arriver devant le jury. Compte tenu de la longueur de la préparation, il est toléré (et même conseillé) d'apporter un peu de nourriture et de l'eau : les candidats veilleront à ce que cela n'entraîne pas de rupture dans les règles sanitaires et emporteront leurs déchets.

- **La prestation est orale.** Quelle que soit la longueur des notes sur lesquelles s'appuie le candidat, il 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 donne l'impression de croire, qui sache enchaîner les arguments selon une perspective à tous moments identifiable. On évitera donc la lecture de mini-dissertations, le ton monocorde et scolaire, ou à l'inverse pontifiant, les digressions, la récitation d'un cours appris. Le jury est également un auditoire, et c'est à lui que s'adresse le discours : celui-ci ne doit pas être en suspens sans destinataire.

- **La matérialité des œuvres.** Le candidat peut (ce n'est pas une obligation) apporter devant le jury tout ou partie des œuvres au programme pour y puiser les citations : la manipulation aisée des œuvres est appréciée, mais ne doit pas donner lieu à des hésitations ni à de longs silences. Cela suppose un entraînement.

- **La leçon doit suivre les étapes d'une rhétorique claire** : introduction, problématisation du sujet, annonce du plan, développement s'appuyant sur des citations, conclusion. Les deux défauts rédhibitoires sont le hors sujet et le fait que la logique du discours ne soit pas à tout moment perceptible : on doit toujours savoir où on en est du plan annoncé. Le candidat veillera donc à souligner les articulations du propos.

- **Entretien.** La leçon est dorénavant suivie d'un entretien dans la langue de la leçon, qui dure quinze minutes. Comme on le rappellera ci-dessous, l'entretien n'est pas une deuxième leçon, et il doit être un véritable échange, ce qui suppose de maîtriser la longueur, relativement brève, des réponses. Tenir la prise de parole trop longtemps pour éviter d'autres questions en "jouant l'horloge" est contre-productif.

- **Un exercice requérant un entraînement.** La leçon est un exercice de maîtrise, qui allie des qualités d'analyse, de synthèse, d'art oratoire et d'interlocution. On ne saurait trop conseiller un entraînement permettant la maîtrise du temps de préparation et de parole, la gestion de ses émotions, la capacité à échafauder un plan clair, la concentration sur les questions posées et la réactivité dans ses réponses.

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

<b>LEÇON EN LANGUE FRANÇAISE</b>
--------------------------------------

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

**Moyenne générale de l'épreuve (sur 20) : 11,75 / 20**  
**Les notes obtenues sont détaillées plus bas, leçon par leçon.**

## *Avant-propos*

La leçon étant un exercice à la fois complexe et classique, dont la méthodologie devrait être connue à ce niveau de concours, le jury se bornera ici à rappeler certains points de vigilance particulièrement délicats qui n'apparaissent pas encore comme étant suffisamment maîtrisés. Une attention accrue à ces éléments permettra aux futurs candidats de progresser dans la préparation de cette épreuve.

La connaissance de l'ensemble des œuvres au programme, incontournable et qui devrait aller de soi, ne saurait suffire à elle seule : elle doit être au service d'une analyse fine du sujet et des concepts qui en découlent. Cet effort conceptuel doit servir précisément à ne mobiliser que les parties de l'œuvre directement en lien avec le sujet, nécessaires et utiles au sein d'un argumentaire cohérent. Le sujet ne doit pas servir de prétexte pour la reproduction de schémas de réflexion connus, qui seraient ainsi proposés artificiellement au jury : outre le fait que la leçon ainsi bâtie manquerait de la solidité requise, cette approche montrerait toute ses limites lors de l'entretien avec le jury. Il est en effet difficile de défendre et de préciser des notions qui ne sont pas le fruit d'une réflexion personnelle. À ce sujet, il est utile de rappeler que le moment d'échange avec les membres de la commission examinatrice n'est pas l'occasion pour répéter les idées déjà énoncées lors de la leçon. Bien au contraire, il s'agit de répondre à d'éventuelles demandes d'éclaircissement de points obscurs, ou bien d'approfondir la réflexion entamée lors de la leçon. Cet entretien se fait dans un esprit de bienveillance vis-à-vis des candidats. En échange, le jury attend de ces derniers qu'ils engagent un véritable dialogue, en répondant aux questions posées, sans bifurquer vers d'autres concepts avec lesquels il se sentiraient davantage à l'aise.

Lors de cet exercice, il est fondamental de ne pas perdre de vue le cadre du concours dans lequel il se déroule. À tout moment, les candidats doivent se montrer sensibles à la dimension pédagogique de leur exposé : bien qu'il s'agisse d'un exposé académique et non d'une simulation de cours à des élèves, le jury vérifie les qualités d'intelligibilité et de persuasion du candidat. Négliger cet aspect équivaut à faire preuve d'un faible intérêt pour son auditoire, et en dernier ressort pour une potentielle classe d'élèves. La finesse d'esprit et la richesse des analyses doivent s'insérer dans une présentation claire et soignée, en mesure de transmettre la charpente conceptuelle de la réflexion. Lors de son exposé, le candidat doit calibrer son débit, tout en s'assurant que les membres du jury puissent noter les parties principales de la réflexion. Ces conseils basiques, portant sur des compétences qui devraient déjà être acquises, peuvent se révéler précieux pour les futurs candidats à l'Agrégation, afin qu'ils ne perdent pas de vue la nature de l'épreuve.

