



Secrétariat Général

Direction générale des  
ressources humaines

MINISTÈRE  
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR  
ET DE LA RECHERCHE

Sous-direction du recrutement

---

## **Concours du second degré – Rapport de jury**

**Session 2012**

AGRÉGATION

INTERNE ET CAERPA

ITALIEN

**Rapport de jury présenté par : Serge STOLF  
Président de jury**

**Les rapports des jurys des concours sont établis sous la responsabilité des  
présidents de jury**

# **AGRÉGATION INTERNE D'ITALIEN**

## **CAERPA D'ITALIEN**

**Session 2012**

### **Composition du jury**

STOLF Serge, Président	Professeur des universités, Université de Grenoble
FISCHETTI Pellegrina, Vice-Présidente	IA-IPR, Académie de Nice
NGATOUM Edmée, Secrétaire	Professeur agrégée, CPGE, Lycée Joffre, Montpellier
COMOY FUSARO Edwige	Maître de conférence, Université de Nice
CORNO Stefano	Professeur agrégé, Lycée Ampère et Lycée du Parc, Lyon
MATTIATO Emmanuel	Maître de conférence, Université de Savoie
PREVOST Damien	Professeur agrégé, CPGE, Lycée Ampère, Lyon
SUSENNA Eva	Maître de conférence, Université de Lyon 3

## **Composition des commissions**

### **Admissibilité**

Composition : E. Mattiato, D. Prévost, E. Ngatoum, E. Susenna

Traduction : E. Comoy Fusaro, S. Corno, P. Fischetti, S. Stolf

### **Admission**

Epreuve professionnelle : S. Corno, P. Fischetti, D. Prévost, E. Ngatoum

Epreuve universitaire : E. Comoy Fusaro, E. Mattiato, S. Stolf, E. Susenna

« LES RAPPORTS DES JURYS DES CONCOURS SONT ÉTABLIS SOUS LA RESPONSABILITÉ DES  
PRÉSIDENTS DE JURY »

## Contenu

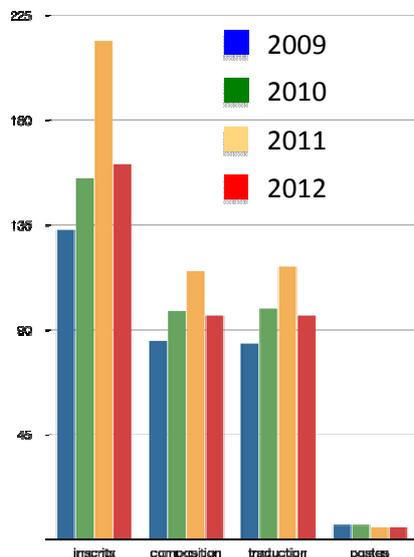
<b>PREAMBULE</b> .....	6
OBSERVATIONS GÉNÉRALES.....	6
LES ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ.....	6
SYNTHÈSE DE L'ADMISSIBILITÉ.....	7
ÉPREUVES D'ADMISSION.....	8
SYNTHÈSE DES ÉPREUVES.....	9
<b>LES PROGRAMMES 2012 ET 2013</b> .....	10
Rappel des questions au programme de la session 2012 .....	10
Le programme de la session 2013.....	10
Textes d'explication orale .....	10
Remarques.....	11
<b>ÉPREUVES ÉCRITES</b> .....	12
COMPOSITION EN LANGUE ÉTRANGÈRE.....	12
Sujet proposé aux candidats .....	12
Rapport sur l'épreuve.....	12
TRADUCTION .....	17
THEME .....	17
VERSION .....	28
<b>ÉPREUVES ORALES</b> .....	49
EXPLICATION DE TEXTE EN ITALIEN et COURT THEME.....	49
Remarques générales sur l'épreuve universitaire.....	49
Remarques globales sur les extraits tirés de <i>l'Orlando Furioso</i> .....	50
Ludovico Ariosto, <i>Orlando Furioso</i> , I, 33-44 .....	50
Ludovico Ariosto, <i>Orlando Furioso</i> , XXIII, 124-133.....	53
Ludovico Ariosto, <i>Orlando Furioso</i> , C. XXXIV, 73-82.....	56
Dario Fo, <i>Bonifacio VIII (Mistero buffo)</i> .....	58
Dario Fo, <i>Coppia aperta, quasi spalancata</i> .....	59
ANNEXE .....	60
EXPOSÉ DE LA PRÉPARATION D'UN COURS .....	64
Remarques générales.....	64
DOSSIER « MEMORIA » .....	66
DOSSIER « I GRANDI NAVIGATORI ».....	70
DOSSIER « PADRE PADRONE » .....	74

DOSSIER « ALPINISTI ».....	79
DOSSIER « PEREIRA ».....	87

## PREAMBULE

### OBSERVATIONS GÉNÉRALES

Comme l'année dernière, le jury déplore qu'il n'y ait que 5 postes mis au concours pour l'agrégation interne et un seul poste pour le CAERPA. Une fois de plus, cette année les premiers collés avaient



atteint le niveau requis pour prétendre au titre de professeur agrégé. Le jury dans son ensemble leur transmet ses vœux d'encouragement les plus sincères et les invite à se représenter l'année prochaine au concours.

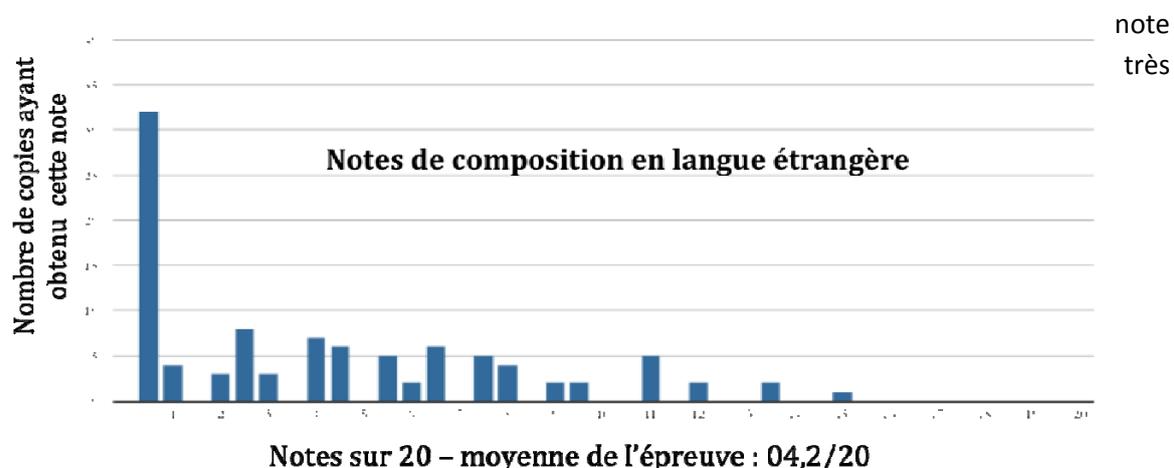
Cette année, le jury a assisté à une baisse du nombre d'inscrits par rapport à la dernière session (de 214 à 161 inscrits). Il n'est pas impossible que la raréfaction du nombre de postes mis au concours soit à l'origine de cette baisse. Le pourcentage de réussite pour les candidats qui ont composé dans les deux épreuves écrites (96 candidats en 2012) est donc en légère hausse, car le nombre de candidats ayant composé a moins baissé que le nombre d'inscrits (4,38% en 2011 et 5,26% en 2012). Ce décalage toujours très important entre inscrits et candidats passant réellement les épreuves (40% des inscrits ne passent pas les épreuves) soulève une fois de plus le problème

de l'accès à une préparation à ce concours sur l'ensemble du territoire.

La situation du CAERPA est, elle, différente car on ne comptait que 9 inscrits pour 1 poste cette année ; 5 candidats ont composé dans les deux épreuves, ce qui donne un pourcentage de réussite de 25% contre 11,11 % en 2010.

### LES ÉPREUVES D'ADMISSIBILITÉ

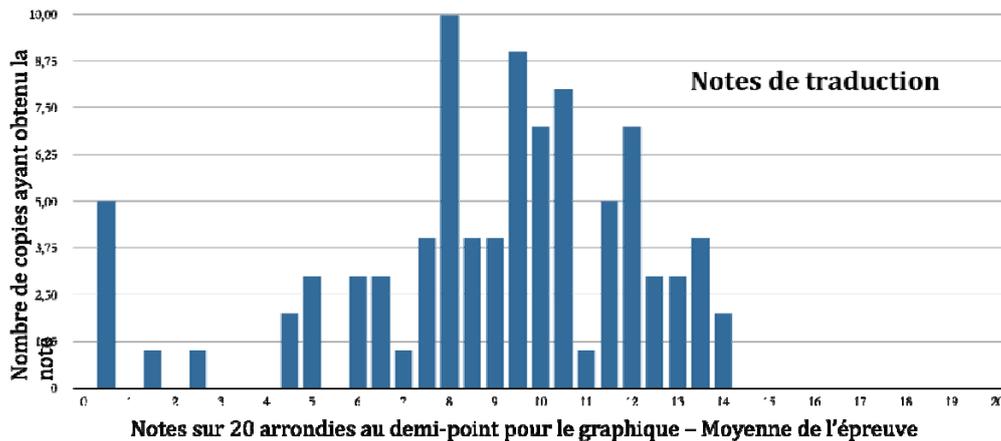
La **composition** reste, cette année encore, un exercice mal maîtrisé par les candidats. Un grand nombre des copies auxquelles le jury a eu affaire n'étaient pas de véritables dissertations (se référer à la partie du rapport traitant de la composition). Cette observation explique la moyenne très basse pour cette épreuve et la raison pour laquelle un nombre conséquent de candidats (32) a obtenu une



basse à cette épreuve.

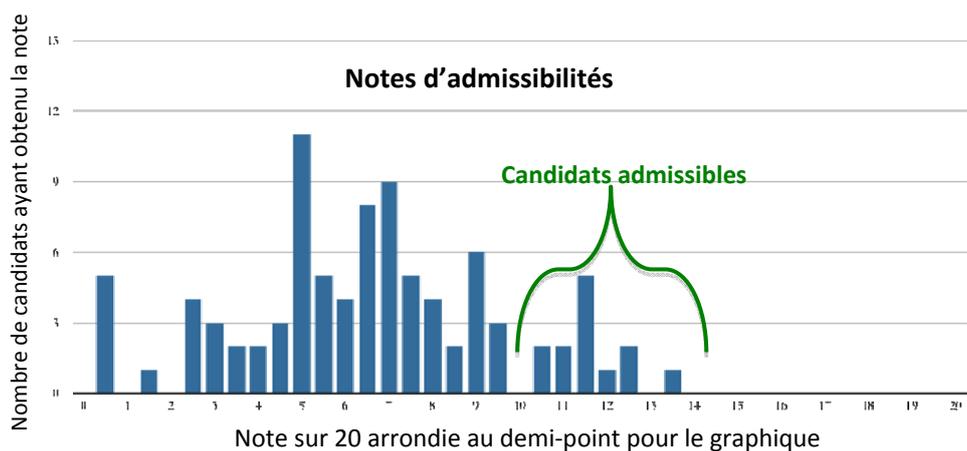
Le jury tient à faire remarquer que les candidats admissibles ont obtenu des notes tout à fait honorables à cette épreuve et invite tous les candidats à se documenter sur la méthodologie de la dissertation qui n'est pas un exercice de restitution de connaissances, mais bien un exercice de réflexion argumentée prenant appui sur des connaissances.

**L'épreuve de traduction** a été globalement mieux réussie que celle de composition. Avec une moyenne de 9/20 et un nombre conséquent de notes entre 8 et 12, cet exercice semble globalement mieux maîtrisé par les candidats.



## SYNTHÈSE DE L'ADMISSIBILITÉ

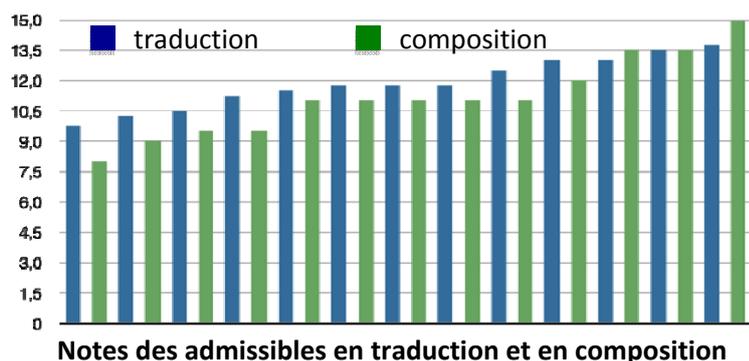
Le travail sur la répartition des notes pour chaque épreuve permet de détacher un groupe d'admissibles qui obtiennent tous la moyenne sur les deux épreuves. Cette année, comme l'année



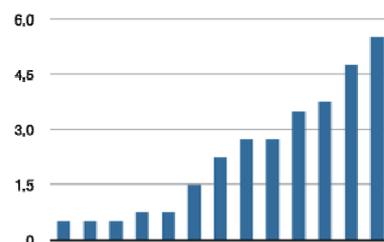
Moyenne des candidats aux écrits : 6,50/20

dernière, 13 candidats ont été admis à passer les épreuves orales pour les 5 postes mis au concours de l'agrégation interne ; 2 candidats ont été admis aux oraux pour le CAERPA. Lors de cette session 2012, la moyenne des admissibles à l'agrégation interne était de 11,50/20 alors que celle des admissibles au CAERPA était de 7,8/20 avec un écart qui se confirme encore cette année.

Les admissibles à l'agrégation interne sortent des écrits avec des notes allant de 7,5/20 à 15/20 en dissertation et de 9,5/20 à 13,5/20 en traduction. Les profils des admissibles sont assez homogènes, car la moyenne de l'écart entre leur note de traduction et de composition est de 2,3 points. À l'inverse, les 15 premiers collés ont, en moyenne, un écart de 4,3 points entre les deux épreuves. Cela démontre la nécessité d'arriver bien préparé à chacune des épreuves du concours pour espérer être admissible. Pour le bas de classement, cet écart est moins facilement analysable car, comme chaque année, des candidats viennent « tester » leur niveau de langue en traduction sans avoir réellement préparé les questions de littérature au programme.



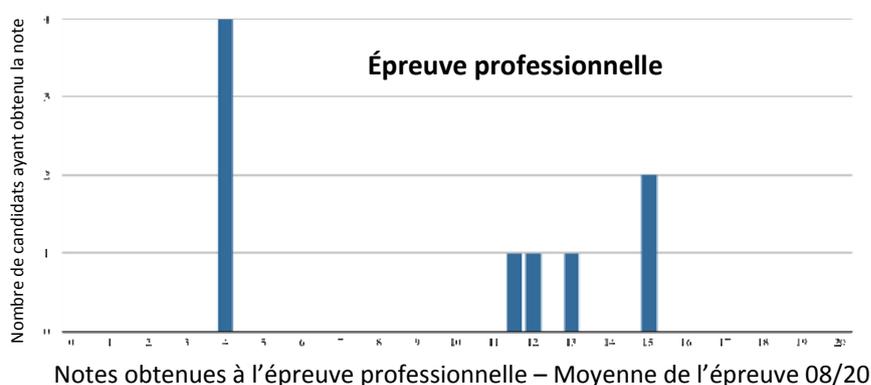
Notes des admissibles en traduction et en composition



Écart entre la note de traduction et de composition des admissibles

## ÉPREUVES D'ADMISSION

L'épreuve professionnelle s'est déroulée dans les mêmes conditions que l'année dernière avec un document vidéo et/ou audio dans les dossiers proposés aux candidats : un ordinateur portable était

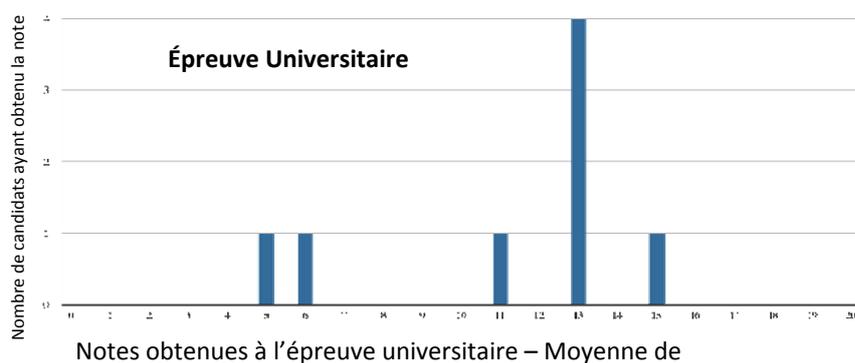


Notes obtenues à l'épreuve professionnelle – Moyenne de l'épreuve 08/20

mis à la disposition de chacun pour préparer l'épreuve. Cette épreuve a été moins bien réussie que l'épreuve universitaire avec une moyenne de 08/20 (candidats de l'agrégation interne et du CAERPA). De nombreux facteurs

expliquent ces résultats même s'il apparaît que le défaut le plus récurrent des candidats semble avoir été le manque de cohérence dans les exposés proposés au jury (se référer à l'analyse spécifique de cette épreuve dans ce rapport).

**L'épreuve universitaire** a été mieux réussie dans son ensemble avec une moyenne de 11,3/20



(candidats de l'agrégation interne et du CAERPA). Elle s'est déroulée dans les mêmes conditions que les années précédentes avec un court thème improvisé qui a précédé chaque explication de texte.

## SYNTHÈSE DES ÉPREUVES

La moyenne des candidats ayant passé les épreuves d'admissibilité et d'admission est de 10,1/20 (agrégation interne et CAERPA). La moyenne des admis pour l'agrégation interne est de 12,6/20 ce qui montre à la fois le bon niveau des candidats recalés et des candidats reçus ; comme nous l'avons déjà dit dans ce préambule, cette année encore, les premiers collés avaient atteint le niveau pour devenir professeur agrégé.

# LES PROGRAMMES 2012 ET 2013

## Rappel des questions au programme de la session 2012

### Question n°1

L'Arioste, *Roland furieux*.

### Question n° 2

Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame.

## Le programme de la session 2013

### Question n° 1:

Dante Alighieri, *Paradis*, VI-XVII

Texte de référence : « La Commedia secondo l'antica vulgata » di Dante Alighieri, a cura di Giorgio Petrocchi (c'est le texte que proposent notamment en édition économique les «Oscar» Mondadori, où il est également accompagné d'un riche commentaire).

### Question n° 2:

Federico De Roberto : *I Viceré et L'imperio*

Les deux romans sont disponibles dans des éditions économiques (Rizzoli, Garzanti, Einaudi pour « I Viceré » ; Oscar Mondadori, Rizzoli pour « L'imperio ») ainsi que dans la collection "I Meridiani" de Mondadori (Romanzi, novelle e saggi).

## Textes d'explication orale

### Question n° 1:

Dante Alighieri, **Paradis** : VI, v. 97-142 ; VIII, v. 13-84 ; IX, v. 13-66 ; X, v. 22-75 ; XI, v. 28-117 ; XII, v. 79-126 ; XIII, v. 52-87 ; XIV, v. 67-123 ; XV, v. 88-135 ; XVI, v. 1-87 ; XVII, v. 37-69.

### Question n°2 :

#### I Viceré :

##### Première partie :

Chap. I : depuis « Il portone restava spalancato » jusqu'à « Guardate i lavapiatti che arrivano prima di tutti ! » ; depuis « Un formicaio, la chiesa dei Cappuccini nella mattina del sabato » jusqu'à la fin du chapitre.

Chap. III : depuis « La storia di don Lodovico rassomigliava molto a quella di don Blasco » jusqu'à « da quel "gesuita porco" » ; depuis « A qualunque ora andasse a cercarlo » jusqu'à « anima candida ! » ; depuis « La zitellona contava allora trentotto anni » jusqu'à « pei bisogni delle sue speculazioni ».

Chap. IV : depuis « Raimondo non era ancora rientrato » jusqu'à « e pregarlo di farla contenta ».

Chap. VI : depuis « I monaci infatti facevano l'arte di Michelasso » jusqu'à « la cui magnificenza sbalordiva la città ».

Chap. VIII : depuis « A Nicolosi, tra i Padri Benedettini » jusqu'à « Gli treman le chiappe, invece !... » ; depuis « Don Lorenzo Giulente col nipote » jusqu'à « alla monarchia costituzionale di Vittorio Emanuele ! ».

Chap. IX : depuis « La famiglia era appena arrivata a palazzo » jusqu'à la fin du chapitre.

##### Deuxième partie :

Chap. I : depuis « Intanto il duca, giù nell'amministrazione » jusqu'à la fin du chapitre.

Chap. IV : depuis « Raimondo aveva giurato di romperla con sua moglie » jusqu'à « e la condusse seco in Sicilia ».

Chap. VII : depuis « Consalvo, sì, poteva fare e faceva quel che gli piaceva » jusqu'à « tra le risa della comitiva ».

Chap. VIII : depuis « Ora un bel giorno, mentre s'aspettava da un momento all'altro » jusqu'à « si lasciò condurre via dalla moglie ».

Chap. IX : depuis « Egli non disse che Ferdinando era impazzito del tutto » jusqu'à la fin du chapitre.

### Troisième partie :

Chap. II : depuis « Consalvo studiava economia politica » jusqu'à la fin du chapitre.

Chap. III : depuis le début du chapitre jusqu'à « l'inasprimento di donna Ferdinanda ».

Chap. VI : depuis « Così egli si teneva bene con tutti » jusqu'à « per la costruzione d'un bacino di carenaggio... ».

Chap. VII : depuis « Quel giorno ella fu chiamata » jusqu'à « immobile, tetro, serrò gli occhi, aspettando »; depuis « Il principe moriva a pezzo a pezzo » jusqu'à la fin du chapitre.

Chap. IX : depuis « Grandi cartelloni multicolori incollati per tutta la città » jusqu'à « Ad un cenno del presidente, si volse alla folla : » ; depuis « Adesso si vedevano larghi vuoti nell'arena » jusqu'à « mi sapete ripetere che ha detto ? » ; depuis « Vostra Eccellenza giudica obbrobriosa l'età nostra » jusqu'à la fin du chapitre.

### **L'imperio**

Chap. I : depuis le début du chapitre jusqu'à « Senti, senti come crocida Bettioni ! » ; depuis « Da principio, i rumori cessarono » jusqu'à « ne venivano molti perfino dall'Estrema » ; depuis « Il deputato che era stato a lungo intorno al banco » jusqu'à « L'articolo 100 ! L'articolo 100 !... ».

Chap. II : depuis « E come tutto gli era andato a seconda ! » jusqu'à « a paragone del cinismo di cui vedeva le prove. ».

Chap. IV : depuis le début du chapitre jusqu'à « vedendosene ostacolato nelle sue aspirazioni » ; depuis « Usciti dal caffè, ella dichiarò » jusqu'à la fin du chapitre.

Chap. VI : depuis le début du chapitre jusqu'à « nella casa Francalanza..., dalla casa Francalanza... ».

Chap. VII : depuis le début du chapitre jusqu'à « senti crescere il suo turbamento » ; depuis « che dobbiamo insegnare ai giovani » jusqu'à « la soddisfazione, il piacere, l'ammirazione ».

Chap. IX : depuis le début du chapitre jusqu'à « un Dio fatto a loro immagine e somiglianza »; depuis « E l'ultima notte arrivò, la notte bianca » jusqu'à la fin du chapitre.

### **Remarques**

Les deux questions de littérature sont entièrement renouvelées pour l'année 2012-2013. La première porte sur le *Paradiso* (VI-XVII) de Dante Alighieri. Aucun thème n'y est associé. La sélection proposée ne peut évidemment pas dispenser d'une lecture complète du *Paradiso*, nécessaire à la compréhension du contexte d'ensemble, de la structure générale du poème, des grands thèmes qui en construisent la savante et complexe architecture. La seconde question concerne les deux romans de Federico De Roberto, *I Viceré* et *l'Imperio*. On ne saurait trop conseiller la pratique régulière d'une lecture approfondie de ces œuvres, sur la base des éditions recommandées par le programme officiel ou, à défaut, d'éditions de bonne qualité scientifique.

Nous espérons que les futurs candidats feront tout leur profit des commentaires, remarques, suggestions et conseils dispensés dans ce rapport du jury et nous leur souhaitons une excellente année de préparation.

## EPREUVES ECRITES

### COMPOSITION EN LANGUE ÉTRANGÈRE

**Durée** : 7 heures. L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique est rigoureusement interdit.

#### Sujet proposé aux candidats

Ferdinando Taviani, nel suo libro *Uomini di scena, uomini di libro*, Il Mulino, 1995, p. 151, scrive a proposito di Dario Fo :

« [...] i testi di Dario Fo sembrano negare la loro natura di « testi », cioè di tessiture compatte. Benché siano scritti e pubblicati, appartengono alla cultura orale più che a quella scritta. Forse potremmo dire che è appunto la loro capacità di tenersi in contatto con l'oralità a costituire la loro forza ed a determinare il segreto del loro fascino. Il che non vuol dire che siano fatti solo per essere recitati. Vuol dire esattamente il contrario : che quando li si legge riescono in qualche modo a trasmettere il sapore dell'aleatorietà della recitazione. Il che è un pregio letterario enorme. »

Illustrare, commentare e discutere questo giudizio.

#### Rapport sur l'épreuve

La « composition en langue étrangère » comporte les mêmes exigences de fond que celles requises par une dissertation : à une problématique bien définie doit répondre un exposé argumenté, clair et rigoureux, étayé par des exemples précis et analysés, écrit dans une langue correcte, élégante si possible, adéquate au registre de l'exercice. Cette épreuve permet d'apprécier la qualité de la lecture intégrale, et non partielle, de l'œuvre au programme et de la réflexion qui doit l'accompagner, la capacité du candidat à comprendre et à analyser le sujet qui lui est proposé, au lieu de l'« éviter » ou de le neutraliser, et à y adapter ses connaissances, et non à déverser dans une copie le contenu d'un cours, souvent très mal maîtrisé.

Il semble évident que la citation de Taviani s'interroge sur la nature des textes de Dario Fo, tout en saisissant l'une des marques les plus spécifiques de l'art de l'*attautore* : le rapport dynamique qui s'instaure entre la pratique de la scène et l'écriture, entre l'improvisation et la rédaction, entre l'oralité du spectacle et le texte écrit, puis publié, pour être de nouveau travaillé, mis en scène et subir d'autres transformations au fil des ans et des diverses éditions. Écriture et construction du spectacle ne sont pas des moments séparés, pour Dario Fo : ils procèdent ensemble, en s'alternant parfois, mais en courant toujours en parallèle. L'acteur ne prédomine jamais sur l'auteur, le dramaturge n'envahit jamais entièrement la scène : dans cet équilibre unique, dans le théâtre contemporain, on observe la spécificité de l'art de Fo. Il est impossible de séparer le comédien du dramaturge. C'est un comédien qui écrit ses pièces, et qui le fait, en général, après avoir soumis son texte à l'épreuve de la scène. Fo raconte ses histoires, il les met en scène, il les joue, et parfois pendant très longtemps, avant de les rédiger. « Ci sono dei casi in cui il testo nasce direttamente sulla scena. [...] A me è successo per la *Tigre*, io non l'ho mai scritta, cioè non l'ho scritta per tre anni. Ho continuato a recitare il brano sentendomi la registrazione », raconte Fo à Marisa

Pizza. Il s'agit donc d'une démarche tout à fait unique, qui commence par l'improvisation et qui passe à travers un scénario, le *copione*, un texte encore provisoire, qui va être de nouveau soumis à l'épreuve de la scène et qui sera publié par la suite, parfois avec des variantes remarquables au fil des années.

Il fallait s'interroger également sur la notion d'« écriture » : que signifie ce substantif chez Dario Fo ? Il faut rappeler que Fo n'est pas seulement un comédien et un auteur de théâtre : il est également metteur en scène, décorateur, chef de troupe, musicien, chorégraphe, éclairagiste, costumier. Il est un véritable homme de théâtre, complet, et attentif à tous les aspects du spectacle. Son attention pour tous les éléments qui constituent le « théâtre » se reflète dans son écriture, qui n'est pas du tout un exercice littéraire, mais plutôt l'une des étapes d'un vaste projet théâtral. Le texte de théâtre se construit, pour Dario Fo, sur la scène : dans la collaboration avec comédiens, mais aussi avec les spectateurs, un pôle d'intérêt qu'il ne fallait surtout pas négliger dans la dissertation.

Un autre point de la citation de Taviani était très important. Le fait que les textes de Dario Fo aient été rédigés *après* avoir été mis en scène ne signifie pas pour autant qu'ils ne peuvent pas être lus. Bien au contraire : lorsqu'on les lit, on se rend compte du fait qu'ils arrivent à transmettre la pratique de la scène, qui est en amont et à la base de leur rédaction. Pour étayer ce point, il suffisait de s'interroger sur les didascalies : dans les pièces de Dario Fo, elles sont très nombreuses, très variées et très intéressantes, car elles révèlent dans le texte le travail de l'acteur et du metteur en scène. Il ne faut jamais négliger l'analyse des didascalies, lorsque l'on aborde un texte théâtral : c'est ici que l'on trouve, très souvent, la clé de lecture des scènes, ainsi que les indications de jeu pour les comédiens, les détails de la mise en scène imaginés par l'auteur, parfois même les détails des costumes et des décors. Dans le cas de Fo, elles semblent confirmer de la manière la plus évidente l'intérêt de la démarche de l'auteur. Pour Dario Fo, écrire c'est *transcrire* le spectacle : cette transcription concerne non seulement le texte qui est dit, mais également les silences, les pauses, la mise en scène, les mouvements, les gestes, les sons, les décors, les mimiques, les expressions corporelles. Tous ces éléments se retrouvent dans les didascalies de ses textes : nous y trouvons, pour ne citer que peu d'exemples, des indications pour les acteurs, de longues didascalies avec de nombreuses indications sur les mouvements scéniques et même quelques véritables pantomimes, des indications concernant la voix, des indications sur les décors, sur les mouvements des personnages au moment de leur entrée en scène, de nombreuses indications de régie, concernant notamment la musique et l'éclairage.

Quelques bonnes copies ont mis en lumière ces problématiques dès l'introduction et les ont ensuite illustrées et discutées selon un plan clairement annoncé, correctement articulé et, surtout, respecté, sans négliger les conclusions. En revanche, trop de copies présentent des défauts majeurs au niveau de la structure, en plus d'une incompréhension totale du sujet : absence d'introduction et de conclusion, problématique non soulevée, plan inexistant ou non respecté. Parfois le plan est trop vague ou inefficace, ce qui donne lieu à des copies dans lesquelles le raisonnement est bien trop faible. Souvent la copie ne suit pas le plan annoncé,

en donnant lieu à un raisonnement fluctuant, décousu, inefficace mais surtout contradictoire, la conclusion démontrant le contraire de ce qui avait été annoncé dans l'introduction. Bien trop souvent l'introduction, qui devrait être le lieu où le sujet est analysé, où les termes sont définis et où la citation est problématisée, se résume à une série de considérations générales sur la vie et sur l'œuvre de Dario Fo, ce qui donne l'impression que le candidat « évite » le sujet en le neutralisant. L'introduction devrait rendre compte d'une réflexion préalable, efficace et vigoureuse, d'où découlerait le plus naturellement possible la dissertation : si tel n'est pas le cas, le candidat risque de tomber très rapidement dans un raisonnement décousu et superficiel, inadéquat au concours. Un autre problème soulevé par plusieurs copies est l'accumulation des exemples : dans ce cas, la dissertation devient une sorte de catalogue compilé pour éviter d'affronter l'explication et l'analyse. Accumuler des exemples ne sert pas à étayer un raisonnement : il est préférable d'en choisir un nombre limité et de les approfondir, en dégagant leur valeur probante à l'intérieur d'une démonstration. Il faudrait également que le candidat choisisse ses exemples dans l'œuvre intégrale de Dario Fo : trop de copies ne citaient que les textes au programme de l'oral, parfois seulement un ou deux textes (plus particulièrement *Mistero buffo* et *Morte accidentale*, qui semblent être les seules références de certaines copies), ou, pire encore, certaines copies faisaient l'impasse sur les textes et ne citaient que des vidéos de spectacles. Or, la citation de Taviani attirait, justement, l'attention du lecteur sur la relation qui s'instaure, dans le théâtre de Fo, entre le spectacle et le texte, et aucun de ces deux aspects ne pouvait en aucun cas être négligé. Enfin, trop de candidats semblent incapables de gérer leur temps au cours de l'épreuve : la dernière partie du devoir est écourtée, la conclusion bâclée ou inexistante, les erreurs de langue s'accumulent, faute de relecture.

Au niveau de la présentation de la copie, sans trop insister sur l'importance d'une bonne calligraphie – ce qui, par ailleurs, permet au correcteur de lire sereinement sans besoin de déchiffrer un texte presque illisible – nous rappelons au candidat qu'il est important de bien séparer les différentes parties les unes des autres, afin de rendre la copie plus claire pour le correcteur, sans négliger quelques lignes de transition entre les parties, ce qui permet au candidat de mieux structurer sa démonstration et de rendre plus convaincante sa démarche intellectuelle.

Si les copies rédigées dans une langue italienne inacceptable sont rares, de nombreuses copies sont pénalisées par des fautes d'inattention, sans doute dues à une relecture trop hâtive voire à l'absence d'une relecture finale : le jury conseille aux candidats, encore une fois, d'apprendre à maîtriser leur temps, afin de pouvoir consacrer une durée raisonnable à la relecture de la copie et à la correction d'éventuelles erreurs. Toutefois, certaines fautes nous semblent particulièrement regrettables, sous différents points de vue :

- Graves bévues de langue : les fluctuations sur l'orthographe de « grammelot », « aldilà » pour « al di là », « diesi e bemoli » pour « diesis e bemolle », « dramaturgo napolitano » (référé, par ailleurs, à Dario Fo !), « ispirato » pour « ispirato », « le onomatopeie » pour « onomatopee », tous les « come lo racconta, come lo dice »

(pour « come racconta, come dice »), les « prova di mantenere » (« prova a mantenere ») et « cerca a dimostrare » (« di dimostrare »). Encore : « ne » pour « né », « chi » pour « cui », les fautes de double consonne qui s'accumulent tout au long de la copie (« ricolocare » pour « ricollocare », « incammerare » pour « incamerare »). Enfin, les fautes de syntaxe, notamment la présence de subjonctifs dans les propositions principales, ou des fautes réitérées de concordance des temps : toutes ces erreurs finissent par pénaliser les copies qui devraient être rédigées dans une langue italienne correcte.

- Fautes de lexique de spécialité : s'agissant de littérature théâtrale et de spectacle, les candidats ne peuvent faire l'impasse sur la précision du registre technique, sans lequel il est impossible de s'exprimer convenablement autour du sujet. Ainsi, dans nombre de copies, on trouve « scenario » pour « copione » mais surtout pour « scenografia », ou, pire !, « giocare » pour « recitare », « il kannovacio » pour « il canovaccio ».
- Des maladresses d'une naïveté qui met le correcteur dans l'embarras, lorsque l'on lit que le Nobel attribué à Fo « suscitò qualche polemica », ou bien que Pirandello a rédigé la pièce « Stasera si recita a Caneggio », ou encore que Dario Fo a joué « La resurrezione dell'Azzaro » et Carlo Goldoni a écrit une pièce ayant pour titre « La commedia dell'arte ». Nous signalons également d'autres nombreuses fautes dans les titres au programme : « Canto e ragiono » pour « Ci ragiono e canto », « In casa, letto e chiesa » pour « Tutta casa, letto e chiesa », « Settimo rubo, un po' meno » pour « Settimo : ruba un po' meno » et, souvent, « Manuale minimo dell'autore », alors que c'est justement « l'attore » qui est en jeu.
- Des aberrations au niveau des contenus : le spectateur serait « immerso nella rappresentazione », alors que Dario Fo tient à ce qu'il soit éveillé et critique, en écartant toute identification entre le public et les personnages ; la confusion systématique entre « lingua giullaresca », « grammelot » et « lingua della koiné padana » ; Fo aurait été le premier à « eliminare l'unità di spazio e di tempo ». Les textes de Fo auraient été écrits « con precisione, a tavolino », alors que, justement, ils sont souvent le fruit d'un long travail sur scène qui accompagne, voire qui précède, la rédaction en vue de la publication. Les didascalies ont été, quant à elles, particulièrement maltraitées : elles seraient « poco numerose » ou même « inesistenti » dans les pièces de Fo, alors qu'elles sont si riches et si nombreuses ; elles rendraient compte de la « ricchezza della dimensione letteraria » des textes, alors qu'elles constituent des indications dérivées de la scène et destinées non seulement à faciliter la lecture mais aussi, et surtout, à fournir des indications pour d'autres éventuelles mises en scène, et ainsi de suite. De nombreux candidats, enfin, ont cité le nom de Bertold Brecht à mauvais escient, ce qui a poussé le jury à choisir pour l'oral des textes qui permettaient d'approfondir la question du théâtre épique et de la distanciation.

En conclusion, comme dans le rapport de l'année dernière, nous rappelons que toutes ces remarques ont pour but de permettre aux candidats futurs, ainsi qu'à ceux qui devront affronter à nouveau les épreuves du concours, d'éviter un certain nombre d'erreurs de structure, de forme, de langue dans lesquelles leur inexpérience les ferait peut-être tomber. Les exigences des correcteurs s'orientent dans le sens de la maîtrise de la matière, ainsi que

de l'aptitude du candidat à comprendre le sujet proposé, à l'analyser, à le problématiser, à le contredire, éventuellement, en étayant sa démonstration par des citations précises et efficaces, à l'intérieur d'un exposé clair et correctement rédigé. Le jury est conscient des conditions parfois difficiles de préparation du concours : il n'en indique pas moins dans la pratique régulière de devoirs écrits, dans la participation aux préparations spécifiques organisées dans certaines Académies, dans la lecture personnelle des œuvres au programme tout au long de l'année, dans la prise en compte des conseils et des remarques des rapporteurs, des aides très utiles pour mettre le candidat dans la situation de réussite.

## TRADUCTION

**Durée** : 5 heures. L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique est rigoureusement interdit.

### THEME

#### [1] Le Voleur de vent

« Un voleur de vent », murmura Fabien. Et plus haut il répéta : « Voleur de vent, voleur de vent ».

[2] D'un seul trait, il écrivit :

[3] *On l'appelait le Voleur de vent parce que rien ne lui réussissait, malgré tous ses efforts.* [4] *Il avait de grands yeux de faon très écartés et des cheveux noirs qui lui retombaient sans cesse autour du front, doux et brillants comme des plumes.* [5] *Parfois il se mettait à chanter des chansons dont les mots n'avaient pas de sens, mais qui finissaient par mettre mal à l'aise ceux qui les entendaient.* [6] « *Où diable vas-tu chercher ces sottises ?* » lui demandait son père. Et il répondait : « *Je ne les cherche pas, c'est l'air qui me les apporte quand il passe entre les tours de l'église.* » [7] *Alors son père allongeait sa main pour le souffleter, mais le Voleur de Vent était trop agile pour qu'on l'attrapât et il se sauvait ;*[8] *on ne le revoyait pas jusqu'au soir.*

[9] *Où allait-il ? Le long des vieilles rues et le long du fleuve, qui était la rue la plus ancienne du pays.* [10] *Sur les berges on voyait des tas de sable et des barriques derrière lesquelles les enfants se poursuivaient en criant.* [11] *Des barques glissaient sur l'eau qu'elles coupaient comme des ciseaux coupent une pièce d'étoffe.* [12] *Et parfois l'arche d'un pont engloutissait un remorqueur et ses chalands dans une bouffée de fumée noire* [13] *dont l'odeur charbonneuse faisait rêver à des villes lointaines aux noms difficiles.* [14] *En avril, le Voleur de Vent se tenait sur une passerelle et quand le soleil brillait entre les nuages blancs le cœur du garçon se gonflait de bonheur,* [15] *comme si toute cette lumière eût été pour celui qui la trouvait belle et qu'il eût pu l'emporter chez lui dans ses mains.* [16] *Et si la brise s'élevait tout à coup, frisant la surface de l'eau, il se mettait à chanter n'importe quoi,* [17] *pour que l'air portât ses chansons par delà les toits, aussi loin que possible et jusque dans les pays où sans doute il n'irait jamais.*

[18] *Lorsqu'il attrapa ses quinze ans, son père le mit en apprentissage chez un relieur qui fit voir au garçon comment on prépare la colle,* [19] *mais le Voleur de Vent n'aimait pas la boutique sombre, ni l'odeur qu'on y respirait,* [20] *et il avait envie de pleurer chaque fois qu'un rayon de soleil tombait à ses pieds sur le plancher poudreux,* [21] *car il lui semblait que la lumière venait ainsi dans ce lieu obscur afin de savoir pourquoi il ne jouait plus avec elle.*

[22] Fabien posa sa plume et regarda sa montre. Trente minutes seulement s'étaient écoulées depuis qu'il avait commencé à écrire cette page. [23] Il était neuf heures et quart ; le rendez-vous était à onze heures, mais dès dix heures et demie la lutte serait pénible, [24] parce qu'à dix heures et demie, normalement, il aurait quitté sa chambre. [25] Normalement, c'est-à-dire s'il n'y avait pas eu cet empêchement, cette promesse. [26] Peut-être en écrivant oublierait-il l'heure ; en tout cas, cela le fatiguerait, il pourrait dormir.

Julien Green, *Si j'étais vous...*, Paris, Librairie Arthème Fayard, Le Livre de poche, 1993, p. 31-33.

## PROPOSITION DE TRADUCTION

### [1] Il Ladro di Vento

« Un ladro di vento », sussurrò Fabien. E ripeté, a voce più alta: “Ladro di vento, ladro di vento”. [2] Tutto d’un fiato, scrisse:

*[3] Lo chiamavano il Ladro di Vento, perché non gliene andava bene una, nonostante tutti i suoi sforzi. [4] Aveva occhioni da cerbiatto molto distanziati e capelli neri che gli cascavano continuamente sulla fronte, dolci e brillanti come piume. [5] A volte si metteva a cantare canzoni le cui parole non avevano senso, ma che finivano col mettere a disagio chi le ascoltava. [6] “Dove diamine vai a pescare queste sciocchezze?”, gli chiedeva suo padre. Ed egli rispondeva: “Non vado a pescarle ; me le porta il vento quando passa fra le torri della chiesa”. [7] Allora il padre allungava una mano per dargli uno schiaffo, ma il Ladro di Vento era troppo agile per farsi acchiappare e scappava; [8] non lo rivedevano fino a sera.*

*[9] Dove andava? Lungo le vecchie strade e lungo il fiume, che era la strada più antica del paese. [10] Sugli argini si vedevano mucchi di sabbia e botti dietro alle quali i bambini si rincorrevano gridando. [11] Alcune barche scivolavano sull’acqua che tagliavano come le forbici tagliano un pezzo di stoffa. [12] E a volte l’arcata di un ponte inghiottiva un rimorchiatore e le sue chiatte in una folata di fumo nero [13] il cui odore di carbone faceva sognare di città lontane dai nomi difficili. [14] In aprile il Ladro di Vento se ne stava su una passerella e quando il sole brillava fra le nuvole bianche, il cuore del ragazzo si gonfiava dalla felicità, [15] come se tutta quella luce fosse appartenuta a chi la trovasse bella e lui avesse potuto prenderla in mano e portarsela a casa. [16] E se d’un tratto s’alzava la brezza, increspando la superficie dell’acqua, egli si metteva a cantare una cosa qualsiasi, [17] affinché l’aria portasse le sue canzoni oltre i tetti, il più lontano possibile e fino a paesi in cui probabilmente non sarebbe mai andato.*

*[18] Raggiunti i quindici anni d’età , suo padre lo mandò come apprendista da un rilegatore che mostrò al ragazzo come si prepara la colla, [19] ma al Ladro di Vento non piaceva la bottega scura, né l’odore che vi si respirava [20] e gli veniva da piangere ogni volta che un raggio di sole cadeva ai suoi piedi sul pavimento polveroso, [21] poiché gli sembrava che la luce venisse così in quel luogo scuro per sapere perché lui non giocasse più con lei.*

[22] Fabien posò la penna e guardò l’orologio. Erano trascorsi solo trenta minuti da quando aveva cominciato a scrivere quella pagina. [23] Erano le nove e un quarto; l’appuntamento era alle undici, ma a partire dalle dieci e mezza il dilemma sarebbe stato penoso, [24] perché in teoria alle dieci e mezza avrebbe lasciato la sua stanza. [25] In teoria, vale a dire se non ci fosse stato quell’impedimento, quella promessa. [26] Forse scrivendo avrebbe dimenticato l’ora; comunque, ciò l’avrebbe stancato, avrebbe potuto dormire.