Les candidats de la session 2021 semblent avoir tenu compte des préconisations exprimées dans les rapports de jury précédents, notamment en ce qui concerne l'entraînement à l'exercice, ce dont le jury se félicite. Le temps de parole a été maîtrisé, et les citations tirées des œuvres ont été présentées avec fluidité et sans trop d'hésitation. L'ensemble des candidats a livré des leçons abouties, comportant les différentes parties requises, signe que le temps de préparation a été géré avec attention. Une dernière remarque concerne le niveau de langue : dans certains cas, la lecture de passages en italien à l'intérieur d'une leçon en français a laissé à désirer, notamment en matière d'accentuation et d'articulation claire des mots en langue étrangère. Le jury ne saurait trop recommander de soigner l'ensemble des aspects de l'épreuve, dont la qualité de la langue n'est pas le moins important.

### *Question 3 – Giambattista Vico*

Si la clarté du parcours argumentatif est le réquisit primordial d'une leçon, cet aspect devient encore plus important lorsque les candidats sont appelés à aborder des sujets tirés de l'œuvre et de la réflexion d'un écrivain-philosophe comme Giambattista Vico. Dans ce cas, un futur enseignant sera

bien évidemment capable de tirer profit de tous les éléments possibles pour esquisser, nourrir et accompagner son discours : une connaissance profonde et précise des textes au programme et de leurs enjeux littéraires ; une capacité de cadrer historiquement l'auteur et sa pensée ; la volonté pédagogique d'éclaircir les thématiques fondamentales et plus connues dans l'œuvre de l'auteur au programme.

De ce fait, le jury se doit de rappeler qu'une leçon ne saurait se limiter à une énumération d'exemples ; bien au contraire, la connaissance des textes et parfois de certains éléments du débat critique doit être mise au service d'une argumentation claire et convaincante. Cette construction partira d'un véritable questionnement, qui à son tour découle de l'analyse problématique et non purement définitoire des notions évoquées dans le sujet. Si une stratégie désormais très utilisée par les candidats consiste à proposer des définitions tirées des dictionnaires de la langue italienne ou française, il faut observer que parfois ce procédé peine à dépasser un plan purement scolaire, l'énonciation des définitions tirées du dictionnaire restant entièrement détachée d'une démarche argumentative, ainsi que de la construction du plan qui devrait en résulter. En effet, une leçon n'est pas le fruit d'une suite de tâches abstraites à accomplir, dont il faudrait se débarrasser le plus rapidement possible. Au contraire, les articulations du discours, tout comme le développement de l'argumentation, doivent toujours être en lien étroit avec l'analyse problématique du sujet proposé à l'attention des candidats.

Parmi les quatre leçons portant sur la question 3 et présentées par les candidats de la session 2021, seulement deux ont atteint et franchi la moyenne, dans l'un des cas d'une façon pleinement satisfaisante. Les deux échecs ont été déterminés par la convergence regrettable de trois difficultés : une connaissance superficielle de l'œuvre de Vico (souvent davantage filtrée par la lecture des manuels d'histoire littéraire et philosophique que par un véritable effort de lecture directe des textes), le manque d'habitude concernant l'élaboration argumentative, qui conduit à des plans désordonnés et titubants, une langue française insuffisante à exprimer les nuances problématiques d'un auteur dont la pensée est nourrie par la richesse de son style littéraire.

### ***Mythe et Histoire dans l'œuvre de Vico.***

Notes attribuées : 5/20 ; 15/20.

La difficulté du sujet proposé résidait justement dans sa facilité apparente : le fait que les notions de « mythe » et d'« histoire » (avec une multiplicité de déclinaisons) sont presque omniprésentes dans l'œuvre de Vico pouvait pousser à transformer l'exercice de la leçon en une galerie d'exemples, et à proposer un plan quelconque avec la liste des occurrences de « mythe », d'« histoire », et des différents passages où Vico établit un lien entre les deux. En revanche, les pistes problématiques que les candidats pouvaient explorer étaient nombreuses : il aurait été possible de choisir comme un possible pivot de l'argumentation le syntagme « favole vere e severe » ; ou encore, de lier le questionnement de Vico sur la mythologie (et donc sur la figure d'Homère) à la culture des Lumières, ou de se focaliser sur la fonction socio-politique du mythe, et notamment des mythes de fondation, et sur leur caractère « historique » ; ou de s'interroger sur les caractères (par exemple, linguistiques et littéraires) qui font que le mythe est une véritable histoire ; il était également souhaitable de mettre en lumière le lien entre la notion de « mythe » et d'« universel fantastique ». Bien évidemment, certains de ces parcours pouvaient être abordés ensemble, et reconnectés selon les exigences des différents plans possibles. Le jury tient à souligner qu'il n'y a pas un seul plan ou parcours prédéfini, mais que chaque membre est à l'écoute des leçons proposées par les candidats avec la plus grande largeur d'esprit et le plaisir de découvrir parfois des facettes moins attendues du sujet.

La leçon qui a obtenu la note de 5/20 présentait des défauts graves, qui laissaient apparaître des lacunes méthodologiques et une connaissance très superficielle, voire une méconnaissance, de l'œuvre de Vico. Le jury se bornera à observer qu'il est fort inadéquat de commencer une leçon par un bref portrait biographique (non dépourvu d'erreurs) de l'auteur, et de se limiter à énoncer des aspects parfois utiles et liés au sujet, mais sans les développer de manière argumentative. Pour terminer,

l'emploi de la notion de *ricorso* – qu'il n'était pas nécessaire d'évoquer, compte tenu du sujet – a en réalité mis davantage en lumière une confusion de fond sur l'auteur et la question au programme.

La leçon notée 15/20 a eu le mérite de mettre tout de suite au centre du discours le caractère purement apparent de l'opposition entre « mythe » et « histoire » dans l'œuvre de Vico, et de garder ce nœud problématique bien présent tout au long de son parcours argumentatif. De plus, la leçon a mis en évidence des aspects très originaux et choisis de manière judicieuse, comme le lien entre mythe, rhétorique et origine de la poésie ; la réception de la pensée de Vico comme une « philosophie de l'histoire » (Michelet) ; la fonction gnoseologique de l'imagination dans l'œuvre de l'auteur napolitain.

### **L'idée de communauté chez Vico**

Notes attribuées : 7/20 ; 10,5/20

L'œuvre de Vico dans son ensemble vise l'étude de la construction (et de la dissolution) de la communauté politique : même le mot « *nazioni* » qui figure dans le titre complet de la *Scienza nuova* fait justement référence à une recherche qui a pour objectif non pas l'homme isolé, mais l'origine des premières sociétés civiles, les premières formes d'organisation sociale que les hommes se sont données en sortant de leur bestialité féroce. Cet enjeu se reflète aussi sur le rôle que le philosophe-homme de lettres s'octroie dans la société de son époque : Vico est un intellectuel engagé dans la bataille socioculturelle de son temps, sa « science » doit être une connaissance mise au service de la communauté, orientée vers la conquête du bonheur et du bien-être collectif. Force est de constater que le manque d'une connaissance large et exhaustive des textes au programme et des enjeux posés par le sujet a limité, parfois fortement, l'efficacité des leçons proposées.

Si d'un côté le jury a pu apprécier des observations pertinentes et utiles (comme par exemple la langue en tant que vecteur du vivre ensemble, ou bien l'influence de la coutume sur la construction de la communauté), d'autre part certains sujets extrêmement délicats, qui demandaient un traitement à la hauteur des enjeux véhiculés, comme par exemple le rapport entre la nature et l'histoire ou bien la question des idées innées, ont été abordés d'une façon plutôt naïve.

La leçon qui a pleinement atteint la moyenne s'est distinguée par sa capacité à bien éclaircir le vocabulaire de Vico et par le choix d'un parcours qui s'engageait à suivre le « cours des nations ». Si parfois l'argumentation pouvait apparaître un peu scolaire et simpliste, d'autre part le jury a apprécié la précision pédagogique et la capacité d'encadrer une succession bien ordonnée de passages logiques, enrichie par des exemples pertinents, fruit d'une lecture directe et attentive des œuvres au programme.

### *Question 4 – Gesualdo Bufalino*

### **Réécrire le passé dans l'œuvre romanesque de Gesualdo Bufalino**

Notes attribuées : 8/20 ; 12/20 ; 16/20

Notion centrale pour l'ensemble de l'œuvre romanesque de Gesualdo Bufalino, le passé constitue également l'un des centres de la réflexion de l'auteur sicilien en dehors des œuvres de fiction. À l'instar du concept de passé, la notion de réécriture est elle aussi extrêmement riche d'implications lorsqu'elle est rapportée à l'œuvre de Bufalino. En effet, la réécriture n'est pas une simple évocation d'un passé révolu qu'il est possible d'appréhender une nouvelle fois – ou de mystifier – grâce à sa mise en récit. Elle est aussi le processus qui permet de tisser un dialogue ininterrompu avec une tradition littéraire que le romancier sicilien considère comme étant vivante et opérationnelle, et par laquelle il communique de manière ludique avec le lecteur au moyen de citations et références plus ou moins transparentes.

Dès lors, il est possible d'intégrer à la réflexion d'autres thèmes chers à Bufalino, notamment celui de la mémoire et des mécanismes qui la régissent. C'est en effet par le biais de ce dispositif – qui englobe aussi bien la mémoire des événements vécus que la mémoire des pages lues, et qui est elle aussi mise en scène – que passe le plus souvent la réécriture du passé. Envisager l'étude de la place de ce dernier dans l'œuvre de Bufalino en choisissant comme porte d'entrée la mémoire des personnages est une option envisageable, à condition d'analyser l'ensemble des suggestions que le sujet permet de développer, au-delà de la simple dimension (auto)biographique des personnages. En revanche, se concentrer uniquement sur le « *primo tempo* » de Bufalino constitue un rétrécissement du sujet, et cela équivaut à aplatir la réécriture du passé sur le seul plan autobiographique.

Une approche réfléchie et nuancée, faisant résonner l'ensemble des enjeux liés aux termes du sujet, permet de souligner les ambiguïtés de la relation que Bufalino entretient avec le passé – aussi bien personnel que littéraire –, et qui se concrétise dans un geste de réécriture. Celui-ci ne lisse pas le passé de manière avantageuse dès lors qu'il est observé depuis le présent, mais, bien au contraire, devient le point de départ pour une méditation dont l'ambition est de répondre à des questionnements identitaires et métaphysiques. Cette piste de réflexion gagnerait à intégrer en son sein des éléments de l'histoire récente de l'Italie, qui, à défaut d'avoir été réécrite, fait partie intégrante du passé qui a nourri – si ce n'est déclenché – l'écriture de Bufalino.

### ***Dire et contredire la mort dans l'œuvre romanesque de Gesualdo Bufalino***

Notes attribuées : 13/20 ; 15/20 ; 16/20

Le sujet invite à mettre en relation l'une des thématiques fondatrices et récurrentes de l'œuvre romanesque de Bufalino avec la parole et donc, en dernière instance, avec l'écriture. S'il est aisé de s'attarder sur la présence de la mort dans l'œuvre de Bufalino, véritable *leitmotiv* de cette dernière, tour à tour exorcisée, pensée, mise en scène, il est encore plus fructueux de la mettre en parallèle avec l'acte d'écriture. C'est ce qui a fait la différence entre la bonne et les très bonnes leçons proposées par les candidats.