## RETOUR SUR LES PRINCIPALES DIFFICULTÉS DU TEXTE

Le texte proposé présentait un personnage, Fabien, qui est annoncé au début et à la fin du passage, le reste du texte constituant un récit enchâssé, né d'un acte d'écriture du protagoniste. Dans le récit, reporté en italique, un autre personnage est évoqué, le Voleur de Vent, dont l'écrivain raconte l'amour pour la liberté et la vie en plein air.

Quelques éléments du début (*d'un seul trait, il écrivit*), ainsi que du dernier paragraphe (notamment l'inquiétude qui est évoquée, mais aussi la reprise : *Fabien posa sa plume et regarda sa montre*), laissent entendre que l'écriture était une sorte de prétexte dont Fabien s'est servi pour éviter de penser à quelque chose (un rendez-vous dont la nature n'est pas précisée dans le texte) qui était pour lui une source de troubles.

Du point de vue de la traduction, le texte ne demandait pas de connaissances historiques ou culturelles particulières.

Nous rappelons tout d'abord l'importance de relire attentivement la traduction, afin d'éviter les omissions de mots, de groupes de mots, de syntagmes entiers. Il est aussi conseillé de soigner la calligraphie, afin qu'il n'y ait pas de doutes dans l'esprit du correcteur (notamment pour les *-o/-a* finaux).

Avant de passer à l'examen détaillé du texte, nous proposons une mise au point à propos de deux particularités grammaticales importantes de l'italien.

### Traduction de l'article indéfini *des*.

Le plus souvent l'italien préfère l'omission: *aveva occhioni ... e capelli neri* plutôt que *aveva degli occhioni ... e dei capelli neri*. On a le même cas de figure dans *cantare [delle] canzoni ; si vedevano [dei] mucchi*.

Lorsque l'indéfini est employé dans le cadre d'une comparaison (comme dans *doux et brillants comme des plumes*), l'emploi de l'indéfini n'est pas correct grammaticalement.

En revanche, lorsque cet indéfini désigne un sujet en début de phrase on ne peut pas l'omettre ; on peut laisser *dei / delle*, mais il est plus élégant de le remplacer par un autre indéfini : c'est le cas de *des barques glissaient*, que l'on pouvait traduire par *alcune barche scivolavano/ qualche barca scivolava*.

Un cas encore différent est offert par la phrase *comme des ciseaux coupent une pièce d'étoffe*, où tout caractère indéfini est absent, car tous les ciseaux coupent des pièces d'étoffe. Ici l'italien requiert donc l'article défini : *come le forbici tagliano un pezzo di stoffa*.

### Utilisation des possessifs.

Les possessifs ont aussi fait l'objet d'utilisation abusive : on rappelle que l'emploi du possessif en italien est moins systématique qu'en français. Le possessif est conservé en italien lorsque il précise le référent : *nonostante tutti i suoi sforzi* (l'omission du possessif rendrait le texte plus ambigu). Par contre, lorsque le référent est déjà donné dans le contexte, l'italien préfère omettre le possessif : le père *allungava una mano* ; Fabien *riposa la penna e guardò l'orologio*. Une expression telle que

*lorsqu'il attrapa ses quinze ans* ne peut absolument pas être traduite en italien par un possessif car il est évident que l'on parle du protagoniste. Pour rendre la nuance donnée en français par le possessif, il est possible d'ajouter un élément indiquant le caractère défini (l'article défini) : *quando raggiunse i quindici anni*.

Il est recommandé de vérifier attentivement les accords, ainsi que les verbes et les articles : ce genre de fautes, même quand il a pour origine la distraction, est très lourdement sanctionné dans un concours comme l'agrégation.

En particulier, les fautes liées à une méconnaissance du passé simple ont été surprenantes : *ripetò, mormoro, ripete*. Dans d'autres cas, des fautes également graves ont concerné les pluriels (par exemple *le botte*).

Du point de vue syntaxique, le texte présentait des difficultés liées aux structures de subordination et à la concordance des temps (notamment le « futur dans le passé »).

Nous conseillons également de pratiquer l'apprentissage du vocabulaire spécifique dans des manuels comme *Les mots italiens* ou *Italien-Vocabulaire* de Robert & Nathan.

Nous avons divisé le texte en 26 sections. Nous vous proposons de revenir sur les principales difficultés lexicales, grammaticales et de mise en italien auxquelles les candidats ont été confrontés. Nous ne reviendrons plus sur les points évoqués dans notre introduction.

## SECTION [1]

### Difficultés lexicales

« **Voleur de vent** » : la seule traduction qui pouvait être acceptée ici est la traduction littérale (*Il Ladro di vento*), car dans le texte français il n'y a aucun jeu de mots qui justifie la création d'un nom propre du personnage (tel *il Rubavento*). D'autres traductions ne respectaient pas le sens (*il Ladro del Vento, il Ladro del Nulla*).

« **Fabien** » : le nom du protagoniste peut être laissé en français. Des candidats ont fait le choix de le traduire, mais dans ce cas il faut que l'orthographe soit correcte : la traduction *Fabbio* est irrecevable.

### Difficulté de mise en italien

« **plus haut** » : il était nécessaire d'intégrer l'expression (par exemple *a voce alta*) afin d'ôter toute ambiguïté.

## SECTION [2]

### Difficultés lexicales

« **D'un seul trait** » : l'expression française vise à souligner le fait que l'auteur a écrit le texte sans soulever son stylo, sans s'arrêter. C'est l'idée qu'il fallait transférer en italien, en évitant de formuler des expressions telles que *d'un tratto, d'un getto*. Nous avons proposé *tutto d'un fiato*. On pouvait traduire également *in una sola tirata. Senza fermarsi* a également été accepté.

## SECTION [3]

### Difficultés morphosyntaxiques

« **On l'appelait le Voleur de vent** » : nous traiterons cette phrase à la fin de la traduction, dans la section consacrée aux faits de langue.

### Difficultés de mise en italien

« **Rien ne lui réussissait** » : le verbe italien *riuscire* n'a pas tout à fait le même sens que le français *réussir*. Aussi il n'était pas possible de traduire littéralement ce passage sans commettre un barbarisme. D'autres candidats ont essayé de mieux adapter, mais ils ont produit des formules ambiguës (par exemple *niente gli andava bene*, qui peut être interprété comme « rien ne lui convenait »). Nous avons traduit *non gliene andava bene una*.

## SECTION [4]

### Difficultés lexicales

« **Il avait de grands yeux de faon** » : souvent le mot *faon* a posé problème ; cela a produit des faux-sens, tantôt légers (*daino, dainetto*), tantôt plus lourds (*pavone*, dû sans aucun doute à une confusion avec le mot *paon*), voir à des barbarismes (*biscio*).

« **écartés** » : nous avons accepté *distanziati, distanti* ; par contre, des traductions telles que *scostati* ou même *divaricati* ne peuvent pas être appliquées au contexte de cette phrase.

« **sans cesse** » : nous avons jugé que les meilleures traductions ici étaient *continuamente, di continuo*, puisque les emplois de *incessantemente, senza tregua, senza sosta* sont moins banalisés que *sans cesse, sans arrêt* en français, et s'adaptent moins bien au contexte.

« **doux** » : l'adjectif *soffici* ne peut pas qualifier des cheveux. *Setosi* et *pelosi* sont des faux-sens.

### Difficultés morphosyntaxiques

« **yeux de faon** » : la préposition à utiliser ici est *da* car l'idée du texte est que ce genre d'yeux ressemblent aux yeux caractéristiques d'un faon. Dans ce contexte, la préposition *di* exprime plutôt la matière : cf. *occhi di vetro* vs *occhi da cerbiatto*.

## SECTION [5]

### Difficultés lexicales

« **eux qui les entendaient** » : pour la traduction du verbe *entendre*, nous avons accepté *ascoltare* et *sentire*.

### Difficultés de mise en italien

« **qui finissaient par mettre mal à l'aise** » : il est indispensable de traduire le *par* du français par la préposition *con*.

## SECTION [6]

### Difficultés lexicales

« **Où diable...** » : nous avons proposé *diamine*, mais *diavolo* a été également accepté, aussi bien que d'autres expressions analogues.

### Difficultés morphosyntaxiques

« **C'est l'air qui me les apporte** » : cette structure syntaxique du français, qui vise à mettre en relief le sujet par rapport au verbe, s'exprime en italien par l'inversion verbe-sujet. Une traduction mot à mot alourdit inutilement la phrase.

### Difficultés de mise en italien

« **Je ne les cherche pas** » : nous avons accepté la traduction *non le cerco*, mais ici il est conseillé d'intégrer ( ? ) par rapport au français : *non sto a cercarle, non vado a pescarle*.

## SECTION [7]

### Difficultés lexicales

« **Souffleter** » : la méconnaissance de ce terme a parfois donné lieu à des barbarismes (*soffiettarelo*). Nous avons accepté d'autres propositions telles que *dargli uno schiaffo, dargli un ceffone*.

### Difficultés de mise en italien

« **pour qu'on l'attrapât** » : il nous a semblé que la meilleure traduction de cette phrase en italien passe par une forme implicite, ce qui entraîne un changement du sujet (*per farsi acchiappare*). Des solutions comme *perché fosse preso, perché lo si prendesse*, bien que grammaticalement correctes, sont plutôt lourdes.

## SECTION [8]

### Difficultés lexicales

« **jusqu'au soir** » : la préposition à employer est *a*.

### Difficultés de mise en italien

« **il se sauvait** » : il fallait rendre ce verbe soit par le verbe *scappare* ou éventuellement par une expression analogue en italien (par exemple *se la dava a gambe*).

« **on ne le revoyait** » : la tournure impersonnelle peut être rendue ici aussi bien par la troisième du pluriel (*non lo rivedevano*) que par *si* (*non lo si rivedeva*). Il serait souhaitable de garder la même structure utilisée au début de la section [3].

## SECTION [9]

### Difficultés lexicales

« **vieilles rues** » : étant donné le caractère indéfini du nom *rue* dans ce texte, la traduction *strada* est préférable à *via*.

## SECTION [10]

### Difficultés lexicales

« **sur les berges** » : le terme exact est *argini* ; les autres solutions (*rive, sponde*) ne sont pas assez précises.

« **les enfants se poursuivaient** » : il fallait traduire *si rincorrevano, si inseguivano*. Des traductions telles que *si perseguitavano* frôlent le contresens.

## SECTION [11]

### Difficultés de mise en italien

« **comme des ciseaux coupent une pièce d'étoffe** » : voir l'introduction pour l'article défini. L'emploi de l'indicatif est justifié car il s'agit d'un constat objectif. Il n'y a pas de justification à l'emploi du subjonctif en italien (*che taglino/che tagliassero*).

## SECTION [12]

### Difficultés lexicales

« **engloutissait** » : *inghiottiva*. Le sens est figuré ; *trangugiava* est trop concret, ainsi que ce curieux *si mangiava*.

« **chalands** » : *chiatte*. Le contexte devait permettre d'éviter la confusion, fréquente, avec « chalands », au sens, vieilli, d'« acheteurs » ou « clients » (*clienti, avventori*).

« **une bouffée de fumée noire** » : *una folata di fumo nero*. Ont été acceptés: *vampata, sbuffo, sbuffata*.

## SECTION [13]

### Difficultés lexicales

« **odeur charbonneuse** » : *odore di carbone*. L'adjectif *charbonneux* n'a pas d'équivalent direct en italien.

### Difficultés morphosyntaxiques

« **faisait rêver à des villes lointaines** » : il faut faire attention à la construction du verbe en italien, qui diffère du français (*sognare città* ou *sognare di città*, mais sûrement pas *sognare a città* ; également *fantasticare su* et non *fantasticare a*).

## SECTION [14]

## Difficultés lexicales

« **se tenait** » : *se ne stava*. La traduction *si teneva* n'est pas correcte en italien et a été sanctionnée comme un barbarisme. D'autres traductions relevées ici sont : *stava, stava fermo, sostava, si reggeva* (faux-sens).

## SECTION [15]

### Difficultés morphosyntaxiques

« **comme si cette lumière eût été pour** » : cette phrase a posé problème à plusieurs candidats. La traduction de *eût été* par un subjonctif plus-que-parfait (congiuntivo trapassato), à savoir *fosse stata*, est obligatoire. De plus, *pour* n'indique pas la destination ou le but (*fosse stata per*), mais l'appartenance, la propriété : *fosse stata di chi, fosse appartenuta a chi*.

« **celui qui la trouvait belle** » : l'expression d'éventualité rend nécessaire l'emploi du subjonctif imparfait italien : *colui che la trovasse bella*.

« **et qu'il eût pu l'emporter chez lui** » : on parlera plus longuement de cette phrase dans la partie réservée aux faits de langue. Ici nous voulons faire remarquer que cette phrase a parfois posé des problèmes de compréhension. En effet il s'agit d'une proposition coordonnée à *comme si cette lumière* : le sujet (*il*) ne se réfère pas à *qui la trouvait belle*, comme il apparaît dans certaines copies, mais au sujet de la phrase principale, à savoir le Voleur de vent.

### Difficultés de mise en italien

« **chez lui** » : ici nous sommes obligés de traduire *a casa* (on peut omettre le possessif *sua*, qui éventuellement doit être postposé). La traduction *da sé* est un contresens (= da solo).

« **dans ses mains** » : la traduction littérale *nelle sue mani* est très lourde. Tout d'abord on peut omettre le possessif (pour les raisons évoquées dans l'introduction). Il faut traduire *tra/fra le mani* ou alors *in mano*.

## SECTION [16]

### Difficultés lexicales

« **frisant** » : le sens de *friser* ici « plisser, rider finement en effleurant ». La traduction correcte est donc *increspando*. Parmi les faux-sens : *sgualcendo* ou même *spettinando*.

« **n'importe quoi** » : il faut traduire plutôt *una cosa qualsiasi* que *qualsiasi cosa*.

## SECTION [17]

### Difficultés lexicales

« **par delà les toits** » : *oltre i tetti, al di là dei tetti, di là dei tetti*. Il faut faire attention à ne pas écrire en un seul mot *aldilà*, qui est un substantif (« l'au-delà »).

« **sans doute** » : *forse, probabilmente*, à ne pas confondre avec *sans aucun doute* (*senza dubbio, certamente*).

### Difficultés de mise en italien

« **aussi loin que possible** » : les traductions littérales comme *tanto lontano quanto possibile* sont extrêmement lourdes.

### SECTION [18]

#### Difficultés lexicales et morphosyntaxiques

« **lorsqu'il attrapa ses quinze ans** » : ici on ne peut pas rendre le verbe *attraper* par *acchiappare* (comme nous l'avions fait plus haut), mais il fallait avoir recours au verbe *raggiungere* ou à d'autres synonymes. Nous avons traduit par un participe passé absolu : *raggiunti i quindici anni (d'età)* (sur l'article défini et le traitement du possessif, voir l'introduction), mais il était également possible de traduire *quando raggiunse i quindici anni (d'età)*.

### SECTION [19]

#### Difficultés lexicales

« **la boutique sombre** » : on peut rendre l'adjectif par *buia*, *scura*, mais il vaut mieux éviter *oscura*, qui traduit *obscur* (cf. la suite du texte) et fait référence à une dimension plus figurée.

### Difficultés de mise en italien

« **n'aimait pas** » : la traduction par le verbe *piacere* est préférable.

### SECTION [20]

#### Difficultés lexicales

« **plancher poudreux** » : pour *plancher* ont été acceptés *pavimento*, *assito*, *impiantito*, mais l'adjectif devait être traduit par *polveroso* et surtout pas par *impolverato*.

### Difficultés de mise en italien

« **il avait envie de pleurer** » : à côté de *gli veniva da piangere*, nous signalons la traduction plus littérale *aveva voglia di piangere*.

### SECTION [21]

#### Difficultés morphosyntaxiques

« **il lui semblait que la lumière venait** » : le subjonctif est de rigueur en italien car le verbe principal est impersonnel.

« **afin de savoir pourquoi il ne jouait plus avec elle** » : l'indicatif est normal en français dans l'interrogative indirecte. L'italien requiert ici le mode subjonctif qui souligne l'incertitude liée à l'interrogation.

### SECTION [22]

#### Difficultés lexicales

« **posa sa plume** » : la plume est une image pour décrire le stylo, la *penna*. Rien ne justifie l'ajout de *stilografica*.

#### Difficultés de mise en italien

« **regarda sa montre** » : nous avons déjà parlé de l'emploi du possessif. Il est vrai que souvent l'italien remplace le possessif du français par une forme pronominale (ex. *il met son chapeau* → *si mette il cappello*). Par contre, ici, il n'y a pas de raison de rendre pronominal le verbe *regarder* (*si guardò l'orologio*) : on obtient simplement une formulation plus familière qui ne se justifie pas dans le texte.

### SECTION [23]

#### Difficultés morphosyntaxiques

« **la lutte serait pénible** » : on traitera ce point dans l'analyse des faits de langue.

### SECTION [24]

#### Difficultés lexicales

« **normalement** » : à côté de *normalmente*, nous signalons ici *in teoria, teoricamente*.

#### Difficultés morphosyntaxiques

« **il aurait quitté sa chambre** » : on traitera ce point dans l'analyse des faits de langue.

### SECTION [26]

#### Difficultés morphosyntaxiques

« **peut être en écrivant oublierait-il l'heure [...], cela le fatiguerait, il pourrait dormir** » : il s'agit de trois « futurs dans le passé », qu'il faut traduire par des conditionnels passés.

## FAITS DE LANGUE

- « **On l'appelait le Voleur de Vent** »

« On », en français, est un pronom indéfini sujet, et son verbe se met au singulier. Il a ici un sens vague : « un groupe de personnes non précisées ». Cela justifiait qu'on le traduisît en italien par un pluriel de la troisième personne : *Lo chiamavano*.

Le candidat pouvait choisir entre plusieurs traductions : par l'équivalent du passif (*Veniva chiamato*), ou par le *si* (*passivante*) : *Lo si chiamava*. Cette dernière forme a une valeur impersonnelle correspondant à celle du français « on ».

- « **et qu'il eût pu l'emporter** »

1° Il fallait préciser que, s'agissant d'une coordination de deux propositions complètes, la conjonction (« comme si ») introduisant la première subordonnée est généralement reprise par « que » pour

introduire la seconde. La syntaxe italienne, en revanche, omet la conjonction dans la coordination de deux propositions subordonnées.

2° Si en français la locution conjonctive **comme si** tolère plusieurs modes et temps, comme le précise le Grévisse (*Le bon usage*, paragraphe 1097, b), remarque 4: "La proposition introduite par **comme si** est d'ordinaire à l'indicatif imparfait ou plus-que-parfait; dans la langue littéraire, elle peut être au subjonctif plus-que-parfait à valeur de conditionnel passé"), en italien, il n'y a qu'un seul mode possible après la locution conjonctive **come se**, c'est le subjonctif. Il fallait donc traduire par un subjonctif.

**1) « la lutte serait pénible »**

Le conditionnel présent marque en français un fait futur dans un contexte au passé. La traduction italienne, par un conditionnel passé, insiste sur l'aspect conjectural de ce fait : *il dilemma sarebbe stato penoso*.

**2) « il aurait quitté sa chambre »**

Le conditionnel passé marque, en français, un fait futur dans un contexte au passé, antérieur à un autre fait, ici exprimé au conditionnel présent (« la lutte serait pénible »).

Pour les mêmes raisons, la traduction italienne rend compte du caractère conjectural de ce fait, car on reste dans le domaine de la supposition : *avrebbe lasciato la sua stanza*. Le texte veut souligner que si Fabien décide de se rendre à son rendez-vous de onze heures, à dix heures et demie il ne sera déjà plus dans sa chambre. Il est donc possible d'expliciter cela en italien par *avrebbe già lasciato la stanza*.

## VERSION

### *I- Les résultats*

Les copies sont évaluées selon les critères de gradation des erreurs que vous trouverez ci-dessous et qui constituent une grille de notation. Le barème d'évaluation est établi en points fautes (par exemple, un signe graphique : 1 point fautes, un faux sens dans le même champ sémantique : 2 points fautes, un faux sens hors champ sémantique : 3 points fautes, un contresens qui modifie le sens de la phrase, une erreur de temps ou de mode : 4 points fautes, un barbarisme morphologique : 6 points fautes, un non sens : 8 points fautes). Pour cette session, nous trouvons la répartition suivante :

- de 80 à 117 points fautes : 34 candidats
- de 120 à 165 points fautes : 52 candidats
- de 170 à 240 points fautes : 13 candidats

Nous trouvons également un pic de 15 candidats à 115 points fautes.

Restent acceptables les versions qui se situent entre 96 et 165 points fautes.

### *II- le texte et la construction du sens*

Le récit contient un certain mystère concernant le lieu. Il fallait donc, comme il est toujours conseillé, commencer par consacrer du temps à analyser le texte avant de commencer la traduction. C'est le moyen le plus sûr d'éviter des contresens lourdement sanctionnés.

- L'identification des lieux évitait des erreurs sur les mouvements du personnage dus à son inquiétude : un hôtel, une chambre à l'étage, un couloir, un palier, l'escalier avec sa rampe, le rez-de-chaussée où se trouve la salle à manger.
- L'époque, quand à elle, est indiquée à travers certains objets (« spogliatosi [...] aveva conservato addosso il costume di lana » : il ne peut s'agir que de sous-vêtements en laine, qu'on ne porte plus).

La dernière phrase, très longue, nécessitait une analyse approfondie.

### *III- Remarques générales sur la version*

#### **La présentation**

Il devrait aller de soi, a fortiori aux yeux d'un enseignant, que la présentation d'une copie n'est pas un élément à négliger. Plusieurs copies ne sont malheureusement pas soignées du tout et présentent des caractères de faible lisibilité, voire d'illisibilité.

#### **La forme**

Il convient également de respecter les choix graphiques et formels de l'auteur, notamment la division du texte en paragraphes et la ponctuation, qu'on ne modifiera que si le français l'exige. Les omissions de ponctuation sont comptabilisées. Le texte à traduire était composé de cinq paragraphes, la traduction devait donc être composée de cinq paragraphes. Il comportait aussi une longue parenthèse.