Le sujet invite à étudier une tension qui découle de la confrontation entre le langage et la mort, mis face à face. Le lien entre la mort et l'écriture a occupé la réflexion du romancier au-delà de son œuvre fictionnelle : selon Bufalino, on écrit pour « repousser l'exécution », pour « corrompre le bourreau ». L'écriture serait en somme une réaction à la mort, et un acte de résistance face à celle-ci. À partir de là, le lien mort/écriture est exploré dans l'œuvre romanesque par le biais de différentes thématiques, en premier lieu le témoignage et la mémoire. Mais c'est le don de la parole qui permet à l'auteur de « baptiser les choses », le véritable moyen de résister à la mort, qui est ainsi à la fois dite et contredite.

Dès lors, il est possible de dépasser la simple opposition qui est à première vue proposée par le sujet, pour interroger la complémentarité des actions de dire et de contredire. Une façon d'appréhender la dépendance entre les termes du sujet pouvait passer par une réflexion sur la temporalité. La parole figée sur la page, dans un roman destiné à la publication et qui n'est par conséquent plus modifiable, est en quelque sorte une image de la mort : « [...] ogni libro stampato è una bara ». Au moment de publier une œuvre, le temps s'arrête pour le romancier, qui n'a plus prise sur sa création. Avec néanmoins une différence de taille : une fois passé le deuil de la publication, un nouveau projet voit le jour, l'écriture peut recommencer, à l'image de la mer de Valéry chère au protagoniste du dernier roman de Bufalino.

## **LEÇON EN LANGUE ITALIENNE**

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

**Moyenne générale de l'épreuve (sur 20) : 11,25/20**  
**Les notes obtenues sont détaillées plus bas, leçon par leçon.**

### **Considérations générales**

Après avoir procédé au tirage au sort lors de la réunion préliminaire, les candidats se sont présentés, dans l'ordre établi par le calendrier, le matin à partir de 9h pour préparer la leçon. Chaque matin, le premier candidat a procédé à un nouveau tirage au sort pour déterminer quel sujet prépareraient les candidats retenus pour la journée. La préparation ayant une durée de cinq heures, le premier candidat qui commençait sa préparation à 9h devait se présenter devant le jury à 14h. La leçon ne doit pas durer plus de 40 minutes, les 15 minutes suivantes étant consacrées à l'entretien avec les membres du jury. Pendant cet entretien, qui se déroule dans la même langue que la leçon, les membres du jury peuvent demander des éclaircissements sur des aspects spécifiques de la leçon, sur des éléments abordés de façon périphérique par le candidat, ou même en rapport avec la problématique choisie ou l'organisation du plan. En aucun cas il ne s'agit d'obtenir du candidat un développement ultérieur de la leçon, ni de modifier dans son essence la construction de son exposé. En revanche, les questions peuvent permettre au candidat de clarifier certains points insuffisamment développés dans la leçon ou d'explicitier des aspects qui aurait pu soulever des doutes auprès du jury. Dans tous les cas, les réponses doivent être concises, claires et précises et éviter de reproduire à nouveau la leçon.

Lors du déroulement de cette épreuve, le jury a parfois remarqué une difficulté chez quelques candidats à respecter de manière précise et claire, dans le développement argumentatif, le plan présenté dans l'introduction. Même si, en général, les problématiques conçues étaient pour la plupart pertinentes, parfois la stratégie argumentative semblait s'éloigner du plan, parfois elle était en partie répétitive. Comme cela a été déjà souligné dans les rapports précédents, le jury tient à rappeler que les candidats doivent apporter la plus grande attention aux notions mises en jeu dans les sujets proposés pour les leçons. Les candidats ont à leur disposition les œuvres au programme pendant les cinq heures que dure la préparation. Avant de concevoir une problématique structurante et le plan conséquent, une réflexion attentive doit être consacrée aux termes et aux notions définissant le sujet que le candidat est invité à traiter. La réussite de l'épreuve requiert une connaissance approfondie des œuvres au programme, une analyse précise des notions évoquées dans le sujet et une grande clarté dans l'exposition de la problématique et du plan ordonnant l'argumentation. À ce propos, le jury a remarqué que de nombreux candidats, cette année, ont suivi le conseil d'annoncer aussi bien la problématique que les parties du plan avec des titres de manière claire et synthétique. D'autre part, les citations de passages des œuvres au programme sont très appréciées, à condition qu'elles soient pertinentes et strictement liées à la logique argumentative. Sont également appréciées les références à des analyses critiques quand le candidat les utilise pour appuyer son argumentation et non pour faire étalage de ses propres connaissances culturelles.

Dans l'ensemble, les candidats ont respecté les limites du temps mis à leur disposition et ont eu la précaution de ralentir parfois le rythme oratoire pour permettre aux membres du jury de prendre en note correctement la problématique et l'annonce du plan. Le jury rappelle qu'il est important de respecter les consignes limitant le temps imparti, mais qu'il faut aussi savoir gérer le temps dont on dispose en évitant des discours trop rapides et des leçons trop brèves. Le fait de ne pas atteindre 40 minutes précises n'est cependant pas sanctionné, sauf si la leçon est vraiment chétive : il ne s'agit pas de diluer le discours pour atteindre le temps imparti, mais d'en tirer parti pour tenir un discours cohérent, qui dans certains cas est pertinent même s'il s'étend sur 30 à 35 minutes. Il va de soi que si la leçon dure moins d'une demi-heure, il risque cependant de manquer des éléments à l'argumentation.

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 ». Si le niveau de langue a semblé globalement satisfaisant lors de cette session 2021, le jury a eu le regret de remarquer, chez certains candidats, plusieurs fautes de langue italienne (dont certaines assez graves) : usage transitif impropre du verbe *salire* (« salire Lucifero », pour signifier que Dante et Virgile sortent de l'Enfer en montant tout le long du corps de Lucifer), usage du conditionnel dans la protase d'une période hypothétique, « *\*carpando* » (pour « *procedere carponi* »), « *anastrofe* » (pour « *anafora* »), erreurs de prononciation telles que « *\*attacàti* » (pour « *attaccàti* »), « *\*publici* », « *\*giàcere* », « *\*vèdere* », « *\*ispira* », « *\*simùlacro* », « *\*asini* », « *\*condizionano* », « *\*cattiveria* », « *\*si esercitano* », « *\*stufia* », « *\*infalibbile* », de morphologie telles que « *terrestra* », « *cronica* », « *di suo padrone* », « *poeta latina* », gallicismes tels que « *\*intervento* », « *infatti* » dans le sens adversatif de « en fait ». On attend de nos futurs enseignants qu'ils continuent d'améliorer leur bilinguisme.

### **Question 1 : Dante, *Divine Comédie*, du dernier cercle de l'*Enfer* à la première terrasse du *Purgatoire* (Enf. XXXII - Purg. XII)**

Comme cela a été déjà souligné dans les rapports précédents, le jury rappelle aux futurs candidats que l'analyse attentive des notions évoquées dans les sujets est fondamentale pour faire émerger une problématique convaincante et constituer un plan permettant le déroulement efficace et ordonné d'une logique argumentative, qui est à la base de la bonne réussite de l'épreuve. À l'exception d'une seule candidate, les leçons portant sur la première question ont toutes atteint ou dépassé la moyenne. Le premier des deux sujets sur Dante concernait le rapport entre le paysage physique et l'univers moral dans les chants de la *Divine Comédie* qui étaient au programme. Les trois candidats ayant traité ce sujet ont montré une connaissance satisfaisante de l'œuvre avec des références précises aux différents paysages présents dans l'*Enfer* et dans les premiers chants du *Purgatoire* avec souvent des analyses pertinentes. Toutefois ce sujet n'a pas donné lieu à d'excellentes leçons. Concernant la leçon qui n'a pas obtenu la moyenne, le jury a regretté que le candidat se soit contenté d'une simple énumération d'exemples : ils étaient certes assortis d'une connaissance satisfaisante des passages de la *Divine Comédie* et aussi des références mythiques rappelées lors de l'exposition, mais il manquait une véritable problématique capable de structurer l'ensemble de la démonstration. Le deuxième sujet sur Dante concernait la présence et l'utilisation de la renommée dans les chants au programme. Il a donné lieu à deux leçons de très bon niveau. En particulier celle qui s'interrogeait sur la fonction de la renommée terrestre dans une perspective ultra-mondaine et proposait un plan très cohérent avec des exemples pertinents et très bien analysés. Elle a obtenu la note de 17/20.

### **Paesaggio fisico e universo morale tra la fine dell'Inferno e la prima cornice del Purgatorio**

Notes attribuées : 08/20 ; 10/20 ; 10/20

Une connaissance profonde et complète des textes et des auteurs au programme est le seul prérequis nécessaire pour structurer des leçons efficaces ; en revanche le recours à des stratégies rhétoriques scolaires ou pire au montage de morceaux de leçons élaborés au préalable nuit toujours à la cohérence interne du discours des candidats. Le jury conseille fortement aux candidats de profiter pleinement des 5 heures de préparation, afin de mener une réflexion autonome et étroitement ciblée sur les textes, pour construire de la meilleure manière l'exercice de la leçon.

Dans le cas du sujet concernant le paysage physique et l'univers moral, il est évident qu'une opposition banale et stéréotypée entre l'obscurité de l'*Inferno* et la lumière du *Purgatorio* ne pouvait guère soutenir longtemps le discours ; en revanche, c'était justement la continuité problématique entre l'âpreté du paysage de la première *cantica* et la route raide de la montée au Purgatoire qui pouvait nourrir, à travers un riche éventail d'exemples, différents plans argumentatifs. S'étant passé de cette notion de continuité (et des implications morales profondes qu'elle détermine), l'une des trois leçons sur ce sujet n'a pas réussi à atteindre la moyenne, notamment à cause du malentendu autour du personnage de Belacqua, que le candidat a présenté simplement comme l'épitomé ridicule de la négligence sans en saisir la profondeur morale (Belacqua pouvant être plutôt l'emblème tragique de l'impuissance humaine, ou bien un exemple d'une gestion correcte du temps pénitentiel de la part du pénitent conscient de sa faiblesse).

Le jury a dû sanctionner la tentative de redéfinir le sujet par un candidat transformant une leçon censée discuter le lien entre paysage physique et univers moral en un discours sur la corporéité dans la *Commedia* et, notamment, dans le *Purgatorio* : sans doute était-il appréciable d'identifier le lien entre paysage et univers moral dans l'humanité, protagoniste et responsable de sa propre histoire, mais la stratégie argumentative consistant à focaliser entièrement l'axe de la leçon sur le rapport entre la corporéité de Dante et l'incorporéité des autres âmes rencontrées dans la *Commedia* touchait au « hors sujet ».

Le jury a en revanche pu apprécier le plan qui a pris en compte l'anthropomorphisme du paysage de la *Commedia*, en soulignant la tension dialectique entre la description géophysique et l'univers moral comme un élément structurant du projet poétique de Dante. Cette réflexion a amené à souligner des aspects littéraires importants comme la recherche, de la part du poète, de stratégies expressives nouvelles pour « dire l'ineffable », dire l'« au-delà ».