**La gradation des erreurs** : nous rappelons ci-dessous, par ordre croissant de sanction, les principales catégories d'erreurs sur lesquelles il faut porter son attention :

- *L'orthographe d'usage* : en particulier les accents non grammaticaux, omis ou au contraire en trop, notamment lors de confusions phonétiques entre le « e » muet et le « é ». On déplore que les copies ne présentant aucune faute d'orthographe soient très minoritaires.
- *Inexactitudes, mal dit et registre de langue* : du point de vue lexical, le texte de Bassani présentait peu de difficultés. Le terme « saliscendi », dans la première phrase, a posé problème : bien que le contexte ne soit pas très éclairant, il était incohérent de traduire par « monte-charge » ou « va-et-vient », comme on l'a trouvé dans quelques copies. Les difficultés tenaient plutôt aux tournures syntaxiques, aux expressions (« impedito nelle gambe », par exemple, dans la dernière phrase).
- *La surtraduction, qui ajoute adverbess et adjectifs*.
- *Le faux sens*.
- *Le contresens*.
- *La réécriture* : il n'est pas acceptable d'ajouter quelque chose au texte : la réécriture est également lourdement sanctionnée. La traduction est un exercice qui exige une fidélité absolue au texte, ainsi que de la rigueur, de la justesse et de la précision.
- *L'incorrection grammaticale* : accords, constructions erronées et ruptures syntaxiques.
- *Les formes verbales, le respect des modes et des temps*. Certains passages ont donné lieu à des propositions particulièrement aberrantes. Ainsi a-t-on trouvé, par exemple, pour traduire « Possible ? » (au deuxième paragraphe) : « Est bien possible ? », « C'était-il possible ? », « Était cela possible ? » ; ou, pour traduire « Che fosse stata » (dans le même paragraphe) : « Possible que c'eût été », « Qu'il se fût agi », « Qui aurait-il pu être », « Que ce fût », « Que ce fut », ou encore « Fusse-t-il ». Au-delà des questions sémantiques de traduction, la correction de la langue française est, dans une version, un impératif absolu.
- *L'incohérence du discours, le non-sens*.
- *Les omissions* sont interprétées comme des refus de traduction et, par conséquent, lourdement sanctionnées, y compris le titre. Les candidats doivent donc être très vigilants dans la relecture de leur copie afin de vérifier que tout a bien été traduit, car le jury ne différencie pas l'oubli de l'évitement volontaire. Plusieurs propositions, une proposition entre parenthèses ou un point d'interrogation sont équivalents à une omission.

#### **IV- Remarques particulières**

**Escalier** : *TLF* Suite de degrés. Le pluriel *les escaliers* est parfois employé, dans le lang. pop. ou fam. pour désigner la cage d'un escalier (cf. LITTRÉ, repris par ROB. 1955). *Il (...) regardait comme un homme grossier celui qui passait sans rien dire auprès de lui dans les escaliers* (BALZAC, *C. Birotteau*, 1837, p. 109).

**« Scuoteva la testa »** :

Hoher la tête *TLF* = Secouer (la tête, le menton) de droite à gauche ou de haut en bas pour exprimer des sentiments divers, voire opposés, et interprétés d'après la mimique qui accompagne ce mouvement. *Hoher la tête d'un air de doute, en signe d'approbation, d'incrédulité, de regret*.

**Entre-temps** : *TLF* : orthographe *Cf. entre-*. ROB., à côté de la graph. avec trait d'union, n'admet pas celle avec soudure, mais celle sans trait d'union *entre temps* (cf. aussi GREV. 1964, § 854, note 2). Pendant ce temps, dans l'intervalle.

« **Vago rumore** » : diffus. Qui a perdu de son éclat, de sa force en se répandant. *Clarté, lueur diffuse. Le bruit diffus et monotone du torrent* (RAMUZ, *Derborence*, 1934, p. 34)

**Entrouvert** : Entr'ouvert : graphie ancienne

**Le garde-corps** : se trouve le long du tablier d'un pont, d'un balcon, d'une terrasse, d'un navire.

**Abysse** : au fig. il sert de superl. à l'emploi fig. de celui-ci, est un synonyme spécialisé de *abîme* - Régions les plus profondes des mers et des océans.

« **Si era appena** » : après « à peine », la seconde proposition, généralement introduite par que, peut l'être aussi par quand ou par lorsque.

**Specie** : specialmente, in modo particolare, soprattutto.

**In giù** : en contrebas - Le contrebas, le contre-bas : partie située à un niveau inférieur.

**Bâiller**, je bâillais.

**Ne teneva** : ici il en gardait.

**Allungò una mano a spegnere la luce** : **ex** : Elle étendit le bras pour tirer le cordon de la sonnette (Chateaubriant, Larousse 10 volumes).

### ***V- Proposition de traduction***

Le tableau ci-dessous présente le corrigé proposé par le jury. Le texte, découpé en segments, est accompagné d'un relevé de types d'erreurs, non exhaustif. Il ne s'agit en aucun cas d'un « bêtisier ». Ce relevé est destiné à permettre aux futurs candidats de comprendre les choix de traduction du jury. Pour les candidats malheureux de cette session, le tableau leur permettra d'analyser leur copie.

1<sup>ère</sup> ligne : texte italien

2<sup>ème</sup> ligne : choix de traduction du jury

3<sup>ème</sup> ligne : A : propositions acceptées

4<sup>ème</sup> ligne : R : propositions refusées, listées par ordre de gravité croissant, les erreurs équivalentes étant séparées par le signe « / »

IN ALBERGO				
À l'hôtel				
R	A l'auberge / Dans l'hôtel / En hôtel			
Siccome il saliscendi non si abbassava, a un dato punto				
	Comme	la poignée	ne se baissait pas,	à un moment donné
A	Etant donné que	la clenche	ne s'abaissait	
R	Dans la mesure où	- le verrou / le loquet - le montant - le monte-charge - le va-et-vient	- ne baissait pas / redescendait / descendait	- à un moment précis - au bout d'un moment / à un certain point - au moment venu
si domandò se non gli convenisse aprire la porta lui stesso.				
	il se demanda	s'il ne valait pas mieux	qu'il ouvre la porte	lui-même
A		- s'il n'était pas plus judicieux / - s'il n'avait pas (plutôt) intérêt à / s'il n'était pas préférable	- qu'il ouvrît	
R	- il se posa la question - il se demandait	- qu'il aille ouvrir / s'il ne devait pas ouvrir / s'il ne devrait pas ouvrir / s'il ne fallait pas / s'il ne lui convenait pas / s'il ne lui conviendrait pas / s'il ne serait pas intelligent de sa part / si ce n'était pas mieux d'ouvrir / s'il ne conviendrait pas mieux / s'il ne convenait pas d'ouvrir / s'il ne lui vaudrait pas mieux / s'il ne lui était pas plus judicieux / s'il n'était pas mieux	- cette porte / sa porte	- de lui-même / tout seul / soi-même

<b>La chiave, disgraziatamente, l'aveva lasciata</b>				
	Par malchance,	il avait	lâissé	la clé
A	Malheureusement / malencontreusement / la clef, par malchance, il l'avait laissée			
R	Hélas / par malheur		oublié	sa clé / les clés / cette clé
<b>fuori, nella toppa della serratura.</b>				
	à l'extérieur,	dans	le trou de la serrure	
A	dehors,			
R	au-dehors en dehors de l'autre côté	insérée dans en haut de	le trou de serrure la serrure la fente de la serrure	
<b>Altrimenti, avrebbe potuto anche chiudersi dentro,</b>				
	Sinon,	il aurait	aussi pu	s'enfermer à l'intérieur
A	autrement / dans le cas contraire / sans quoi		aussi bien	dedans
R	d'ailleurs	il pourrait	simplement / même / également	se renfermer / se fermer / à clé / dans la chambre / de l'intérieur
<b>senza star lì a fare tante storie.</b>				
	sans faire	autant d'histoires.		
A	au lieu de faire	tant d'histoires		
R	- évitant ainsi de faire - sans rester / être là à faire - sans rester là et faire - sans rester là faire tant d'histoires - sans faire trop d'histoires / de soucis - sans se poser plein / tant de questions - sans tourner en rond / tourner autour du pot / tergiverser / chipoter / se poser tant de problèmes - au lieu de continuer à faire / sans se mettre à faire - sans rester planté là à faire	- autant de problèmes / des histoires - toutes ces histoires / toute une histoire		

<b>Apri, e non scorgendo nessuno,</b>				
	Il ouvrit et,	comme il n'apercevait	personne	
A		n'apercevant / ne distinguant		
R	Il ouvrit la porte	- puisqu'il n'apercevait / - comme il n'aperçut - comme il ne voyait / ne voyant		
<b>uscì nel corridoio semibuio.</b>				
	sortit dans le couloir	plongé dans la pénombre.		
A		à moitié éclairé / plongé dans une semi-obscurité à-demi éclairé / semi-obscur / à moitié sombre		
R	il sortit	sombre / presque noir à-demi obscur / qui se trouvait dans la pénombre		
<b>Guardò a destra, dalla parte del pianerottolo,</b>				
	Il regarda	à droite,	du côté	du palier,
R				- de l'entrée - de l'escalier / du rez-de-chaussée
<b>a sinistra, verso il fondo del corridoio.</b>				
	à gauche	vers	le fond du couloir.	
R	et à gauche	du côté du	le bout du couloir	
<b>Nessuno, assolutamente nessuno. Possibile?</b>				
	Personne,	absolument personne.	Etait-ce possible?	
A			Cela était-il possible ? / Comment était-ce possible ?	
R	Il n'y avait personne		Possible ? / Est bien possible ? / Comment était-il possible ?	

<b>Eppure non c'era dubbio:</b>				
	Et pourtant,	cela ne faisait aucun doute :		
A		il n'y avait pas de doute possible :		
R	<b>Mais</b>	<b>il n'y avait pas de doute / il n'y avait de doute / ça ne faisait aucun doute</b>		
<b>lui quel rumore di ciabatte lo aveva sentito.</b>				
	lui,	il l'avait bien	entendu,	ce bruit de savates
A		il l'avait bel et bien entendu		
R		- il l'avait très bien - il l'avait entendu, - il avait bien entendu ce bruit	<b>perçu</b>	- patins / - mules - pantoufles / chaussons - claquettes
<b>sognato non se l'era di certo</b>				
	il ne l'avait certainement pas rêvé.			
A	sûrement			
R	- il n'en avait pas rêvé - il ne l'avait pas rêvé du tout - il ne l'avait pas rêvé, pour sûr - il ne l'avait pas rêvé, ça c'était sûr !			

<b>Che fosse stata una serva,</b>				
	Aurait-il pu s'agir	d'une	femme de chambre,	
A	Et si ça avait été / Et s'il s'était agi / Pouvait-il s'agir / Se pouvait-il que ce fût		servante / domestique	
R	- Aurait-ce été / Est-ce qu'il avait pu s'agir - Cela pouvait-il être une / Était-ce - À la limite, c'était peut-être / C'eût été - S'agissait-il d'une / Peut-être était-ce / Que ce fut - Et si c'était / Il aurait pu s'agir / C'était peut-être / Fuisse-t-il - Possible que c'eût été / Qu'il se fût agi / Qui aurait-il pu être / Que ce fût	de la	- bonne / serveuse - dame de service / employée de service - servante du ménage	
<b>magari quella delle pulizie?</b>				
	la femme de ménage	peut-être ?		
A	celle chargée du ménage ? en charge du ménage qui s'occupe du ménage qui s'occupait du ménage qui fait le ménage	peut-être bien ? peut-être même / qui sait ?		
R	- UNE femme de ménage  - celle du dimanche	pourquoi pas / par exemple / sans doute		

<b>Di domenica pomeriggio? Perché no.</b>				
	Un dimanche	après midi?	Pourquoi pas.	
A				
R	Le dimanche / Par un dimanche / De dimanche / En dimanche			
<b>A pensarci, non era poi tanto strano.</b>				
	À bien y réfléchir,	ce n'était pas si	étrange,	au fond.
A	Si on y pense / En y réfléchissant bien / tout bien réfléchi			après tout / tout compte fait.
R	- En y réfléchissant - À y penser / à y réfléchir - Si l'on y réfléchissait - À bien y penser / S'il y repensait / En y pensant / En y repensant	- il n'était pas si - il n'y avait rien de si étrange - pas si étrange que ça	bizarre / extraordinaire	- en somme - finalement / pourtant - enfin / donc / après
<b>Nel frattempo, lasciata socchiusa</b>				
	Entre-temps,	ayant laissé		
A		après avoir laissé / une fois laissée / alors qu'il avait laissé		
R	- Au même temps - En attendant / Cependant	tandis qu'il avait laissé / laissant / en laissant / tout en laissant		
<b>la porta della stanza,</b>				
	la porte de	la chambre	entrouverte,	
A			entr'ouverte, / entrebâillée,	
R	la porte de la chambre ayant été laissée entrouverte	la pièce	à demi ouverte / mi close / semi-ouverte	

<b>si era spostato lungo il corridoio fino a raggiungere il pianerottolo.</b>				
	il s'était déplacé	le long du couloir	jusqu'à	atteindre le palier.
A	il s'était avancé			rejoindre / jusqu'à ce qu'il atteigne
R		tout au long du couloir / à travers le couloir	pour	- jusqu'à gagner le palier - au point d'atteindre - et avait atteint / avant d'atteindre - et avait fini par atteindre - jusqu'au palier
<b>Si accostò alla ringhiera, vi si affacciò,</b>				
	Il s'approcha de	la rampe,	se pencha par dessus,	
A		le garde-corps / le garde-fou	- s'y appuya - s'y accouda / se pencha en avant	
R	- il approcha la balustrade - il s'accosta à - il s'appuya à	la balustrade la rambarde	- se pencha / se mit en avant - se pencha au- dessus - là il se pencha	
<b>e scrutò, in giù,</b>				
	et	scruta,	en bas,	
A			vers le bas, / en contrebas	
R	- pour scruter	- essaya de voir / discerner / distinguer - regarda / observa / - dévisagea / perça - parcourut des yeux	- plus bas	

<b>il buio baratro delle scale.</b>				
	le gouffre	sombre	de l'escalier.	
A	l'abîme	obscur	des escaliers.	
R	- l'obscurité profonde - le fossé / le ravin / l'abysse / le fin fond / le vide / la profondeur - la sombre cage d'escalier / l'obscurité de la cage d'escalier - la trompe d'escalier obscure			
<b>Dal pianterreno, insieme con un po' di luce,</b>				
	Du rez-de-chaussée,	- en même temps qu'	un peu de lumière	
A		- avec / ainsi qu' - accompagné d'	une faible lumière	
R		- mêlé à - accompagné par - ensemble avec - à la fois avec / de même qu' / uni à	une petite lueur une petite lumière un filet / un brin de lumière	
<b>saliva un vago rumore di stoviglie,</b>				
	montait	un vague bruit	de vaisselle,	
A	s'élevait			
R	- monta - remontait / parvenait - il montait	- bruit diffus / indistinct / faible - léger bruit - bruit confus / indéfini / étouffé	- plats / couverts - linges / nappes - vaisselles	
<b>di tavoli smossi, di passi, di voci lontane.</b>				
	de tables déplacées,	de pas, de voix	lointaines.	
R	- de tables que l'on bouge / de tables bougées - de tables que l'on déplace / déplaçait - de tables traînées / qu'on remue		au loin / éloignées	

<b>Era chiaro - si disse sbadigliando -.</b>				
	<b>C'était clair,</b>	<b>se dit-il</b>	<b>en bâillant.</b>	
A			dans un bâillement.	
R	- C'est clair - Evidemment - « C'était clair - Il était clair / C'était évident / Cela est clair - Oui c'était bien ça	pensa-t-il dit-il	en train de bâiller	
<b>Stavano rimettendo in ordine</b>				
	<b>On était</b>	<b>en train de</b>	<b>ranger</b>	
A	Ils étaient		remettre en ordre	
R	- Le personnel / Quelqu'un était - Ils rangeaient		redresser / remettre en place / débarrasser / remettre de l'ordre dans / faire le ménage	
<b>la sala da pranzo, preparandola per la sera.</b>				
	<b>la salle à manger,</b>	<b>en la préparant</b>	<b>pour le soir.</b>	
A	la salle du restaurant			
R	la salle du déjeuner	- et la préparaient / en la dressant - pour la préparer / la préparant / tout en la préparant - pour la préparation du dîner		
<b>Tornato in camera, si chiuse dentro a chiave.</b>				
	<b>Une fois rentré</b>	<b>dans sa chambre,</b>	<b>il s'enferma</b>	<b>à clef / clé.</b>
A	- Une fois revenu - Lorsqu'il fut revenu - De retour / Revenu - Une fois retourné - Ayant regagné sa chambre	dans la chambre,	- il s'enferma dedans - il s'y enferma	
R			- il ferma la porte - il se ferma / il se renferma - il s'enferma de l'intérieur	à double tour

<b>Le lenzuola erano fredde, umide: specie laggiù,</b>				
	Les draps étaient froids, humides:	surtout	au fond,	
A			au bout	
R		- particulièrement  - notamment / spécialement  - et ils l'étaient encore plus	- en bas / vers le bas  - là-bas / là	
<b>dalla parte dei piedi. Tuttavia non c'era paragone, rispetto a prima.</b>				
	du côté des pieds.	Cependant,	c'était sans commune mesure par rapport à avant.	
A	au niveau des pieds	Toutefois,	- par rapport à avant, aucune comparaison n'était possible. - ce n'était rien comparé à avant - il n'y avait aucune comparaison possible - rien de comparable par rapport à avant	
R		Cela dit	- il n'y avait pas de comparaison à faire - il n'y avait pas de comparaison par rapport à auparavant - rien à voir avec / cela n'avait rien à voir - c'était sans comparaison / c'était incomparable - il n'y avait pas de quoi se plaindre	

<b>Senza più niente di stretto attorno alla vita,</b>				
	Sans plus rien qui ne le serrât	à la taille		
A	- lui serrait à la taille, - N'ayant plus rien qui lui serrait la taille, - Maintenant que plus rien ne lui enserrait la taille			
R	- Sans plus rien qui ne serrait - Sans plus rien de serré / d'étroit - Sans avoir rien / En n'ayant plus rien de serré autour de sa taille - Libéré / débarrassé de ce qui le serrait	- autour de la taille - autour de la ceinture		
<b>si sentiva infinitamente meglio.</b>				
	il se sentait	infiniment mieux.		
R		- mille fois - décidément		
<b>Anche lo stomaco gli pesava molto meno.</b>				
	Son estomac aussi	était	beaucoup	moins lourd
A	Même son estomac			
R	Son ventre	- lui semblait - lui pesait beaucoup moins - pesait beaucoup moins lourd - lui faisait beaucoup moins mal - Son poids à l'estomac était aussi moins lourd / le faisait beaucoup moins souffrir - Il se sentait même beaucoup moins lourd de l'estomac	Bien	plus léger / moins pesant

<b>Allungò una mano a spegnere la luce, si girò sul fianco destro,</b>				
	Il tendit un bras	pour éteindre la lumière,	se tourna	sur le côté droit,
A	le / son			
R	- étira sa main - Il tendit sa main / il allongea sa main		- se retourna - se mit	vers son
<b>sbadigliò fino alle lacrime;</b>				
	bâilla	jusqu'aux larmes ;		
A		jusqu'à en avoir les larmes aux yeux ;		
R	balbutia	- à se décrocher la mâchoire / presque à se faire pleurer / à en pleurer - bâilla aux corneilles		
<b>e quasi subito, col consenso improvviso di tutto se stesso,</b>				
	et presque instantanément,	avec l'assentiment	soudain	de tout son être,
A	aussitôt / immédiatement	le consentement / l'approbation	subit / spontané	
R	tout de suite / de suite	- par le - l'accord - le consensus - tout son être soudain consentant	- impromptu - improvisé / imprévu	- tout son corps / tout lui-même
<b>ebbe coscienza che il cervello gli si annebbiava, che prendeva sonno, che sognava.</b>				
	il eut conscience que	son cerveau	s'embrumait,	qu'il s'endormait, qu'il rêvait.
A	il prit conscience			que le sommeil venait - qu'il s'ensommeillait
R	il réalisa	son esprit	- s'engourdissait - s'embrouillai - était brouillé - se voilait - s'embuait	- qu'il était pris par le sommeil - qu'il plonge au / dans le sommeil - qu'il prenait son sommeil - qu'il tombait de sommeil

<b>Sognava di trovarsi ancora una volta su per le scale</b>				
	Il rêvait qu'il	se trouvait	une fois encore	dans l'escalier
A				les escaliers
R	- se retrouvait - il rêvait de se trouver			- en haut des escaliers - dans les escaliers
<b>del Bosco Eliceo<sup>1</sup> e ancora una volta</b>				
	du <i>Bosco Eliceo</i> ,	et qu'une fois encore		
A		et qu'une fois de plus		
R	- du <i>Bosco Eliceo</i> , l'hôtel - du Bois Eliceo	et une fois encore qu'il		
<b>saliva, gradino dopo gradino, avendo per meta il secondo piano.</b>				
	il gravissait les marches,	l'une après l'autre,	avec, pour but, le deuxième étage.	
A			- ayant pour but le - à destination du	
R		marche par marche	- désirant atteindre / pour atteindre	
<b>Che cosa ci andasse a fare, là di sopra, non era chiaro.</b>				
	Ce qu'il allait	faire,	là haut,	ce n'était pas clair.
A		y faire		
R	- Qu'allait-il - Qu'est-ce qu'il allait - Ce qu'il devrait - Il n'était pas au clair de ce qu'il allait / Il n'était pas clair ce qu'il allait faire là-haut		- là, en haut - là-haut dessus	c'était assez flou
<b>Andava su, semplicemente: e senza troppa fatica,</b>				
	Il montait,	semplement :	et sans trop de	difficulté
A		tout simplement		peine,
R	- allait en haut - montait là-haut - montait en haut	- c'était tout	:	- d'effort / de mal - se fatiguer

<b>anzi con strana, misteriosa leggerezza.</b>				
	voire avec	une étrange, une mystérieuse légèreté.		
A	et même avec / mais au contraire avec			
R	- mais - avec même - plutôt	- une étrange, mystérieuse légèreté - étrange et mystérieuse légèreté		
<b>Scuoteva la testa.</b>				
	Il dodelinait de	la tête		
A	Hochait			
R	il opinait du chef / il faisait non d'un signe de tête			
<b>Un attimo prima, giù da basso, Bellagamba gli aveva proposto</b>				
	Un instant plus tôt,	en bas,	Bellagamba lui avait proposé,	
A	Un instant auparavant			
R	- juste avant - L'instant - Quelques instants - Il y a un instant	- d'en bas - depuis en bas - en contrebas - tout en bas / là-bas en bas / là en bas / au rez-de-chaussée	Bellejambe - Monsieur Bellagamba	
<b>ammiccando di farlo trasportare in barella</b>				
	d'un air entendu,	de le faire transporter	sur une civière	
A			sur un brancard / en brancard	
R	- d'un geste allusif - d'un clin d'œil - en toute connivence - en faisant signe - en plaisantant - pour sympathiser / avec insistance / en se moquant / en mimant la scène	- d'être transporté - de le faire porter - de le faire hisser	- avec un brancard - dans une civière	