### **La fama nella Divina Commedia dall'ultimo cerchio dell'Inferno alla prima cornice del Purgatorio**

Notes attribuées : 13/20 ; 17/20

Les deux leçons sur ce sujet ont évité l'écueil de se limiter à une liste inerte de passages tirés des chants au programme autour de la thématique complexe de la renommée, que les deux candidats ont su problématiser en proposant un plan cohérent et en mobilisant des exemples pertinents. Parmi ces derniers : au chant 32 de l'*Enfer*, la renommée que Dante *agens* promet à Bocca degli Abati qui, tout en déclinant cette proposition, n'hésite pas, une fois démasqué, à dénoncer les autres traîtres à la patrie ; au chant suivant, l'infamie dont Ugolin veut couvrir l'archevêque Ruggieri dans un récit par lequel Dante *auctor*, atteignant le sommet tragique du poème, a conféré à ce personnage une renommée poétique inédite ; au chant 3 du *Purgatoire*, le rétablissement de la vérité sur le sort de l'âme de Manfred à l'encontre de sa mauvaise renommée d'hérétique, que l'évêque de Cosenza avait augmentée en faisant déterrer son cadavre ; au chant 11 du *Purgatoire*, la dénonciation par Oderisi da Gubbio de la vanité des renommées terrestres.

Le premier candidat, pénalisé d'ailleurs par quelques fautes d'italien, aurait pu mieux définir préliminairement la notion de renommée en distinguant, d'une part, la bonne renommée, et, de l'autre, la mauvaise renommée. Le jury a tout de même reconnu la clarté et la progression argumentative de



l'exposition du candidat, qui a montré une bonne connaissance du poème (la distorsion du nom de l'orgueilleux Provenzan Salvani – devenu Provenzan Salvini – étant sans doute imputable à un lapsus). Le jury a apprécié que le candidat, en répondant à l'une des questions qui lui avait été posées à la fin de la leçon, ait nuancé son propos sur la renommée comme véritable objectif de l'écriture de Dante en reconnaissant que le but du poème est plutôt – comme le précise l'épître XIII – la conversion des lecteurs (« *removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis* »).

L'autre candidat, dans un très bon exposé manifestant une maîtrise parfaite à la fois de l'exercice de la leçon et des textes au programme, a proposé un plan fort convaincant, avec une première partie sur la notion terrestre de renommée, une deuxième partie sur l'efficacité, au *Purgatoire*, de la renommée transformée en prière, et une troisième partie sur la fonction narrative de la renommée en tant qu'élément constitutif de l'univers dantesque.

## **Question 2 : Formes de la dramaturgie italienne à la Renaissance**

Les deux sujets de leçon concernant les formes de la dramaturgie italienne à la Renaissance qui ont été tirés au sort proposaient, pour le premier, de réfléchir sur la relation dialectique entre l'amour et l'argent dans les cinq comédies au programme et, pour le second, d'analyser le rôle et la fonction, dans ces mêmes comédies, des nécromants et des charlatans. D'une manière générale, le jury a remarqué une certaine difficulté à construire une problématique à partir d'un sujet et à exploiter correctement la notion d'instruments théâtraux et le langage dramaturgique. Cela a donné lieu, parfois, à des leçons trop descriptives.

Les trois candidats qui se sont mesurés au premier sujet ont obtenu des notes très inégales. La meilleure leçon a obtenu la note de 16/20. Elle mettait en évidence la centralité de l'argent comme moteur de l'action comique, le renversement des valeurs et la désacralisation de l'amour dans un monde dégradé, ainsi qu'une volonté de renouvellement idéologique et littéraire de la part des auteurs, se manifestant par une vision « économique » de l'amour, parodiant les formes de l'amour pétrarquaisant ou néoplatonicien.

Le deuxième sujet était probablement celui qui donnait le plus de liberté aux candidats puisque la qualification de « charlatans » pouvait s'appliquer à plusieurs personnages des différentes comédies. Toutefois, l'interprétation que les candidats ont donnée à ce mot est allée parfois au-delà de sa signification première de « personne qui exploite la crédulité publique » (à juste titre si on l'argumentait) : ont été considérés comme « charlatans » les nombreux serviteurs menteurs des différentes comédies ou, de manière plus intéressante, le personnage de Callimaco dans la comédie machiavélienne, ce qu'il fallait pour le moins justifier – ou mettre en débat (le « machiavelisme » est-il un charlatanisme ?) – et commensurer au personnage de Fra Timoteo. Callimaco a toute sa place dans la réflexion, et ce n'est pas seulement parce qu'il se fait passer pour médecin. Les serviteurs-menteurs, quand ils atteignent la rouerie d'un Ligurio, sont représentatifs d'un glissement du rôle traditionnel et grotesque du *servo* à un statut d'indice d'une société qui ne peut plus être basée sur la confiance, et c'est seulement dans ce sens qu'ils peuvent s'inviter dans la leçon de façon latérale. Mais Callimaco et Fra Timoteo, eux, *rationnalisent* le recours à la tromperie, charlatans d'un nouveau genre, ce qui franchit un pas supplémentaire et peut être mis en relation avec la réflexion politique contemporaine de la comédie renaissante.

Par ailleurs, le jury tient à rappeler que, pour rendre compte de la complexité et de la diversité des comédies au programme par rapport à des thèmes spécifiques évoqués par le sujet de la leçon, il était très important d'avoir une connaissance approfondie de toutes ces comédies. Le jury a parfois constaté une certaine réticence à utiliser des exemples tirés de la comédie de l'Arétin, sans doute de lecture plus difficile, à cause des références à la vie quotidienne et au contexte compliqué de la cour romaine, mais qui pouvaient facilement apporter des arguments essentiels et des variantes significatives aux deux sujets proposés pour les leçons.

### **Amore e denaro nella commedia del Cinquecento**

Notes attribuées : 13,5/20 ; 16/20 ; 05/20

Le sujet proposait de travailler sur deux des moteurs essentiels de la comédie de la Renaissance et sur les infinies combinaisons qu'offrait ce binôme : l'amour comme pulsion érotique, moteur à première vue intérieur à l'homme par opposition à l'argent, extérieur à l'individu et nécessaire à sa vie quotidienne, permettant notamment la réalisation de l'amour. Il s'agissait donc d'étudier dans quelle mesure la rencontre et l'affrontement de ces deux notions représentaient la cause d'un grand nombre des mouvements scéniques dans les différentes comédies.

Si cette idée a bien été comprise par les trois candidats, la différence entre les notes attribuées tient au fait qu'une leçon ne doit pas en rester à la description des phénomènes mais doit surtout les analyser en montrant que le sujet choisi permet de saisir en profondeur un aspect fondamental de la question traitée. En l'occurrence, les deux leçons qui ont obtenu les meilleures notes ont choisi des problématiques qui permettaient une réflexion intéressante. La première se demandait dans quelle mesure la présence permanente des deux entités jouait un rôle de révélateur de la corruption de la société urbaine du Cinquecento. En effet, l'aspect social était important et contenu dans le choix du sujet « *nella commedia del Cinquecento* » invitant à réfléchir sur le siècle, au sens sociologique du terme. La deuxième mettait l'accent sur la nature du rapport entre les deux termes dans un genre qui représente une organisation sociale fondée sur une certaine violence et se demandait comment le rapport entre amour et argent devenait l'occasion d'une inversion de valeurs au cœur de la comédie. Ces deux problématiques étant tout à fait pertinentes, la différence entre les leçons tenait ensuite à la capacité à tenir ce questionnement et à y répondre de façon riche et appuyée sur l'ensemble des comédies au programme.

### **Negromanti e ciarlatani nella commedia del Cinquecento**

Notes attribuées : 11/20 ; 09/20

Comme cela a déjà été souligné, ce sujet présentait une grande liberté qui avait pour corollaire un grand risque, celui du « catalogue » à éviter à tout prix. Toutes les comédies ne présentaient pas de personnages de nécromants à proprement parler, c'est-à-dire de magiciens pratiquant une forme de magie qui tire son origine dans la pratique du spiritisme pour prédire l'avenir ou connaître l'invisible, par extension donc, une magie d'origine douteuse ou connotée négativement. Dans ce sens, trois comédies présentaient des personnages dont le lien avec la magie était évident. Le personnage de Ruffo est défini officiellement comme nécromant dans *La Calandria* et vend ses services à Fulvia ; le personnage de Callimaco dans *La Mandragola* se fait passer pour un médecin possédant une potion prodigieuse, sorte de faux magicien ; et *Le Candelaio* dans son ensemble présente une réflexion sur l'alchimie, science empirique, souvent à caractère magique, qui vise à transformer les métaux en or et à créer l'élixir de vie éternelle grâce à la pierre philosophale. C'est justement ce terme d'alchimie qui pouvait permettre de faire le lien entre les deux notions de « nécromant » et de « charlatan » puisqu'il peut signifier au sens figuré « artifice, tromperie ». Le mot « *ciarlatano* » contient certes l'aspect « *ciarla* » et donc renvoyait par extension au personnage de bonimenteur mais il tire au départ son origine du mot « *cerretano* », vendeur ambulant qui proposait sa marchandise sur une sorte de charrette dans le cadre des foires. C'est donc en définissant le terme de charlatan autour des notions d'artifice et de tromperie que l'on pouvait intégrer à la réflexion les personnages des deux comédies au programme qui ne contenaient pas de référence à la magie à proprement parler, *La Cortigiana* et *La Lena*, qui ne contient qu'une allusion moqueuse au saint Graal de l'époque « *Basta vienmelo mostra. Or bella archimia / Non ti parrà s'io fo di questa ruggine / Venticinque fiorini d'oro fonderti ?* » (*Lena*, IV, 9). Si les leçons proposées par les candidats n'ont pas été entièrement satisfaisantes, c'est d'abord parce qu'elles ne définissaient pas de manière assez précise les termes du sujet. Nous n'avons fait plus haut que traduire et résumer les définitions proposées par le dictionnaire unilingue Zingarelli dont les candidats disposent pendant leur temps de

préparation. Ensuite, elles ne proposaient pas une problématique qui aurait permis de développer une réflexion partant des aspects les plus évidents pour aller vers un éclairage nouveau et plus profond. On pouvait peut-être imaginer en l'occurrence une mise en abîme de la figure de l'auteur de comédies qui doit lui-même « vendre » sa comédie nouvelle à son public, ce qui aurait peut-être permis de sortir du passage en revue des différentes figures de « trompeurs » pour établir une forme de hiérarchie plus propre à l'analyse qu'à la description, envisageant la notion de théâtre dans le théâtre. Ou encore mettre en évidence les *moyens* dont se servent les bonimenteurs de tout bord dans les comédies pour l'inversion de valeurs dont il était question plus haut.

Comme l'année dernière, le jury rappelle aux candidats qu'une des clés de la réussite pour la leçon (comme du reste pour les explications de textes) repose sur un travail de fond, tout au long de la préparation, sur les définitions, dans les deux langues, des termes qui vont permettre de conduire une réflexion personnelle, précise et maîtrisée. Les mots étant intrinsèquement liés à des idées, il va de soi que l'autre conseil aux candidats des sessions à venir est d'entretenir une grande familiarité avec les œuvres au programme afin de pouvoir les éclairer et les présenter sous un nouveau jour sans pour autant les trahir.