<b>da un paio dei robusti giovanotti</b>				
	par	deux	des jeunes gaillards	
A			des jeunes hommes robustes	
R	- deux jeunes gaillard - quelques-uns des jeunes hommes - une paire des robustes jeunes hommes - de jeunes hommes - deux gaillards robustes		- vaillants / solides / bien charpentés / musclés - bien costauds	
<b>che aveva reclutato come camerieri nelle campagne circovicine</b>				
	qu'il avait	recrutés comme serveurs	dans les campagnes	avoisinentes
A	qu'elle avait	engagés / embauchés	la campagne	- environnante - des alentours / des environs
R		- grooms - valets de chambre - domestiques		- les maison de campagne - les campagnes voisines
<b>(ne teneva una, di barella, proprio nell'ingresso:</b>				
	(il en gardait une,	de civière,	justement	dans l'entrée:
A			juste	
R	- avait - il en gardait bien une - il gardait un brancard - il en gardait justement une		- tout juste - précisément	- à côté de l'entrée - à l'entrée
<b>precisa identica a quelle, col telo di canapa ruvida,</b>				
	exactement la même	que celles à toile de chanvre	rêche,	
A	elle était tout à fait identique à celles / précisément / exactement / en tous points identique	avec sa/ avec une toile de chanvre	rugueux / râpeux	
R	- vraiment / parfaitement / tout juste	- à la toile - avec la toile - en toile / de toile - dotés d'une toile - tissu / jute - coton	- grossière / rustique / rude - brute	

<b>in uso all'Arcispedale Sant'Anna di Ferrara</b>				
	qu'on utilisait à	l'Hôtel-Dieu	Sant'Anna de Ferrara	
A	qu'on utilise / utilisées à			
R	- utilisés par - qu'utilisait - en service à - en usage à	- l'hôpital central - l'hospice - l'hôpital - le grand hôpital - la clinique	- Sainte-Anne - sainte Anne de Ferrara - Sant'Anne à Ferrara - Sainte Anne - Saint'Anne - Saint-Anne	
<b>per trasportare i malati gravi da un padiglione all'altro):</b>				
	pour transporter les	grands malades	d'un pavillon à un autre):	
A	pour le transport des	- malades dans un état grave - patients gravement malades - personnes gravement malades		
R		- les malades graves - les malades les plus graves	- bâtiment - service / secteur - aile / structure	
<b>neanche se lui fosse stato impedito nelle gambe,</b>				
	comme s'il	avait été	incapable de tenir debout,	
A	il n'était tout de même pas	- incapable de - n'avait pas pu - s'il n'avait pas eu l'usage de ses jambes - si ses jambes ne l'avaient plus soutenu - s'il n'avait pas pu se servir de ses jambes	- tenir sur ses jambes / se servir de ses jambes,	
R	- même pas s'il - bien qu'il - tout comme s'il - pour rien au monde / même s'il	-	- avait eu les jambes paralysées - n'avait pu marcher - avait eu des difficultés à marcher - ses jambes l'avaient empêché de marcher	- avait été handicapé des jambes - avait été gêné / empêché par ses jambes

sofferente di cuore o peggio.				
	comme s'il avait	souffert du cœur	ou pire !	
A		été malade du cœur	ou pire encore	
R		- été cardiaque / malade de cœur - été souffrant du cœur / au cœur / de cœur - eu des problèmes de cœur / une cardiopathie - comme s'il souffrait / comme si son cœur avait été souffrant / souffrant du cœur		

**1 Bosco Eliceo** : nome di un albergo di Codigoro

## VI FAITS DE LANGUE

### Remarques générales sur les faits de langue

Plusieurs candidats écrivent qu'il faut respecter la concordance des temps, sans s'expliquer davantage ni, surtout, s'interroger sur les rapports de temporalité entre les différentes actions qu'expriment les verbes. Or, il est indispensable de bien établir si une action est antérieure, simultanée ou postérieure par rapport à une autre.

Plusieurs candidats ont par ailleurs du mal à identifier le point ou les points à expliquer. La consigne stipulant qu'il faut commenter et justifier la traduction proposée, il faut s'attacher prioritairement aux différences entre le mot ou la tournure italien(ne) et le mot ou la tournure français(e). Un travers assez courant, hélas, consiste au contraire à ne s'intéresser qu'au texte italien. C'est le choix de traduction qu'il faut justifier, et non le choix linguistique ou stylistique de l'auteur.

#### « convenisse » :

Subjonctif imparfait du verbe *convenire*.

Le temps imparfait est requis par le contexte au passé (« si domandò se non gli convenisse ») et par la simultanéité théorique des deux actions : celle de la proposition principale (« si domandò ») et celle de la subordonnée interrogative indirecte (« se non gli convenisse »). Le mode subjonctif est requis par la nature du verbe de la principale, *domandarsi* : il est en effet obligatoire d'utiliser le subjonctif après les verbes exprimant une interrogation. Il n'en va pas de même en français, où le mode adéquat est l'indicatif. On a donc traduit : « il se demanda s'il n'avait pas intérêt ».

Il eût été ambigu de traduire par un conditionnel (« il se demanda s'il n'aurait pas intérêt »), qui aurait pu impliquer une postériorité de l'action de la subordonnée vis-à-vis de l'action de la principale (vulgairement désignée : "futur dans le passé").

**« fosse stata » :**

Subjonctif plus-que-parfait du verbe *essere*.

Cette forme verbale est au mode subjonctif car elle est précédée d'un « Che » qui a valeur interrogative, bien que le verbe de la principale soit implicite. En français, cette structure requiert le mode indicatif ou le conditionnel : « Et s'il s'était agi » ou « Aurait-il pu s'agir ». Le plus-que-parfait, quant à lui, est dû à l'antériorité de l'action désignée par ce verbe vis-à-vis du moment de l'interrogation (la personne qui a marché dans le couloir n'y est plus au moment où le personnage central s'interroge sur son identité), sachant que la narration est au passé : le bruit entendu appartient au passé du passé. Il fallait donc traduire également par un plus-que-parfait de l'indicatif ou par un conditionnel passé : « Et si ça avait été » ou « Aurait-il pu s'agir ».

**« spogliatosi » :**

Participe passé du verbe *spogliarsi*.

Dans les propositions subordonnées participiales, le participe passé s'accorde en genre et en nombre avec le sujet auquel il se réfère : ici, il s'agit du personnage central, dont on sait que c'est un homme, grâce à l'indication « lui », à la ligne 6. Le pronom réfléchi est placé obligatoirement en enclise. Ce type de proposition est doté d'une valeur temporelle et/ou causale, qui, dans le texte de Bassani, s'éclaire à la lecture de la suite : « spogliatosi rapidamente, si infilò nel letto ». Il faut donc traduire la forme verbale par : « après s'être déshabillé » ou par : « s'étant déshabillé », qui marquent bien l'antériorité de l'action de se déshabiller vis-à-vis de l'action suivante (« si infilò nel letto »).

Il ne s'agit pas ici d'un participe passé absolu, dont le sujet est nécessairement différent du sujet de la proposition principale (cf. le rapport de jury de la session 2011).

**« il cervello gli si annebbiava » :**

Lorsqu'il n'y a aucune ambiguïté possible, l'italien désigne les objets de la possession d'un sujet par l'article défini. Le français, en revanche, utilise dans la plupart des cas l'adjectif possessif. Ici, le possessif est remplacé par un pronom complément d'attribution (ou indirect), ce qui est fréquent en italien mais serait incorrect en français, notamment s'agissant d'une partie du corps (sauf dans quelques cas, le plus souvent dans un registre familier<sup>1</sup>). Il fallait donc traduire par : « son cerveau s'embrumait ».

<sup>1</sup> On trouve dans le thème : « des cheveux noirs qui lui retombaient [...] autour du front ».

## EPREUVES ORALES

### EXPLICATION DE TEXTE EN ITALIEN et COURT THEME

#### Remarques générales sur l'épreuve universitaire

**Déroulement** de l'épreuve orale de thème improvisé (cf. *Annexes* de cette partie) et d'explication de texte :

Le président accueille le candidat en français en lui rappelant les consignes:

- 1) prise de connaissance du thème oral (le candidat prend le temps de découvrir et de lire le texte en français à voix basse), puis proposition d'une traduction en italien : le candidat peut, s'il le souhaite, revenir, ponctuellement, sur une première traduction dont il ne serait pas satisfait. Il est bon que le candidat propose sa traduction à un rythme qui permette au jury de la noter ;
- 2) le candidat est ensuite invité à lire une partie du texte qu'il s'apprête à expliquer, le passage qui lui semble être le plus intéressant ;
- 3) le candidat fait son explication de texte en italien.

Au bout d'une demi-heure, si le candidat n'a pas fini son explication, le jury lui demande de le faire pour passer à l'entretien.

**Les textes proposés** à l'explication de texte ne comportent aucune surprise pour les candidats puisqu'ils sont extraits du programme. Ils supposent une bonne connaissance des œuvres et un entraînement spécifique et technique à l'explication de texte. Il ne s'agit pas d'appliquer à l'étude d'un texte, défini comme unité, des généralités fonctionnant comme clés universelles. Le texte se présente comme unité thématique, rhétorique et stylistique. Il est recommandé de ne jamais perdre de vue ces aspects spécifiques dont l'explication doit rendre compte suivant un certain nombre de règles propres à cet exercice éminemment universitaire.

L'introduction en est un moment important. Il importe de bien situer le texte dans son contexte, de préciser les axes de lecture choisis, à partir desquels l'explication ordonnera ses remarques, d'identifier les articulations significatives du texte. Le passage qui sera lu est librement choisi par le candidat pour son caractère significatif. Cette introduction permettra ainsi d'indiquer les lignes de force de l'explication proprement dite, en donnant au discours une rigueur et une cohésion appréciées par le jury.

Le candidat doit veiller à respecter la progression annoncée dans l'introduction. La structure logico-temporelle du texte invite le plus souvent les candidats à une explication de type linéaire, respectueuse de cette structure : ils n'en doivent pas moins éviter des remarques dispersées, sans lien direct avec les axes annoncés et avec les thématiques propres au texte. Celui-ci reste le centre de l'explication. Ses caractéristiques stylistiques et rhétoriques doivent être mises en évidence, en s'appuyant sur un lexique notionnel spécifique.

Son explication terminée, le candidat est invité à répondre aux questions que lui posent les membres du jury. Ces questions ont pour but d'aider le candidat à clarifier certaines formulations imprécises, de lui suggérer d'approfondir tel ou tel point de son explication : ce moment de l'épreuve orale institue, entre lui et les membres du jury, un véritable dialogue qui permet, comme le prouvent les

réactions de plusieurs candidats, d'apprécier leur esprit d'ouverture et leur aptitude à maîtriser l'analyse d'une œuvre, de son contexte culturel, de ses problématiques.

### Remarques globales sur les extraits tirés de *l'Orlando Furioso*

Généralement, les candidats, quel que soit l'extrait choisi, réussissent assez bien à segmenter le texte et à justifier leur choix de découpage. Certains, toutefois, négligent de le situer précisément dans l'économie générale du poème ; il est pourtant fondamental de mettre en lumière les liens thématiques et stylistiques qui unissent la partie et le tout, en l'occurrence de situer l'extrait par rapport au chant même auquel il appartient, voire aux chants qui l'encadrent. Dans le cas du texte tiré du premier chant, il était même essentiel, comme l'a bien fait une candidate, de revenir sur la filiation entre le texte d'Arioste et celui de Boiardo, voire de signaler çà et là les références à la matière bretonne. L'un des principaux défauts remarqués consistait en un commentaire paraphrastique des vers, ne s'appuyant que sur peu d'éléments d'analyse textuelle. Les candidats qui se distinguaient étaient le plus souvent ceux qui, outre une bonne gestion du temps imparti, parvenaient à donner une explication suivie et cohérente, où la bonne connaissance des thématiques ariostesques et des dynamiques narratives s'appuyait sur une solide mise à nu des mécanismes rhétoriques (à la fois les figures de style et les éléments de métrique). Ces remarques d'ordre stylistique et métrique – quand elles n'étaient pas cantonnées à un vain 'catalogue' de figures et de structures – ont été valorisées car, trop souvent hélas, le candidat avait tendance à oublier qu'il s'agit de poésie ! De même, le jury aurait apprécié davantage de références à la critique ; ce que n'ont cependant pas manqué de faire les meilleurs candidats. On a pu déplorer que la plupart d'entre eux n'aient pas suffisamment exploité les nombreuses notes critiques de bas de page, pourtant à leur disposition sur les photocopies des extraits, tirées de l'édition de référence.

### Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, I, 33-44

**Situation** : Angélique s'enfuit de la tente du Duc de Bavière, où l'avait retenue Charlemagne, et profitant de la confusion lors d'une bataille entre chrétiens et païens, tente de regagner sa terre. Après la traversée sauvage d'un *locus terribilis* (33-34), elle parvient enfin à un *locus amœnus* (35-38). Cet épisode est spéculaire avec le C. XIX, 33, tant la femme et le jardin immaculé se confondent.

Deux personnages occupent la scène que couvrent les octaves 35-44 : Angélique et Sacripant. Le passage est d'ailleurs divisible en deux parties : les octaves 35 à 39 (jusqu'au vers 4) sont centrées sur Angélique tandis que les octaves 39 (à partir du vers 5) à 44 sont centrées sur Sacripant. Angélique constitue cependant le cœur de la représentation, non seulement parce qu'elle est à l'origine du comportement et de la lamentation de Sacripant, mais aussi parce que, d'un point de vue narratif, la description du personnage masculin et de ses gestes reste extérieure (ce pour quoi le chevalier sarrasin peut être objet de dérision), alors que la description d'Angélique est plus participative et intériorisée.

Le passage est prétexte à un discours sous-jacent du poète vis-à-vis de ses sources, qui oscille entre hommage et parodie. La présence souterraine de Pétrarque, notamment, est évidente.

#### *L'heure du repos : le bosquet (35-37)*

Les premières octaves du passage sont importantes pour le personnage d'Angélique parce que, pour la première fois depuis le début de l'œuvre, la fuite de la belle sarrasine prend fin. Les deux premiers

vers font office de transition entre la course effrénée des octaves précédentes et le repos. À la vertigineuse synthèse temporelle du vers 1, efficacement traduite par le polysyndète, s'opposent la locution adverbiale « al fine », au vers 3, et le cortège de syntagmes évoquant l'apaisement, jusqu'à l'adjectif final de l'octave (« lento ») qui couronne le nouveau mouvement – de pause – auquel invite l'endroit. Celui-ci est propice au repos en cela qu'il est protecteur : la couche d'Angélique est à l'abri des regards indiscrets (37, v. 6 et 8). La belle sarrasine quitte ainsi provisoirement son statut de proie pour reprendre des forces en paix.

Le lieu répond en tous points aux caractéristiques topiques du *locus amoenus*. On relève notamment la présence d'une eau limpide (35, v. 5 ; 36, v. 7 ; 37, v. 3) et féconde (35, v. 6), d'une brise douce et légère (35, v. 4), d'une fraîcheur rendue plus désirable par la chaleur estivale (36, v. 3) : l'herbe est agréablement humide (36, v. 8) et le buisson au sein duquel Angélique va trouver repaire est protégé des rayons du soleil par les grands chênes qui le surplombent (37, vv. 4 et 6). Le tableau ne serait pas complet sans la présence de fleurs printanières (36, v. 5, 37, v. 2) qui donnent à l'ensemble une caractérisation féminine renforcée par l'aspect du buisson qui forme un creux accueillant en son milieu, tel un nid (37, v. 5). Arioste reprend ici à son compte un *topos* consolidé par une longue tradition lyrique qui remonte à Horace et Virgile. Les choix lexicaux font explicitement allusion à Pétrarque, notamment à *Chiare fresche e dolci acque*. La description n'est cependant pas dépourvue d'une allusion au cœur égoïste d'Angélique, puisque le beau buisson fleuri se mire dans l'eau limpide (36, v. 3).

#### *Deux parties en présence (38-40)*

Le calme bucolique des premières octaves est rompu par l'arrivée d'un chevalier. L'événement est signalé par le bruit de ses pas, le « calpestio » (38, v. 6) qui tranche avec le doux murmure des eaux riantes (35, vv. 5 et 7), et auquel Angélique réveillée répond par un silence prudent (38, v. 7 ; 39, v. 4), ne sachant si l'homme est ennemi ou ami. À la sérénité du repos succède ainsi le doute (39, vv. 1-2).

Le chevalier fait halte près du fleuve, non point pour dormir, mais pour ruminer « un suo gran pensiero » (39, v. 7). Le repos du chevalier n'est donc qu'apparent : rongé par le sentiment amoureux, Sacripant est incapable de trouver le sommeil, contrairement à Angélique, dont le cœur ne reflète encore qu'elle-même. Sacripant propose ici une déclinaison mineure de la grande passion dévastatrice que suscite la belle Angélique. Le poète s'amuse cependant à forcer les traits, non pas tant pour souligner l'énormité de la passion que pour tourner en ridicule le sarrasin : l'exagération marque ainsi la description de son immobilité (39, v. 8) et de sa désolation (40, vv. 5-6), et c'est à l'enseigne de comparaisons hyperboliques qu'est évoquée sa plainte (40, vv. 7-8). Le son « afflitto e lasso » (40, v. 3) de la voix de Sacripant vient ainsi caractériser le troisième mouvement de la scène, inaugurant la lamentation finale. L'octave 40 est donc dominée par un registre comique qui s'oppose violemment au registre élégiaque du *locus amoenus* et désamorce, par anticipation, le *pathos* de la plainte.

Les comparaisons (la pierre, le rocher, le tigre) s'inspirent peut-être de l'école poétique sicilienne (il n'est que de songer à Giacomo da Lentini), ce qu'autorise à penser, dans l'octave suivante, le *topos* de la passion amoureuse décrite sous le signe contradictoire du gel et du feu (41, v. 1).

### *La vierge et la rose (41-44)*

Le malheureux adresse sa plainte à l'idée fixe qui s'est emparée de son esprit depuis qu'il a vu la belle Angélique, et qui le subjuge et le pétrifie depuis plus d'une heure. Le monologue dévoile la vraie nature de la pensée insidieuse : Sacripant est convaincu qu'Angélique a offert à Roland sa virginité. Son langage, dont l'euphémisme ne tient qu'à la convention littéraire la plus éculée (l'antécédent le plus évident est Catulle), révèle néanmoins la grossièreté de son système de valeurs. La fleur, symbole canonique de l'hymen (Angélique laissera cueillir « la prima rosa » à Médor au chant XIX, 33), ne figure qu'en dernière place dans l'énumération des équivalents euphémiques, après le fruit (41, vv. 4 et 7) et les dépouilles opimes (41, v. 6). L'usage d'un vocabulaire belliqueux, aux relents économiques, traduit la vile motivation du sarrasin : celle de l'intérêt et du bien matériel que ni les regards ni les mots (41, v. 5) ne sauraient pallier. Le registre lyrique est donc purement artificiel.

S'ensuit un passage consacré à l'éloge de la virginité féminine au moyen d'une comparaison filée entre la vierge et la rose. L'octave 42 reprend ainsi les *topoi* du *locus amoenus* pour décrire sa variante idéalisée sous forme de jardin d'Éden. Les sonorités harmonieuses (assonances, paroxytons), les nombreux syntagmes poétiques des vers 5 et 7 (« aura soave », « alba rugiadosa », « gioveni vaghi », « donne innamorata ») et le fort parallélisme qui informe l'éloge (« sola e sicura », v. 3 ; « né gregge né pastor », v. 4) accentuent encore son caractère idyllique. Sacripant verse même dans l'emphase avec la gradation du vers 6, où tout l'univers semble s'incliner devant la rose. La virginité est présentée comme la valeur suprême de la femme (d'ailleurs, Angélique sortira de scène une fois qu'elle se sera donnée à Médor), mais ce n'est sans doute pas sans malice que le poète établit un écho entre les vers 5-6 de l'octave 42 et le distique final de l'octave suivante, puisque le prix accordé à cette valeur incommensurable (supérieur à la vie) est tel aux yeux du sarrasin enamouré qu'il se dit lui-même prêt à mourir si la passion l'abandonne, alors que la valeur suprême du chevalier est militaire et consiste à servir la noble cause de son camp, selon le code chevaleresque. D'ailleurs, la « pensée » obsédante de Sacripant est de nature libidineuse. Le portrait que dresse Arioste de ce personnage est donc résolument dégradant. Celui-ci n'est cependant qu'un élément secondaire d'un principe qui est à l'œuvre de façon bien plus tragique et bien plus évidente chez d'autres personnages, à commencer par Roland. Angélique est en effet le moteur de la grande erreur qui caractérise l'errance du héros de la chrétienté dans le *Roland furieux*. La quête est fourvoyée, de sorte que les vicissitudes humaines semblent dominées par la Fortune. L'abaissement opéré sur les sources participe stylistiquement d'un principe de détournement.

Le texte a donné lieu à de bons, voire très bons commentaires. Les sources littéraires ont été souvent bien repérées, de même que la nature polémique de leur reprise. Le développement de ces aspects a néanmoins donné lieu à quelques confusions. Rappelons que la poésie stilnoviste n'est pas une poésie de cour, contrairement à celle de l'école poétique sicilienne, et que, si le stilnovisme reprend à son compte certaines caractéristiques de l'amour courtois, il en redessine aussi les contours à l'aune d'une *convivenza* de type *comunale*. Certains éléments du passage à étudier ont par ailleurs donné lieu à quelques contresens. Ainsi en a-t-il été du « pensiero » obsédant de Sacripant, interprété par un candidat comme sentiment de jalousie. Sacripant est certainement jaloux de celui qui a « cueilli la fleur » avant lui – Roland, d'après ce qu'il croit (à tort) –, mais son idée fixe est plutôt autocentrée et réside dans son désir invétéré d'obtenir cette « fleur » qui lui a échappé (ou plutôt dont il croit qu'elle lui a échappé) et qu'il estime lui revenir de bon droit, dans la mesure où est il fou

amoureux et souffre de cette passion dévorante. L'idée de rivalité, centrale dans le sentiment de jalousie, est relativement étrangère au personnage, qui ne l'évoque (44, v. 4) que pour souligner le sentiment d'avoir été dupé : car Sacripant reste rivé au schéma de l'amour courtois selon lequel la dédition de l'amant implique obtention d'une récompense, le *guiderdone* auquel il est fait allusion au travers des notions de gratitude et ingratitude (44, v. 5). Notons cependant que le code de l'amour courtois est nettement dégradé, puisque la récompense invoquée par le sarrasin est explicitement érotique et ne se contente pas d'un regard, et que, d'autre part, le monde du *Roland furieux* tourne substantiellement le dos à la notion de gratitude.