## BILAN QUALITATIF

Les candidats parvenus à l'oral du concours ont été de toute évidence dans l'ensemble bien préparés aux méthodes requises par les exercices du concours. On salue donc, comme l'année dernière, l'effort des formateurs universitaires qui ont rempli leur mission malgré les conditions difficiles de l'enseignement dues aux conditions sanitaires. On espère que les statistiques et conseils réunis dans ce rapport encourageront certains candidats malheureux à compléter leur préparation et à représenter les épreuves à l'avenir. On engage bien sûr les lauréats du concours à parfaire leur culture générale, parfois prise en défaut lors de l'oral sans que cela ait pu jeter le discrédit sur leur très bonne formation globale. La confrontation avec des œuvres aussi complexes que celles de Dante, Giordano Bruno, Vico, Bufalino, garantissent à nos yeux l'élévation d'esprit des lauréats. Par leur excellence, plusieurs candidats ont montré que la transmission conceptuelle et esthétique de ces auteurs est assurée et trouve une actualité. Notre espoir est qu'ils sachent, quel que soit le contexte de leur futur enseignement, faire de ces miroirs de pensée, de poésie et d'ironie des armes contre l'obscurantisme.

## BILANS QUANTITATIFS ET STATISTIQUES

Nombre de postes : 8 + 2 inscrits en liste complémentaire  
soit 10 admis

### Bilan de l'admissibilité

Nombre de candidats inscrits : 111  
 Nombre de candidats non éliminés : 35 soit : 31,53 % des inscrits.  
 Nombre de candidats admissibles : 13 – soit 37,14 % des non éliminés  
 Moyenne des candidats non éliminés : 6,73/20  
 Moyenne des candidats admissibles : 10,34/20  
 Barre d'admissibilité : 109,50

### Bilan de l'admission

Nombre de candidats admissibles : 13  
 Nombre de candidats non éliminés : 10 (3 candidats ont eu l'Agrégation interne avant les épreuves orales de l'Agrégation externe et ne se sont pas présentés)  
 Nombre de candidats admis sur liste principale : 8 soit 80 % des non éliminés  
 Nombre de candidats inscrits en liste complémentaire : 2 soit 20% des non éliminés  
 Moyenne des candidats non éliminés : 10,86/20  
 Moyenne des candidats admis sur liste principale : 11,56/20  
 Moyenne des candidats inscrits en liste complémentaire : 8,05/20

Barre de la liste principale : 288,50  
 Barre de la liste complémentaire : 268

## ADMISSIBILITÉ

### Répartition par académies

Académie	Nb. inscrits	Nb. présents	Nb. admissibles
A02 D'AIX-MARSEILLE	11	4	0
A03 DE BORDEAUX	3	0	0
A05 DE CAEN	1	0	0
A07 DE DIJON	2	2	0
A08 DE GRENOBLE	10	4	4
A09 DE LILLE	6	2	1
A10 DE LYON	5	3	2
A11 DE MONTPELLIER	2	0	0
A12 DE NANCY-METZ	1	0	0
A14 DE RENNES	2	1	0
A15 DE STRASBOURG	6	2	1
A16 DE TOULOUSE	5	2	2
A20 D'AMIENS	5	1	0
A22 DE LIMOGES	1	0	0

A23 DE NICE	5	0	0
A27 DE CORSE	2	1	0
A90 PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	36	13	2

## ADMISSIBILITÉ

### Moyenne par épreuve

Epreuve	Matière	Moyenne des présent	Moyenne des admissibles
101	290 COMPOSITION EN ITALIEN /20	05.61	09.54
102A	032 THEME /10	03.91	04.65
102B	033 VERSION /10	03.26	05.54
103	078 COMPOSITION EN FRANÇAIS/20	06.91	11.35

## ADMISSION

### Répartition par académies

Académie	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis liste ppale
A08 DE GRENOBLE	4	3	2
A09 DE LILLE	1	0	0
A10 DE LYON	2	2	2
A15 DE STRASBOURG	1	0	0
A16 DE TOULOUSE	2	2	2
A90 PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	3	3	2

## ADMISSION

### Moyenne par épreuve

Epreuve	Matière	Moyenne des présent	Moyenne admis liste ppale
204	290 LECON EN ITALIEN	11.25	12.44
205	034 LECON EN FRANCAIS	11.75	13.19
206	327 EXPLICATION EN FRANCAIS	12.80	13.19
207	291 EXPLICATION EN ITALIEN	9.50	10.13

## ADMISSION

### Répartition par académies

Académie	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. Admis liste ppale
A08 DE GRENOBLE	4	3	2
A09 DE LILLE	1	0	0
A10 DE LYON	2	2	2
A15 DE STRASBOURG	1	1	0
A16 DE TOULOUSE	2	2	0
A90 PARIS - VERSAILLES - CRETEIL	3	3	2

## ADMISSION

### Répartition par date de naissance

Année de naissance	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. Admis Liste ppale
1967	1	0	0
1984	2	2	0
1985	2	0	0
1986	2	2	2
1989	1	1	1
1995	2	2	2
1996	2	2	2
1998	1	1	1

## ADMISSION

### Répartition par sexe

	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis liste ppale
FEMME	11	9	7
HOMME	2	1	1

## ADMISSION

### Répartition par profession

Profession	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. admis liste ppale
BÉLÈVE D'UNE ENS	2	2	2
CÉTUDIANT	2	2	2
GENSEIGNANT TITULAIRE MEN	7	4	3
N HORS FONC.PUBLIQUE/SANS EMPLOI	1	1	1

## ADMISSION

### Titres-Diplômes

Titre ou diplôme requis	Nb. admissibles	Nb. présents	Nb. Admis liste ppale
104 DOCTORAT	1	1	1
109 MASTER	11	8	7
218 DIPLOME D'INGENIEUR BAC+5	1	1	0