Enfin, plusieurs candidats ont su mettre à profit l'entretien avec le jury pour développer des points de leur exposé qui avaient été survolés, montrant ainsi une disposition appréciable à élargir le discours.

### Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, XXIII, 124-133

Bien que l'expérience amoureuse fasse partie intégrante de l'aventure épique, sous les aspects du péril et de l'épreuve à surmonter (à cette dimension, s'ajoute la « naturalité » de l'amour pour la dame dans le processus initiatique du chevalier courtois qui doit dominer ses passions), L'Arioste place au centre de son poème (dans tous les sens du terme) la faillite de son champion, Orlando : ce dernier qui est le plus valeureux des paladins subira avec une violence inouïe la perte de la raison ; en d'autres termes, à l'excellence militaire d'Orlando, à la haute noblesse de ses sentiments, répond en écho la plus intense manifestation littéraire d'une folie dévastatrice.

En dépit de l'originalité vantée par le narrateur dans le Chant I (« Dirò d'Orlando in un medesimo tratto/ cosa non detta in prosa mai né in rima », I, 2. 1-2), on attendait des candidats quelques précisions liminaires minimum concernant la tradition littéraire dans laquelle s'inscrit le thème de la folie du comte :

- Allusions à la tradition poétique du héros « furieux » : *furor* sacré du guerrier dans l'épopée antique, folies subites et provisoires dans le roman de chevalerie médiéval (Tristan, Lancelot...) etc.
- Allusions au topos de la folie amoureuse dans la poésie (le « folle desio » pétrarquiesque) et dans la philosophie classique (par exemple, dans *Phèdre* de Platon, Lysias se réfère à la « conscience » paradoxale des amoureux qui savent avoir perdu la raison) et/ou humaniste (on ne pouvait faire abstraction, ici, à de *l'Eloge de la folie* d'Erasme).

Le passage proposé repose entièrement sur la déviation et la lacération ; il n'est pas dû au hasard que la folie d'Orlando 'éclate' au centre exact : certes, la césure n'est pas nette (Güntert, Giudicetti), entre les C. XXIII et XXIV. De plus, cette centralité a une valeur anthropologique, elle indique le fragile point d'équilibre de tout homme raisonnable, et la vertu du libre arbitre menacé par les passions. C'est aussi, structurellement, une déchirure dans le tissu narratif.

Il était important de situer les octaves parmi les autres folies 'triangulaires' : dans le C. XXIII, déjà, Orlando – juste avant de découvrir l'idylle entre Angelica et Medoro, combat son dernier duel avec l'intempérant Mandricardo, qui vit une passion irrationnelle et bestiale avec l'inconstante Doralice. Dans le chant suivant, il est question de la fin tragique du traître Odorico : ami du prince Zerbino, il

perd la raison et décide de s'emparer d'Isabelle qui nourrit une relation d'amour réciproque avec Zerbino (C. XIII), et il meurt pendu (C. XXIV). Précisément, l'épisode qui suit l'accès de folie de Roland est celui de la mort au combat de Zerbino, défait par Mandricardo, incarnation même des passions déchaînées ; tout cela pour signifier le triomphe de la folie d'amour à laquelle s'oppose la figure d'Isabelle, femme sage et fidèle qui, suite à la mort de son bien-aimé, adopte la voie toute spirituelle de la retraite érémitique, prélude à son martyre.

Le thème de la folie est annoncé dès le premier (proprement fondamental) chant de *l'Orlando Furioso*, dont le pivot est cet Orlando « che per amor venne in furore e matto, d'uom che sì saggio era stimato prima » (I, 7.2). En d'autres termes, le plus noble des paladins ne se distingue plus des féroces et sauvages adversaires de l'armée chrétienne, ces « mori » qui, « seguendo l'ire e i giovenil furori/ d'Agramante lor re », assiègent Paris (I,1.5-6) ; toutefois, dans le passage étudié, le candidat devait être attentif à ne pas confondre mélancolie, fureur et folie ; de fait, le poète choisit de distinguer – exactement comme le ferait un médecin de la Renaissance (les termes techniques sont bien ceux utilisés à l'époque pour décrire les divers *umori* de la perte de raison, mêlés à des échos pétrarquiques) – chaque étape du progressif « *smarrimento* » d'Orlando.

**Introduction à l'étude du passage :** Orlando est tout d'abord surpris après avoir découvert, gravés dans l'écorce d'un arbre, les noms de Medoro et d'Angelica ; suivent ensuite une phase de déni et d'incrédulité, une immense et profonde langueur, une « tristitia » ; et enfin, à l'issue du récit rapporté par le berger, le coup de « secure/ che 'l capo a un colpo gli levò dal collo » (XXIII, 121. 1-2). Orlando éclate en sanglots (« fiume di lacrime »). Les interprétations de la fureur d'Orlando sont innombrables, mais le candidat devait expliquer dans quelle mesure, dans la folie centrale du héros, se concentrent les interrogations angoissées du poète (et de toute une société aristocratique sur le déclin) sur l'effondrement des idéaux chevaleresques : la folie peut symboliser entre autres « l'inevitabile non coincidenza [...] tra ideali e fatti, tra premesse filosofiche e risultanze storiche » (E. Musacchio). En ce sens, *l'Orlando Furioso* peut être compris comme le chaînon unissant *l'Eloge de la Folie* d'Erasmus et le *Don Quichotte* de Cervantès.

Dans les octaves 124-125, les candidats ont généralement mis en avant la spatialisation des mouvements : de la maison du berger (*locus amœnus*), Orlando prend brutalement le chemin de la « *selva oscura* ». Le renversement du topos arcadique est complet, ce lieu de paix et d'harmonie se muant en un lieu de douleur et de déchirement. « *esce fuor* » ne pouvait pas être simplement entendu au sens propre, comme fuite précipitée d'Orlando, mais aussi comme « *uscire di senno* », puisque nous sommes dans la dernière phase de ce raptus pathologique et émotionnel. Cfr. C. XXIV, 2. 1-2 : « *Varii gli effetti son, ma la pazzia/ è tutt'una però, che li fa uscire. Gli è come una gran selva [...]* ». Il fallait remarquer aussi la profusion des couples d'opposés, récurrents dans le poème : abri du berger/ sombre forêt, repos statique/ fuite douloureuse. Cette fuite dans l'épaisseur des bois fait écho à l'ouverture des « *porte al duolo* », comme pour mieux matérialiser la confusion entre espace naturel totalement dévasté et espace psychique. La régression de l'homme rationnel vers l'homme sauvage renverse d'une part les idéaux courtois (qui sont propres au milieu social où est produit le poème) et, d'autre part, la vertu de tempérance, particulièrement exaltée durant la Renaissance. A la destruction du tissu social et culturel (« *fugge cittadi e borghi* ») répond la dissolution du temps (« *né la notte né 'l dì si dà mai pace* »). Il fallait aussi remarquer la périphrase, célèbre et légère, dérivée de Boccace qui devient presque décalée et bouffonne dans ce contexte grave (cette dimension ironique, quoique présente dans l'ensemble de l'épopée ariostesque, imprègne particulièrement les octaves

qui suivent) : « Di sé si meraviglia ch'abbia in testa/ una fontana d'acqua sì vivace ». Cette référence se mêle aux lieux communs de matrice pétrarquiesque : acqua/ pianto/ fiume.

Les octaves 126-128 sont celles du monologue intérieur de Roland et manifestent le suprême effort de la conscience de soi pour comprendre ce qui échappe à tout raisonnement, l'ultime tentative de rationaliser la folie naissante par le biais de la langue poétique. Cet effort de maîtrise par l'action du langage (marque de civilisation, de sagesse prudente) est teinté d'une intention parodique de la psychologie amoureuse imposée par le code pétrarquiesque. Les premiers signes tangibles de la folie d'Orlando seront, en effet, la perte de la langue articulée, l'expression du preux chevalier se réduisant à d'inaudibles grognements. Les candidats ont souvent mis en lumière l'anaphore de « Amore », personnifié et cœur de cette introspection amoureuse. « Amore » (127, 5) et « Amore » (127, 7) ne se confondent pas toutefois ; dans le premier cas, Orlando remarque qu'Amour est à l'origine du feu qui dévore sa conscience ; dans le second cas, le paladin s'adresse directement à l'allégorie et l'interpelle en vain. L'itération de « feu » (pour ne rien dire du martèlement de « lacrime » (126, 1 et 3), « dolore » (126, 3 et 8), « vita » (126, 8)/ « vitale » (126, 5), etc.), autre *topos* de la passion récurrent dans le poème, prolonge cette plainte aux accents pétrarquiesques, mais l'on passe ici du plan symbolico-poétique du *Canzoniere* à la réalité psychopathologique et négative de *l'Orlando Furioso*. De plus, le feu qui brûle et ne consomme pas est une caractéristique de l'enfer chrétien (d'ailleurs expressément désigné dans l'octave 128, 6) que l'on retrouve bien évidemment chez Dante, à cette différence qu'ici, il s'agit d'un feu tout intérieur. Progressivement, Orlando devient étranger à lui-même, et ce processus schizophrène est toujours attentivement décrit à travers cette dernière lueur de la conscience (« Non son, non sono io quel che paio in viso :/ quel ch'era Orlando è morto et è sotterra »), processus s'achevant par la scission entre l'âme et le corps : « Io son lo spirto suo da lui diviso/ ch'in questo inferno tormentandosi erra [...] ». Enfin, l'emploi de « guerra » était loin d'être anodin, puisqu'il exprime le tourment amoureux depuis Pétrarque au moins. Plus globalement, il fallait relever le champ lexical des éléments, l'extrême confusion entre espace intérieur et extérieur : « lacrime », « fonte » (acqua), « fuoco », vento, terra (« terren duro », « sotterra »).

Les octaves 129-133 portent à son paroxysme le jaillissement de la folie. La boucle est bouclée, Orlando revient à son point de départ, son errance (« errò », comme l'a bien remarqué un candidat, renvoie autant à l'errance du chevalier médiéval qu'au fait de se tromper sur soi-même, de faire erreur) a été vaine puisque son cheminement aveugle, sans objet de quête, le ramène au lieu même qu'il avait voulu fuir en niant le réel : « la fonte/ dove Medoro insculse l'epigramma » (129, 3-4). A l'errance intérieure du monologue (« inferno... erra », 128, 6) correspond, toujours suivant le même principe de dédoublement propre à la machine poétique du *Furioso*, l'errance et le désarroi extérieurs (« Pel bosco errò tutta la notte il conte », 129, 1). Après avoir quitté le *locus amoenus*, Orlando y revient par hasard (ou, plus exactement, sous l'influence du « destin ») ; mais cette fois, ce sera pour le détruire, et se détruire lui-même. Dans ces octaves, la folie évolue et devient furieuse (le climax « odio, rabbia, ira e furore », 129, 7, est symétrique du climax 131, 7). Contemplant, donc, l'inscription amoureuse gravée dans l'écorce, Orlando « tagliò lo scritto » où refait surface le champ lexical de la coupure (gr. schizo), de la rupture, comme pour prolonger le thème de la scission entre âme et corps qui est à la base de la maladie mentale dont est infecté le champion des armées chrétiennes. L'Arioste, à sa manière, réécrit, en le démythifiant, le célèbre épisode de la légende de Roland, lorsque ce dernier fend la roche à l'issue de la bataille de Roncevaux. Orlando n'est plus alors l'audacieux chevalier subissant héroïquement les assauts des armées ennemies, mais un être

solitaire et déjà fou, persécuté par Amour. La destruction des vers gravés par Medoro dans l'écorce (en d'autres termes, la poésie même, la langue de la civilisation de cour : cf. XXIII, 108-109) prend une dimension toute particulière, qui renvoie une fois encore, après le monologue d'Orlando, aux limites de l'expression poétique. C'est bien la poésie élégiaque qui est malmenée dans ces octaves centrales. En effet, le polysyndète « che rami e ceppi e tronchi e sassi e zolle » (131. 1) semble presque renverser le polysyndète pétrarquiesque de l'élégie de Medoro (« ch'all'erbe, all'ombre, all'antro, al rio, alle piante », 109. 5). La nature amène, au rebours de l'émerveillement des humanistes pour les paysages bucoliques, est réduite en miettes sous les coups répétés d'Orlando, qui souille la claire fontaine en y plongeant branches, troncs et pierres : outre la portée symbolique, on se souvient qu'Orlando emploiera précisément des troncs d'arbre entiers en guise de massue pour massacrer les paysans au C. XXIV. Il était essentiel, enfin, d'analyser avec précision la signification de la nudité d'Orlando qui répand dans la forêt les diverses pièces de son armure, en remarquant également que les épées, les chevaux, les boucliers, casques etc. dispersés au gré des bois sont un lieu commun de *l'Orlando Furioso*, et ce depuis le C. I ; mais cette fois-ci, le procédé – qui, auparavant, avait surtout une simple valeur narrative et ironique – est ici porté à son paroxysme pour signifier l'inhumanité de Roland, sa chute dans la bestialité.

### Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, C. XXXIV, 73-82

**Contexte** : le duc Astolfo est parvenu sur le seuil du Paradis terrestre, où saint Jean l'Évangéliste l'informe de la mission qui, par volonté divine, lui a été confiée. D'ailleurs, plus que d'une mission spirituelle, il s'agit d'une quête très concrète consistant à reconquérir, sur la Lune, la raison qu'a perdue Orlando lors de son délire furieux (l'avenir des armées de Charlemagne en dépend). Astolfo et saint Jean, grâce au char du prophète Elie (il était opportun de faire référence au récit biblique, où Elie est emporté au ciel à bord d'un char de feu), s'élèvent jusqu'au ciel de la Lune en franchissant la sphère du feu (XXXIV, 69-70). Astolfo découvre alors le paysage lunaire, cet autre monde, nouvelle modalité expressive d'un principe de dédoublement caractéristique du *Furioso*.

Les candidats se mesuraient à un thème et à une tradition topiques : le voyage dans l'au-delà, le monde onirique. L'hypotexte principal de cet épisode emblématique du poème ariostesque est bien évidemment la *Divine Comédie* (« guida », 76, renvoyant d'ailleurs au « duca » Virgile, dans le poème de Dante), de laquelle, toutefois, le poète prend ses distances en raison de son propos hautement ironique. On pense aussi à Lucien (*Icaroménipte ou le voyage au-dessus des nuages*) qui fait le récit d'un voyage de l'Océan jusqu'à la Lune ; mais dans la description du paysage lunaire, L'Arioste emprunte davantage encore au *Somnium* de L. B. Alberti où l'un des interlocuteurs décrit le voyage effectué en vol dans un pays imaginaire, le pays des songes, dans les vallées duquel sont conservés de nombreux objets égarés par les hommes : Alberti écrit que « nel paese dei sogni si trova di tutto, tranne la pazzia ». La dernière remarque de cette citation n'est pas anodine si on la place dans la perspective de la réécriture ariostesque de ce même épisode.

Astolfo peut être caractérisé comme un personnage « esperto di cose soprannaturali » (C. Segre), dépourvu de passions ; et telles sont les conditions nécessaires pour acquérir un regard détaché par rapport aux événements mondains, regard désenchanté qui permettra le déploiement de l'ironie et sera prétexte à la satire (qui sont les deux thèmes saillants du passage étudié). La perspective est biaisée : la Lune devient métaphoriquement l'image inversée mais spéculaire de la terre, où l'existence humaine se compose essentiellement d'irrationalité. Dans le vallon lunaire sont recueillies

les fioles qui contiennent la raison égarée d'Orlando et des hommes sur terre. Selon la vision de L'Ariosto, la vie humaine est remplie de paradoxes, la ligne sagesse/ folie constituant l'un des grands oxymores philosophiques sur lesquels ont réfléchi de nombreux humanistes de la Renaissance. Les nombreuses imperfections et les errances des humains, jusqu'ici caractérisées et symbolisées par le truchement des personnages de la fiction ariostesque, prennent à partir de ces octaves une dimension plus large, proprement universelle.

La portée satirique du passage devait bien être mise en relief par les candidats, L'Ariosto lui-même étant l'auteur remarqué de *Satires*. Ce que le poète entend dénoncer, ce sont le pouvoir et la vie de cour, le mensonge et la duplicité qui régissent les rapports humains, pour ne rien dire des chrétiens coupables de pharisaïsme (XXXIV, 80). Aussi les candidats devaient-ils s'employer à analyser précisément les différentes techniques au service de cette ironie poétique : processus métaphoriques, satire contre l'esprit mondain, contre les pratiques courtisanes, polémiques virulentes contre l'incohérence des comportements sociaux, vanité des désirs et des espérances basement matériels (il convenait, ici, d'identifier le topos humaniste de la « gloria », de la réputation toute terrestre, fugace). Il importait aussi d'éclairer les références historiques du passage, en expliquant par exemple qui se dissimulait derrière l'antonomase « apostolo santo » (73), qui étaient Ganymède, Constantin, le Papa Sylvestre (80). Au sujet du concept allégorique de « Fortune », symbolisée par la « ruota instabile » (74), il fallait distinguer ce qui dépend de la Fortune elle-même (donner ou reprendre les royaumes et les richesses) et ce qui se soustrait à son emprise (la « fama », qui découle du travail humain, mais qui n'en reste pas moins éphémère, « che, come tarlo, / il tempo a lungo andar qua giù divora » (74). La distinction opérée entre « per nostro difetto » (73, 6) et « per colpa di tempo o di Fortuna » fixait précisément le jeu labile entre le libre arbitre humain et l'incidence extérieure de la Fortune.

Les référents spatiaux « là su »/ « qua giù » matérialisent un peu plus cette bi-dimensionnalité de l'existence humaine. Les éléments lexicaux « inutil (tempo) », « vani (disegni) », « vani (desideri) » renvoient chacun à la vanité liée au mauvais usage du temps (« ozio lungo »), de matrice stoïcienne : mal employé, dissipé dans de vains propos ou dans des actions frivoles, il est le fruit gâté de l'inconscience, de l'ignorance de ceux qui ne s'orientent pas en suivant la sagesse propre au philosophe. Par ailleurs, Orlando incarne la victime par excellence de cette absence de discernement et de pondération, et c'est bien à son chagrin sentimental, prélude à sa fureur, que l'on songe en lisant l'allusion aux « lacrime e [...] sospiri degli amanti » ; dans ce même ordre d'idées, on peut souligner, dans la longue liste des vanités humaines égrenées au fil des octaves, l'absence d'une référence directe à l'inutilité des combats et des duels épiques (non mentionnés lorsque le poète dénonce la vacuité des institutions et des stratagèmes politiques et le déclin des civilisations : 76-79), comme pour signifier qu'il reste peut-être quelque noblesse authentique dans la quête chevaleresque, certes toujours plus menacée par la déraison furieuse des sentiments ou, plus basement, par les progrès techniques dans le domaine militaire (cf. les dévastations causées par les arquebuses).

La futilité des promesses et des prières adressées à Dieu (74, 7-8) est l'un des thèmes récurrents de l'œuvre d'Alberti. La possibilité même de récupérer sur la Lune ce qui s'est égaré sur terre est placée sous le signe de l'improbable et de l'illusoire (« là su salendo ritrovar potrai », 75). L'un des nombreux paradoxes de cet espace lunaire réside précisément dans le fait qu'il est moins un lieu physique qu'un concentré métaphorique du temps humain, vain, sans objet : cette dimension est

d'ailleurs bien manifestée lexicalement par la rime riche fondée sur « loco » (75, 4 et 6 : « disegni [...] che non han mai loco » : vanité temporelle humaine/ « quel loco », l'espace lunaire). Les candidats n'ont pas manqué de remarquer l'extrême richesse métaphorique de ce 'catalogue' de vanités (« tumide vesciche », avec le double sens, en latin, de *tumidus*, à la fois 'gonflé' et 'plein d'orgueil' ; « ami d'oro e d'argento », « cicale scoppiate », etc.). Dans le prolongement des méditations humanistes sur la fragilité des civilisations passées qui naissent et meurent comme tout organisme vivant, sur les cycles successifs des royaumes (on pense à Polybe ou aux *Discorsi* de Machiavel), le poète consacre une octave entière (76) au déclin des cités antiques (opposition « incliti »/ « nome oscuro »).

La satire se fait plus enflammée dans les octaves 77-79, où sont dénoncés la société aristocratique et ses vices. Le lexique employé dans les métaphores (« ami », « lacci », « nodi », « gemmati ceppi ») mêle des objets quotidiens en les associant à la préciosité et à la richesse ornementale propres à la vie de cour, basée sur l'hypocrisie, le mensonge et la manipulation. Cette critique de la servilité des courtisans et de l'ingratitude des princes est topique tout au long de la Renaissance, que l'on songe à Poggio Bracciolini, *De infelicitate principum*, ou à L. B. Alberti, *Momus*. Il ne fait aucun doute que L'Ariosto, poète de la cour des Este, ne se ménage pas lui-même et pratique ici une auto-ironie libératoire. Les octaves 77-78 offrent donc une importante matière métatextuelle (implicite) qui oblige à réinterpréter les nombreuses déclarations encomiastiques adressées au gré du poème à ses protecteurs. Enfin, dans le sillage des critiques érasmiennes contre les 'bonnes œuvres' ou celles, plus politiques et revendicatives, de la naissante Réforme, L'Arioste tourne en dérision les aumônes laissées par testament, peu méritoires car non fondées sur la vraie charité. Le jury attendait aussi des candidats qu'ils expliquent, au moins sommairement, l'allusion à la donation de Constantin faite au Pape Sylvestre I (80), donation déjà décriée par Dante et dont l'humaniste Lorenzo Valla, en 1440, a démontré l'inauthenticité.

### **Dario Fo, *Bonifacio VIII (Mistero buffo)***

**de « UN REY VINDRÀ PERPETUAL... » jusqu'à la fin du monologue in *Teatro*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2000, p. 434-438**

Ce texte, un des plus connus de *Mistero buffo*, est emblématique du jeu dramatique de Dario Fo : il s'agit d'une *Giullarata* pour *mimo fabulatore solista* (indication d'ouverture, p. 429) par laquelle l'*attautore* met en scène un dialogue, en se chargeant d'explicitier les répliques du personnage protagoniste, tout en suggérant – par son jeu verbal et non verbal – les répliques prononcées par ses interlocuteurs implicites, ainsi que leurs gestes et mouvements.

Il s'agit également d'un texte très représentatif de certains procédés et de quelques thématiques typiques de *Mistero buffo* : le réemploi et le remaniement de sources littéraires et historiques (dont certaines sont explicitées dans le *Prologue*, que les candidats pouvaient consulter lors de la préparation de l'épreuve) ; le dualisme de la Divinité : Dieu le Père, le Dieu des hommes de pouvoir (auquel Boniface fait référence lorsqu'il s'exclame « Se lo sapesse tuo padre ! » en menaçant le Christ) et le Christ, le Dieu des pauvres et des exclus (représenté ici comme « un matto [...] Gli piacciono solamente i disgraziati, i maledetti, la gente unta e sporca, le puttane... ») ; la solidarité qui s'instaure entre le *povero Cristo* du monologue et les spectateurs, contre Boniface, qui est fonctionnelle au message politique dont Fo se fait porteur ; les nombreux jeux entre le passé (déjà marqué par l'anachronisme de la rencontre entre le Christ et

le Pape) et les expressions du présent (lorsque Boniface s'exclame « Adesso capisco perché lo chiamano 'povero Cristo' ! », en apercevant le Christ en pleine Passion, battu et couronné d'épines) ; le glissement du nom du Christ jusqu'au blasphème (« Cristo ! Una pedata a me ? ») ; les ridicules revendications du pouvoir (le Pape qui, face au Christ, s'auto-définit « Principe Massimo della Romana Chiesa » : le rire théâtral comme arme politique).

Il fallait donc procéder à l'analyse de ce texte sans négliger tout ce qui relève de l'art de Dario Fo : le rythme, les questionnements rapides, l'importance du non-dit (les nombreuses marques d'aposiopèse, qui suspendent le monologue et qui correspondent souvent aux répliques implicites des interlocuteurs de Boniface), l'importance du jeu non verbal (les quelques pantomimes suggérées par certaines didascalies explicites). Il convenait également d'en souligner la théâtralité, ainsi que le message politique sous-entendu, en tâchant de l'insérer dans la production de Fo et Rame à l'époque du Collectif *La Comune*. La représentation du Christ comme « un matto », enfin, pouvait donner lieu à une réflexion autour de cette typologie de personnage, présent dans de nombreuses pièces de Fo, et qui est le protagoniste même de la comédie *Morte accidentale d'un anarchico*, qui pouvait être l'objet d'une intéressante référence intertextuelle en conclusion.

### **Dario Fo, *Coppia aperta, quasi spalancata***

**in *Teatro*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2000, p. 1105-1107 (le début de la pièce, de la didascalie d'ouverture « Interno di un appartamento medio-borghese », jusqu'à « UOMO : lo scantonavo? »).**

Plusieurs raisons expliquent le choix de ce texte. Il s'agit de l'*incipit* de l'*atto unico* : la situation est simple, mais l'extrait peut donner lieu à quelques réflexions concernant la suite de la pièce également (et notamment au sujet du renversement de situation : si, au début, c'est Antonia qui veut se suicider, la pièce se termine sur le suicide de son mari. Ce renversement évident peut donner lieu à une réflexion au sujet du bouleversement du code de l'*atto unico*, dans lequel, généralement, on met en scène une situation dont l'issue est évidente dès l'ouverture du rideau). La longue didascalie d'ouverture peut être analysée afin de remémorer les principaux caractères de l'art théâtral de Dario Fo : une grande attention aux décors (un élément qui peut être reconduit à la formation de Fo dans les Beaux Arts), mais également aux objets qui sont utilisés par les comédiens (« la stampella »), à l'espace théâtral même (la référence « Alla quinta di proscenio »), à la lumière comme élément essentiel de la mise en scène (« Quando uno dei personaggi ha esaurito il proprio intervento lo spot che lo illumina si spegne e s'accende l'altro sull'antagonista »), à la salle théâtrale dans son ensemble (référence aux spectateurs). Tous ces éléments viennent confirmer une des particularités de l'art de Fo : ses textes naissent toujours de la pratique de la scène, et bien souvent ils sont rédigés après leurs premières représentations au théâtre.

De plus, l'extrait est représentatif de l'interprétation par Fo du modèle brechtien. De nombreux détails du texte ramènent à Brecht : l'indication de la première réplique d'Antonia, « *didascalica* », renvoie explicitement à la distanciation du jeu qui est la base de la méthode brechtienne ; la juxtaposition systématique entre le récit, par Antonia, de faits antécédents et l'action du mari qui se situe dans le présent de la pièce (cf. les premières répliques, jusqu'à la didascalie « Luce piena ») ; le passage brutal du récit à l'action, pour Antonia également

(répliques après l'indication « Luce piena ») ; certains clins d'œil explicites d'Antonia, encore, (« esco dal personaggio, esco dalla scena... vado dove voglio ») ; la réflexion autour de la fiction du théâtre (« UOMO (*spaventato*) : Attenta ! C'è il vuoto ! ANTONIA : Sei impazzito ? C'è il proscenio qui... ») : Dario Fo pousse à l'extrême le théâtre épique brechtien, en dévoilant systématiquement ses procédés.

L'auteur joue également avec le tragique de la situation du suicide, en se maintenant toujours sur le fil du comique grotesque (« UOMO : Non ingoiare le pillole gialle ! Sono le mie pillole per l'asma ! »), ce qui constitue un autre élément typique de son théâtre, tout comme la connivence qui s'installe entre Antonia et le public de la salle, auquel le personnage s'adresse à plusieurs reprises.

Enfin, la typologie des deux personnages renvoie à d'autres figures du théâtre de Fo, et les revendications d'Antonia, notamment, peuvent être mises en perspective avec celles d'autres personnages féminins : une brève référence aux monologues de *Tutta casa, letto e chiesa*, pouvait étayer la réflexion, et constituer en même temps une conclusion possible de l'épreuve.

## ANNEXE

### *Sujets de thème proposés à l'oral*

#### **1. Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, chap. VII, Les Éditions de Minuit, p. 99-100.**

Sur un plat d'argent à l'achat duquel trois générations ont contribué, le saumon arrive, glacé dans sa forme native. Habillé de noir, ganté de blanc, un homme le porte, tel un enfant de roi, et le présente à chacun dans le silence du dîner commençant. Il est bien séant de ne pas en parler.

De l'extrémité nord du parc, les magnolias versent leur odeur qui va de dune en dune jusqu'à rien. Le vent, ce soir, est du sud. Un homme rôde, boulevard de la Mer. Une femme le sait.

Le saumon passe de l'un à l'autre suivant un rituel que rien ne trouble, sinon la peur cachée de chacun que tant de perfection tout à coup ne se brise ou ne s'entache d'une trop évidente absurdité.

Dehors, dans le parc, les magnolias élaborent leur floraison funèbre dans la nuit noire du printemps naissant.

Avec le ressac du vent, qui va, vient, se cogne aux obstacles de la ville, et repart, le parfum atteint l'homme et le lâche, alternativement.

#### **Traduction proposée**

Su un piatto d'argento, all'acquisto del quale hanno contribuito tre generazioni, arriva il salmone, glassato nella sua forma originaria. Vestito di nero, in guanti bianchi, un uomo lo porta, come il figlio di un re, e lo presenta a tutti nel silenzio dell'inizio della cena. È buona creanza non parlarne.

Dalla parte nord del parco, le magnolie spandono il loro profumo che va da una duna all'altra fino a svanire. Il vento, stasera, soffia da sud. Un uomo erra sul viale del Mare. Una donna lo sa.

Il salmone passa da uno all'altro secondo un rituale che niente può turbare, tranne la paura nascosta di ciascuno che una tale perfezione improvvisamente si spezzi o si macchi di un'assurdità fin troppo evidente.

Fuori nel parco le magnolie elaborano la loro funebre fioritura nella notte nera dell'inizio della primavera.

Con la risacca del vento, che va, viene, urta contro gli ostacoli della città e se ne va, il profumo alternativamente giunge fino all'uomo e lo abbandona.

## 2. André Gide, *La symphonie pastorale*, Gallimard, pp. 55-56.

Tout occupé par mes comparaisons, je n'ai point dit encore l'immense plaisir que Gertrude avait pris à ce concert à Neuchâtel. On y jouait précisément *La Symphonie pastorale*. Je dis « précisément » car il n'est, on le comprend aisément, pas une œuvre que j'eusse pu davantage souhaiter de lui faire entendre. Longtemps après que nous eûmes quitté la salle de concert, Gertrude restait encore silencieuse et comme noyée dans l'extase.

- Est-ce que vraiment ce que vous voyez est si beau que cela ? dit-elle enfin.

- Aussi beau que quoi, ma chérie ?

- Que cette « scène au bord d'un ruisseau ».

Je ne lui répondis pas aussitôt, car je réfléchissais que ces harmonies ineffables peignaient, non point le monde tel qu'il était, mais bien tel qu'il aurait pu être, qu'il pourrait être sans le mal et sans le péché. Et jamais encore je n'avais osé parler à Gertrude du mal, du péché, de la mort.

- Ceux qui ont des yeux, dis-je enfin, ne connaissent pas leur bonheur.

- Mais moi qui n'en ai point, s'écria-t-elle aussitôt, je connais le bonheur d'entendre.

### Traduction proposée

Tutto preso dai miei paragoni, non ho ancora affatto parlato dell'immenso piacere che Gertrude aveva provato a quel concerto a Neuchâtel. Vi si suonava per l'appunto *La Sinfonia pastorale*. Dico "per l'appunto", perché non esiste – lo si capisce chiaramente – un'altra opera che avrei potuto desiderare di più di farle sentire. Molto tempo dopo aver lasciato la sala concerti, Gertrude rimaneva ancora in silenzio e come rapita dall'estasi.

- Ma quello che vedete è veramente così bello?, disse infine.

- Bello come cosa, cara?

- Come quella "scena in riva ad un ruscello".

Non le risposi immediatamente, poiché stavo riflettendo che quelle armonie ineffabili non dipingevano affatto il mondo com'era, bensì come sarebbe potuto essere, come potrebbe essere senza il male e senza il peccato. E non avevo ancora mai osato parlare a Gertrude del male, del peccato, della morte.

- Quelli che hanno occhi, dissi infine, non sanno quanto sono fortunati.

- Ma io che non ne ho affatto, esclamò immediatamente, conosco la fortuna di sentire.

**3. Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, première partie, Gallimard, 2002, p. 12-13.**

Manger n'était pas seulement une exploration et une conquête, mais le plus sérieux de mes devoirs : « Une cuiller pour maman, une pour bonne-maman... Si tu ne manges pas, tu ne grandiras pas. » On m'adossait au mur du vestibule, on traçait au ras de ma tête un trait que l'on confrontait avec un trait plus ancien : j'avais gagné deux ou trois centimètres, on me félicitait et je me rengorgeais ; parfois pourtant, je prenais peur. Le soleil caressait le parquet ciré et les meubles en laqué blanc. Je regardais le fauteuil de maman et je pensais : « Je ne pourrai plus m'asseoir sur ses genoux. » Soudain l'avenir existait ; il me changerait en une autre qui dirait moi et ne serait plus moi. J'ai pressenti tous les sevrages, les reniements, les abandons et la succession de mes morts. « Une cuiller pour bon-papa... » Je mangeais pourtant, et j'étais fière de grandir ; je ne souhaitais pas demeurer à jamais un bébé. Il faut que j'aie vécu ce conflit avec intensité pour me rappeler si minutieusement l'album où Louise me lisait l'histoire de Charlotte.

**Traduction proposée**

Mangiare non era solo un'esplorazione e una conquista, ma il più serio dei miei doveri. "Un cucchiaino per la mamma, uno per la nonna... Se non mangi non cresci." Mi mettevano con le spalle contro il muro dell'ingresso, tracciavano un segno all'altezza della mia testa, che veniva confrontato con un segno precedente: ero cresciuta di due o tre centimetri, si congratulavano con me e io mi davo delle arie; talvolta, tuttavia, mi spaventavo. Il sole accarezzava il parquet lucido e i mobili laccati in bianco. Guardavo la poltrona della mamma e pensavo: "Non potrò più sedermi sulle sue ginocchia." D'improvviso, esisteva l'avvenire; mi avrebbe cambiata in un'altra che avrebbe detto io e che non sarebbe più stata me. Ho presentito tutti gli svezzamenti, i rinnegamenti, gli abbandoni e la successione delle mie morti. "Un cucchiaino per il nonno..." Mangiavo, tuttavia, ed ero fiera di crescere; non mi auguravo di rimanere per sempre una bambinetta. Devo aver vissuto questo conflitto intensamente, per ricordarmi così precisamente l'album in cui Louise mi leggeva la storia di Carlotta.

**4. Albert Camus, *L'étranger*, V, Gallimard, 1997, p. 69-70.**

Le soir, Marie est venue me chercher et m'a demandé si je voulais me marier avec elle. J'ai dit que cela m'était égal et que nous pourrions le faire si elle le voulait. [...] Elle a observé alors que le mariage était une chose grave. J'ai répondu : « Non. » Elle s'est tue un moment et elle m'a regardé en silence. Puis elle a parlé. Elle voulait simplement savoir si j'aurais accepté la même proposition venant d'une autre femme, à qui je serais attaché de la même façon. J'ai dit: « Naturellement. » Elle s'est demandé alors si elle m'aimait et moi, je ne pouvais rien savoir sur ce point. Après un autre moment de silence, elle a murmuré que j'étais bizarre, qu'elle m'aimait sans doute à cause de cela mais que peut-être un jour je la dégoûterais pour les mêmes raisons. Comme je me taisais, n'ayant rien à ajouter, elle m'a pris le bras en souriant et elle a déclaré qu'elle voulait se marier avec moi. J'ai répondu que nous le ferions dès qu'elle le voudrait.

## Traduction proposée

Di sera, Marie è venuta a prendermi, e mi ha chiesto se volessi sposarla. Ho detto che per me era uguale, e che avremmo potuto farlo, se l'avesse voluto. [...] Allora ha osservato che il matrimonio era una cosa seria. Ho risposto di no. È stata zitta per un momento e mi ha guardato in silenzio. Poi ha parlato: voleva soltanto sapere se avrei accettato la stessa proposta, proveniente da un'altra donna, alla quale io fossi legato allo stesso modo. Ho detto: "Sì, naturalmente." Allora si è chiesta se mi amasse, e io, in proposito non potevo essere sicuro di niente. Dopo un altro silenzio, ha detto, mormorando, che ero strano, che forse mi amava per questo, ma che forse un giorno l'avrei disgustata per le stesse ragioni. Siccome stavo zitto, dato che non avevo niente da aggiungere, mi ha preso sorridendo per il braccio e ha affermato che voleva sposarmi. Ho risposto che l'avremmo fatto non appena lo avesse voluto.

### 5. Marcel Pagnol, *La gloire de mon père*, Editions De Fallois, 2002, p. 202.

Le grand fusil en bandoulière, je m'installai sur ses épaules. L'oncle Jules passa devant nous, l'œil et l'oreille aux aguets, pour un dernier exploit possible.

« Peut-être un lièvre », avait-il dit.

Je tremblais qu'il ne réussît, car ce lièvre eût terni l'éclat des bartavelles<sup>1</sup> : mais on ne vit pas la moindre oreille et, au moment où je m'y attendais le moins, en sortant d'une pinède, je découvris un peu plus bas, le toit de notre maison. Sur le bord du chemin, les oliviers de mes cigales... Je riais de plaisir, en tenant à poignée les cheveux bouclés de mon père... Comme nous passions devant l'olivier du lierre, un très petit Sioux en sortit brusquement ; il était couronné de plumes, et portait un carquois dans le dos : il nous tira, d'un air farouche, deux coups de pistolet, et s'enfuit vers la maison, en hurlant :

« Maman ! ils ont tué des canards ! »

Sur quoi, ma mère et ma tante, qui cousaient sous le figuier, se levèrent et vinrent vers nous, suivies de « la bonne », et ce fut notre entrée triomphale.

## Traduction proposée

Con il grande fucile a tracolla, presi posto sulle sue spalle. Zio Jules passò davanti a noi, aguzzando la vista e tendendo le orecchie, per un'ultima possibile prodezza.

"Magari una lepre", aveva detto.

Avevo paura che ci riuscisse, poiché quella lepre avrebbe offuscato lo splendore delle coturnici: ma non si vide nessun'orecchia e, nel momento in cui meno me l'aspettavo, uscendo da una pineta, scorsi un po' più giù il tetto di casa nostra. Sul ciglio del sentiero, ecco gli ulivi delle mie cigale... Ridevo di gioia, tenendo nei pugni i capelli ricci di mio padre... Mentre passavamo davanti all'ulivo dell'edera, un minuscolo Sioux sbucò all'improvviso da lì; portava un copricapo di piume ed aveva una faretra sulla spalla : con aria feroce, sparò verso di noi due colpi di pistola, poi fuggì verso la casa urlando:

"Mamma! Hanno ucciso delle anatre!"

Al che, la mamma e la zia, che facevano lavori di cucito sotto il fico, si alzarono e vennero nella nostra direzione, seguite dalla "serva": e questo fu il nostro ingresso trionfale.

---

<sup>1</sup> "La bartavelle": la coturnice.

## EXPOSÉ DE LA PRÉPARATION D'UN COURS

Les membres de la commission de pédagogie : Stefano Corno, Pellegrina Fischetti, Edmée Ngatoum, Damien Prévost.

### **Définition de l'épreuve selon l'arrêté du 21 février 2001 modifiant l'arrêté du 12 septembre 1988 modifié fixant les modalités des épreuves écrites d'admission :**

« Exposé de la préparation d'un cours suivi d'un entretien (durée de la préparation : trois heures ; durée de l'épreuve : une heure maximum ; exposé : quarante minutes maximum ; entretien : vingt minutes maximum ; coefficient 2). L'épreuve prend appui sur un dossier composé d'un ou de plusieurs documents en langue étrangère (tels que textes, documents audiovisuels, iconographiques ou sonores) fourni au candidat ».

Remarque : l'épreuve se déroule en français à l'exception des exemples, des questions posées aux élèves et des réponses attendues, qui sont donnés en italien.

### **Remarques générales**

Ce rapport s'inscrit dans la continuité des rapports de la session 2010 et 2011. Les candidats sont invités à en prendre connaissance.

Les critères d'évaluation établis par le jury sont précis et détaillés et se fondent sur la réflexion théorique qui sous-tend les programmes en vigueur.

Ils sont contenus dans le rapport des sessions 2010 et 2011. Vous en retrouverez les grandes lignes dans les pistes d'exploitation de dossier proposées ici.

Le jury attend que les candidats conçoivent et présentent une préparation de cours. Lors du temps de préparation, nous préconisons que l'analyse universitaire des documents proposés conduise à la définition d'objectifs didactiques, puis à la recherche d'une mise en œuvre didactique pour atteindre ces objectifs.

Seul un entraînement régulier, dans ses propres classes, peut assurer suffisamment de recul pour mener à bien cette épreuve.

### **RÉSULTATS**

notes sur 20	nombre de candidats par note
15	2
13	1
12	1
11,5	1
7	2
6	3
5,5	1
4	4
moyenne 8	nb total de candidats 15

Evolution	2009	2010	2011	2012
Moyenne générale	8,5	8,94	6,4	8
Moyenne des admis	10,9	11,8	11,4	13,3
Nombre de candidats ayant obtenu une note égale ou supérieure à 10	6	7	7	5

Nous prenons en compte ici les programmes 2013, comme l'a fait d'ailleurs la grande majorité des candidats. Certes, nous avons accepté que l'on se situe dans le cadre des programmes 2012.

Les dossiers sont construits de telle sorte qu'ils peuvent concerner toutes les activités langagières. Il est conseillé de faire un choix en cohérence avec la tâche à réaliser, et en « relation vertueuse » entre les activités langagières (par exemple deux activités langagières majeures que l'on va particulièrement entraîner lors de la séquence même si les autres sont concernées de part la nature même du document)

## DOSSIER « MEMORIA »

### A- ELEMENTS D'ANALYSE DES DOCUMENTS

#### Document 1 : Vidéo

Montage vidéo effectué à partir de

- *Rifarsi una vita 1di2* (<http://www.youtube.com/watch?v=os1UgCUGZC0>)
- *Rifarsi una vita 2di2* (<http://www.youtube.com/watch?v=JICT4nU79mQ>)

Cette vidéo montre les extraits d'une interview de Primo Levi intitulée *Rifarsi una vita* réalisée par Lucia Borgia et diffusée sur Rai2 en 1984. Elle est constituée de 2 moments importants : le premier traite du lien entre écriture et vie. Primo Levi déclare avoir l'impression d'avoir survécu aux camps dans le but d'écrire et que le besoin de raconter l'avait aidé à « tenir bon » selon ses termes. Par la suite, Primo Levi définit la notion de mémoire en signifiant que la mémoire est un devoir pour tous.

#### Document 2 : Illustration

*Le chant d'Ulysse*, Nicolas Brachet, 2011

[http://cle.ens-lyon.fr/italien/elements-de-reflexion-sur-le-chant-d-ulyse-dans-si-c-est-un-homme-de-primo-levi-134565.kjsp?RH=CDL\\_ITA110000](http://cle.ens-lyon.fr/italien/elements-de-reflexion-sur-le-chant-d-ulyse-dans-si-c-est-un-homme-de-primo-levi-134565.kjsp?RH=CDL_ITA110000)

Cette illustration évoque un passage du chapitre de *Se questo è un uomo* intitulé « Le chant d'Ulysse », celui-là même où Primo Levi se remémore le chant XXVI de *l'Enfer*, autrement appelé « chant d'Ulysse ». L'image est composée de deux espaces superposés : celui du bas montre le camp de concentration où nous voyons deux déportés en chemin. L'environnement est facilement identifiable à travers les barbelés, le mirador, les baraquements, les habits rayés, les étoiles jaunes. On voit au loin l'usine de la Buna qui dépend du camp d'Auschwitz-Monovitz et au fond, les montagnes des Carpates évoquées dans *Se questo è un uomo*. Un fondu au bleu fait le lien entre les deux images, entre le ciel d'Auschwitz et l'océan. L'espace supérieur représente ce que les deux personnages sont en train de se raconter. Plus précisément, il évoque ce que Primo Levi raconte à Pikolo – Jean Samuel – à savoir Ulysse s'approchant de la colline du Purgatoire. Evidemment, rien ne vient indiquer clairement qu'il s'agit d'Ulysse, mais la scène suggère l'antiquité grecque à travers le bateau sur lequel navigue Ulysse qui tient la barre. Au loin, on remarque une montagne à degrés qui représente la colline du Purgatoire. Entre la colline et le bateau, une tempête gronde : celle qui engloutira le navire et son équipage.

#### Document 3 : texte littéraire

“Il canto di Ulisse” extrait de *Se questo è un uomo*, cap. “Il canto di Ulisse”

Cet extrait de *Se questo è un uomo* débute au moment où Primo Levi sort de la citerne enterrée dont il racle la rouille pour aller chercher la soupe avec Pikolo (Jean Samuel). Cette « escapade » loin du labeur se déroule lors d'une belle journée. Pikolo, un jeune alsacien qui parle français et allemand voudrait apprendre l'italien : Primo Levi se propose pour l'aider et la première chose qui lui vient à l'esprit comme support d'apprentissage est le chant XXVI de *l'Enfer* dantesque. Primo Levi se remémore, non sans difficultés, les vers de ce chant et les commente jusqu'au moment où il tombe presque inopinément sur ce célèbre tercet :

« Considerate la vostra semenza :  
Fatti non foste a viver come bruti

Ma per seguir virtute e conoscenza »

Ce tercet est l'occasion pour Primo Levi, et Pikolo, de retrouver leur humanité par le biais de cette mémoire des textes d'auteurs appris par cœur.

Il n'était pas nécessaire de faire remarquer au jury que le sens donné par Primo Levi à ce tercet était somme toute bien éloigné du sens originel. Le jury n'attendait pas, non plus, une analyse précise des vers de la *Divine Comédie* reportés par Primo Levi. Une paraphrase utile était la bienvenue. Pour ne pas mettre en difficulté les candidats sur le contexte du « chant d'Ulysse » dans la *Divine Comédie* et dans *Se questo è un uomo*, le jury avait proposé un document intitulé « Informazioni utili alla comprensione de « Il canto di Ulisse » ». Certains candidats ont trouvé pertinent d'insérer ce document à leur proposition de cours : quoique surpris par ce choix, le jury ne l'a pas sanctionné.

## **B- MISE EN OEUVRE DE LA SÉQUENCE PÉDAGOGIQUE**

### **Les éléments facilitateurs et les obstacles**

La vraie difficulté concerne le fond plus que la forme : l'illustration est très accessible même si certains mots spécifiques pourront être apportés par l'enseignant (*campo di concentramento, campo di sterminio, filo spinato, baracca* par exemple). Le texte de Primo Levi, lui non plus ne présente pas de difficultés lexicales importantes hormis les vers de Dante et leur contexte qu'il faudra évidemment éclaircir. De la même manière, la vidéo ne présente pas de difficultés lexicales mais le fond du discours demande de la maturité de la part des élèves.

**Exploitation possible** en fin d'année de Première ou lors de la Terminale.

**Notion au programme du cycle terminal** : Lieux et formes du pouvoir – mythes et héros.

**Niveau du CECRL** : B1-B2

**Travail interdisciplinaire**: il peut être envisageable de travailler ce thème avec un enseignant d'histoire et géographie en Terminale.

### **B1- LES OBJECTIFS POSSIBLES**

**Tâches intermédiaires** : Expression orale en continu pour la présentation du dessin.

**Tâche finale possible** : Dans le cadre de la journée de la mémoire, on pourra organiser un débat sur l'utilité et les fonctions de la mémoire.

**Activité langagière majeure concernée** : expression orale en continu et en interaction.

**Compétences à développer**:

- **Linguistique**

Compétence lexicale: évidemment, ce dossier permettra particulièrement de mettre en œuvre un lexique ayant trait l'expression de la mémoire, mais aussi d'un vocabulaire spécifique à l'univers concentrationnaire.

- **Méthodologique** : ce dossier peut être l'occasion d'aborder la technique de l'analyse d'une image (artistique en l'occurrence).

- **Culturelle** : l'exploitation culturelle sera principalement tournée vers la problématique de l'univers concentrationnaire. Une brève approche de la *Divine Comédie* est possible dans la mesure où elle n'entrave pas la cohérence de la démarche globale de la séquence

## B2- MISE EN ŒUVRE POSSIBLE

L'illustration de Nicolas Brachet apparaît comme un très bon déclencheur de parole et illustre parfaitement le texte littéraire en en permettant un accès plus aisé : le contexte de l'illustration est plutôt clair ; reste à l'enseignant à guider les élèves pour qu'ils comprennent que la partie supérieure évoque le discours qui a lieu dans la partie inférieure si les élèves n'y parviennent pas eux-mêmes. Au terme de cette étude, les élèves devront avoir compris que dans un camp de concentration deux jeunes gens discutent d'une histoire ayant trait à l'antiquité (grecque éventuellement) par une belle journée de printemps. Ils doivent comprendre également que ce bateau qui se dirige vers une montagne va essuyer une tempête.

Ce travail étant fait, le texte littéraire ne présentera pas de difficulté de contextualisation à partir du moment où les élèves auront compris qu'il est l'inspiration du dessin. Il pourra être intéressant de faire naviguer les élèves entre l'image et le texte en leur demandant quels sont les détails du texte qui apparaissent dans l'image et quels sont les éléments qui ne sont pas rendus dans cette même image. Il semble donc opportun de ne pas traiter ces documents de manière totalement indépendante même s'il est évident que l'étude de l'image devra précéder celle du texte avant d'être confrontée à celui-ci. L'étude du texte peut sembler ardue étant donné la présence de quelques vers de la *Comédie*. Il ne faut pas avoir peur, dans ce cas, de proposer une paraphrase permettant la compréhension immédiate de ce qui y est narré : en effet, les premiers vers n'apportent que peu d'éléments de compréhension du texte dans sa globalité. Il conviendra cependant de bien expliquer les sens de :

« Considerate la vostra semenza :  
Fatti non foste a viver come bruti  
Ma per seguir virtute e conoscenza »

Ces vers ayant un écho tout à fait particulier, les élèves devront les comprendre. Certains candidats ont du mal à proposer une bonne exploitation de cette langue ancienne. D'autres ont même pris le parti d'exclure toute analyse de ces vers. Or, dans ce cas, une stratégie raisonnable visant à permettre un accès simple à ces quelques vers pouvait être proposée.

Par ailleurs, surexploiter ces vers dans leur ensemble en travaillant sur la versification (tâche ô combien ardue pour des élèves de lycée qui ne sont pas familiarisés avec la versification italienne) a également semblé assez inopportun. Il conviendra de mettre l'accent sur les différentes mémoires mises en œuvre dans cet extrait : la mémoire du passé qui aide le présent, la fonction de « sauvegarde » de la littérature mémorielle : écrire pour laisser une trace et diffuser cette mémoire. On pourra être tenté de présenter plus longuement la *Divine Comédie* : si tel est le cas, cette présentation devra être rapide et ne pas détourner l'enseignant de l'objectif de la séquence. Une autre séquence pourra prendre appui sur ces connaissances abordées pour les approfondir.

Cette séquence pourrait se conclure par l'étude de l'interview de Primo Levi. La compréhension ne pose pas de problème particulier : le débit est assez lent, la voix est claire. La difficulté repose sur le fond car il faut que les élèves comprennent la fonction de la mémoire définie par Primo Levi : la

mémoire salvatrice et la mémoire comme devoir. La formulation de ces idées sera aisée, car elles-mêmes clairement exprimées par Primo Levi ; la compréhension fine et les implications de ces idées seront la vraie difficulté à surmonter. Ce document est l'occasion d'une réflexion de la part des élèves ; on accède à une autre fonction de la mémoire avec la notion de devoir de mémoire : se souvenir pour ne pas oublier et pour éviter que les mêmes erreurs ne se répètent.

La réalisation de la tâche finale peut sembler ardue : il conviendra de bien préparer les élèves tout au long de la séquence : chacun des documents propose une fonction spécifique de la mémoire : se souvenir pour avancer (la remémoration des vers de Dante provoque un effet inattendu de prise de conscience), se souvenir pour ne pas oublier (dans l'écriture de *Se questo è un uomo*), se souvenir pour que les autres n'oublient pas (dans l'interview). Ces éléments – évoqués à la fin de chaque document – pourront être rebrassés après l'étude de la vidéo afin de bien préparer le débat. Les termes du débat seront de discuter de l'utilité réelle de ces journées mémorielles qui sont essentielles et nécessaires mais qui n'ont peut-être pas la portée souhaitée : la lutte contre le racisme demeure encore une lutte et les guerres récentes ne sont pas exemptes de crimes contre l'humanité.

### **B3- EXEMPLE D'ÉVALUATION POSSIBLE (l'évaluation repose sur la réalisation de la tâche)**

De nombreuses évaluations sont possibles dans le cadre de ce dossier. Nous nous bornerons ici à n'en fournir qu'une. Dans le cadre d'une tâche finale en expression orale en interaction, il pourra être possible de proposer une évaluation partielle de la part des élèves eux-mêmes. Une grille avec certains items évaluable par les élèves peut être distribuée à ceux qui ne participent pas directement au débat (on peut imaginer deux moments de débat). Ces items peuvent concerner l'intelligibilité et la clarté des arguments et du discours par exemple. Par ailleurs, l'enseignant pourra – en cohérence avec les objectifs préalablement exposés aux élèves – compléter l'évaluation en vérifiant les modalités de l'expression de la pensée, la capacité des élèves à réagir et leur degré d'implication spontanée dans le débat.

### ***C- POINTS FORTS ET POINTS FAIBLES DES PRÉSENTATIONS***

Les candidats ayant le mieux réussi cette épreuve sont ceux qui ont su créer une cohérence et un cheminement problématique que chacun des documents illustre. La difficulté est de proposer une tâche finale cohérente à laquelle les élèves seront préparés tout au long de la séquence : dans l'objectif d'un débat, il faut, au cours de l'étude de chaque document, préparer les termes de ce débat et donner aux élèves les outils dont ils auront besoin. La difficulté des références dantesques n'en était pas une à partir du moment où l'on décidait des objectifs à suivre : il ne s'agit pas d'un travail sur Dante ou la poésie. Dante, ici, n'est que le support d'une mémoire : il suffisait donc juste de donner un accès au sens par le biais d'une paraphrase adaptée au niveau des élèves.

## DOSSIER « I GRANDI NAVIGATORI »

### RÉCAPITULATIF DES DOCUMENTS CONSTITUANT LE DOSSIER

A-

**A1 filmato** di durata 1'53" Presentazione della scoperta dell'America, [appuntivideo] la scoperta dell'America studenti.it

<http://www.youtube.com/watch?v=qcJa8hWUAVY>

**A2 documentazione** : Ritratti di grandi navigatori

B-

**B1 canzone di Francesco Guccini, Cristoforo Colombo**

<http://www.youtube.com/watch?v=RffXHCguHp0>

**B2 testo della canzone di Francesco Guccini**

[http://testicanzoni.superba.it/testo\\_canzone/artista\\_Francesco-Guccini/canzone\\_Cristoforo-Colombo.html](http://testicanzoni.superba.it/testo_canzone/artista_Francesco-Guccini/canzone_Cristoforo-Colombo.html)

C- **Colloquio con Umberto Eco** di Wlodek Goldkorn

*L'Espresso*, 19 maggio 2011

<http://espresso.repubblica.it/dettaglio/ecco-lultimo-strepitoso-eco%3Cbr-%3E/2151389>

### PRÉSENTATION ET ANALYSE DES DOCUMENTS

Ils se composent d'audio et de texte. Les portraits ne sont pas destinés à être décrits. Ils sont donnés comme information historique.

La vidéo, travail d'élèves, est un document informatif qui présente le voyage de façon claire : les raisons économiques des voyages de découverte, le récit du voyage lui-même, l'« erreur ». L'interview d'Umberto Eco expose des idées sur la géographie et la recherche du Paradis terrestre, l'utopie et l'erreur féconde. Il conclut par le rêve brisé de l'émigrant d'aujourd'hui. C'est un document à contenu philosophique. La chanson est chargée d'émotion et de lyrisme. Elle s'articule autour des idées de rêve et de désillusion. Elle suit Christophe Colomb avec ses doutes et sa solitude.

### DÉMARCHE DIDACTIQUE POSSIBLE

**Classe** : première, niveau B1

**Notion** : Le dossier peut s'inscrire dans la notion du programme du cycle terminal : espaces et échanges.

**Les problématiques** peuvent être : le voyage de découverte : utopie, réalité et désillusion / l'erreur est-elle féconde ?

**Ordre d'utilisation des documents** : écoute du document audio puis portraits / lecture de l'interview de Umberto Eco / Chanson de Guccini.

### OBJECTIFS

Savoir dire quelle a été la place des navigateurs italiens dans les grandes découvertes.

**Tâches possibles** : un'intervista immaginaria di Cristoforo Colombo fatta da un giornalista di oggi.  
Un intervento di 3 minuti alla radio per spiegare l'importanza dei navigatori italiani nelle grandi scoperte.

**Compétences développées :**

- Compétences civilisationnelles : le génois Christophe Colomb  
- Compétences linguistiques : lexicales : par exemple *fallire, la scoperta, impaurito, è convinto, tremendo* etc.

grammaticales : le subjonctif imparfait « sosteneva che avesse »

**Activités langagières majeures concernées** : compréhension de l'oral, compréhension de l'écrit, expression orale.

**MISE EN OEUVRE**

**1<sup>ère</sup> séance :**

1- écoute du document audio, qui est un document informatif.

Lors de la première écoute de découverte, on demandera aux élèves de repérer des informations, tout en s'appuyant éventuellement sur leurs connaissances, afin de répondre aux questions « qui, quand, pourquoi » ; le professeur écrira au tableau toutes les informations trouvées en les classant. La deuxième écoute sera fractionnée en quatre parties. Au fur et à mesure le professeur aidera les élèves à approfondir en leur apportant le lexique et les repères culturels nécessaires. Dans un premier temps, on entend l'exposé des raisons du voyage de Christophe Colomb. On fera repérer en particulier *interessi economici e culturali, avidità per l'oro e i metalli preziosi, allargare le proprie conoscenze geografiche* (phrases clé qui seront écrites au tableau dans la colonne « pourquoi »). Le deuxième temps est consacré aux protagonistes : *il Portogallo rifiutò, il re di spagna Ferdinando d'Aragona e la regina Isabella di Castiglia accettarono*, Christophe Colomb (*sosteneva...*). La phrase *sostituirsi a Venezia nel commercio delle spezie* sera classée dans les « pourquoi ». Le troisième temps donne les dates, qui viendront compléter la colonne « quand » : *Colombo salpa da Palos il tre agosto 1492, si toccò terra a San Salvador il 12 ottobre 1492, torna in spagna con indigeni, oro e pappagalli il 15 marzo 1493*. Le dernier moment est une analyse de l'erreur féconde : *sosteneva che la terra avesse un diametro più piccolo di quello effettivo, che il continente euro-asiatico fosse più esteso di quanto non sia in realtà*. Ces deux phrases permettront de faire le lien avec le texte d'Umberto Eco et sa réflexion sur le rôle de l'erreur dans l'avancée des connaissances.

Pour la séance suivante : sur le modèle de cette présentation vidéo, préparer en s'aidant d'une recherche internet une fiche de présentation orale d'une minute (expression orale en continu) pour chacun des grands navigateurs suivants :

Amerigo Vespucci (1454-1512), fiorentino, ha dato il suo nome all'America e ha scoperto il Venezuela;

La famiglia Caboto veneziana: Giovanni Caboto (1450-1498) con il figlio Sebastiano hanno scoperto la costa atlantica del continente americano (Labrador, Terranova, Argentina, Uruguay);

Giovanni da Verrazzano, (1485- 1528), fiorentino, baia di Manhattan, ponte Verrazzano a Brooklin;

Antonio Pigafetta nato a Vicenza verso il 1490, marinaio e cronista italiano partecipa al viaggio del portoghese Ferdinando Magellano ; scrisse la cronaca del primo viaggio intorno al mondo.

## 2<sup>ème</sup> séance

Présentation orale de chaque navigateur par les élèves puis lecture silencieuse de l'interview d'Umberto Eco, qui est un texte à contenu philosophique.

Repérer en les classant les points de contact avec ce qui a été dit de l'histoire de C. Colomb :

- *L'immaginario nello sviluppo del sapere umano / la geografia immaginaria / l'America del nostro immaginario /*

- *curiosità o utopia / ricerca dell'Eldorado /*

- *il rischio /*

- *attraverso gli errori si arriva sempre a qualche verità.* Il est courant de dire que les grandes avancées scientifiques sont dues à des erreurs, des accidents ou au hasard (*serenpidity*). Il est possible que les élèves soient en mesure de citer Pasteur et le vaccin de la rage, Pierre et Marie Curie et la découverte du radium.

Repérer la différence entre les deux documents : *l'Eldorado si impoverisce*

Ce dernier point se retrouve d'une certaine façon dans la désillusion présente à la fin de la chanson de Guccini.

Pour terminer ou pour la séance suivante, on pourra demander à chaque élève de formuler une phrase à la façon d'Umberto Eco pour écrire un « recueil de citations sur l'erreur » sur le modèle :

*si scopre una cosa per caso / si arriva a capire la verità per vie tortuose / si cerca una cosa, se ne trova un'altra / gli errori sono necessari / la scienza progredisce grazie a errori / sbagliando s'impara / non c'è conoscenza senza errori / etc.*

## 3<sup>ème</sup> séance

Écoute de la chanson qui est à contenu subjectif (émotions, révolte etc.).

Étant donné la longueur de la chanson (6 minutes), l'écoute peut être d'emblée fractionnée et accompagnée du texte pour la traiter comme un poème, en compréhension de l'écrit. Il n'était pas indispensable de tout traiter en détail.

**La première partie** jusqu'à *come prima di nascere l'anima naviga già* : l'utopie, l'espoir, le risque

La consigne sera de reconnaître les idées déjà rencontrées :

- la geografia immaginaria (*vagabondare, una strada di stelle, un nuovo mondo, un miraggio, il mondo non può finir lì, non sa se ci sia, un mondo impensabile, lontano e incerto*)

- curiosità e utopie, allargare le conoscenze : *puntare l'ignoto, l'Assurdo ci sfida, giungere alla verità*

- rischio e coraggio : *impaurito, non gli manca il coraggio o la forza, quel viaggio tremendo, la prua che s'impenna, non darsi per vinto.*

**La deuxième partie** depuis *Ma quell'oceano è di sogni e di sabbia*: la réalité, la désillusion

On reconnaît dans l'expression *il sogno dell'oro*, l'expression *l'America del nostro immaginario del Novecento* de U. Eco.

De plus, une idée propre à Guccini, *quell'assordante bugia*, en opposition à l'expression du vers 41 *giungere alla verità*

On soulignera la dramatisation, la participation des éléments, l'adjectivation.

### **CONSEILS**

- Si l'analyse universitaire est indispensable, le temps d'exposé qui lui est consacré doit être limité et ne pas se faire aux dépens de l'exposé de la démarche de cours.

- La démarche illustrera la notion choisie : ainsi si on choisit *Mythes et héros*, on montrera en quoi Christophe Colomb est un héros qui a changé le monde.

- On apportera une aide lexicale. Pour ce dossier comme pour d'autres, certains candidats ont fait l'impasse sur l'apport lexical et la démarche d'aide. Le document audio demande une aide spécifique. On ne peut utiliser le même type de questionnement pour un texte ou pour une vidéo. De plus, et tout professeur le constate dans ses classes, les questions restent souvent sans réponse car elles portent sur ce que l'élève ne sait pas encore.

- Il était inutile de donner le script de la vidéo.

- On montrera comment les élèves sont préparés à la tâche et celle-ci exploitera au maximum l'apport des documents étudiés.

## DOSSIER « PADRE PADRONE »

### RÉCAPITULATIF DES DOCUMENTS CONSTITUANT LE DOSSIER

**A- brano** tratto dall'opera autobiografica dello scrittore sardo Gavino Ledda, *Padre Padrone, l'educazione di un pastore*, edizioni Il Maestrale, 2003

[http://www.sardegnaicultura.it/documenti/7\\_87\\_20060717172941.pdf](http://www.sardegnaicultura.it/documenti/7_87_20060717172941.pdf)

*Padre Padrone, L'educazione di un pastore*, pubblicato per la prima volta dalla Feltrinelli nel 1975, è un romanzo autobiografico dello scrittore sardo Gavino Ledda, nato a Siligo in provincia di Sassari nel 1938. Pubblicato dalla Feltrinelli nel 1975, il romanzo vinse il premio *Viareggio opera prima* e nel 1977 ne fu tratto il film diretto dai fratelli Taviani, che al 30° Festival di Cannes vinse la Palma d'Oro come miglior film.

**B- sequenza** di durata 2'43" tratta dal film *Padre padrone* di Paolo e Vittorio Taviani, palma d'oro 1977 al festival di Cannes

RAI <http://www.youtube.com/watch?v=53Z9sTUsL6g&feature=related>

**C- cenni storici** a proposito dell'obbligo scolastico elaborati da alunni dell'Istituto comprensivo Giacomo Ferrari di Momo, provincia di Novara

<http://progettocentocin.altervista.org/storia-dell-obbligo-scolastico.html>

### PRÉSENTATION ET ANALYSE DES DOCUMENTS

Gavino Ledda, autodidacte, a voulu témoigner de son histoire. Enfant berger, il a dû participer à l'économie familiale en gardant les brebis jour et nuit dans *la tanca* de son père. Dans les années 1940-1950, 45% des sardes vivaient de l'élevage des moutons et de quelques cultures (oliviers et mûriers).

La séquence filmique proposée est la deuxième du film, lorsque le père vient retirer son fils de six ans de l'école. Malgré la peur du petit et les protestations de la maîtresse d'école, il doit l'emmener vivre seul dans la montagne pour garder les moutons. En effet, un berger est indispensable dans ces grandes étendues de pâturages. Nous assistons dans ce passage à un brusque et violent « sevrage » selon les termes de l'auteur. Après les derniers adieux consolatoires de la maîtresse, Gavino quitte le monde protégé de la salle de classe pour aller faire le même travail que son père, un père-patron, un père-propriétaire de son fils (*è mio*).

Gavino ressent, selon ses propres termes, son départ du village de Siligo pour la montagne, à Baddevrustana, comme une déportation et un emprisonnement. Seul avec son père, et parfois tout seul lorsque celui-ci rentre au village vendre le fromage, il ne côtoiera plus d'enfants de son âge et ne verra sa mère que peu de fois par an.

Dans le récit, le père fait cependant une promesse : plus tard, Gavino apprendra à lire et à compter pour présenter son certificat d'études, ce qu'il fit à l'âge de 18 ans afin de pouvoir s'engager dans l'armée. L'adolescent étudiera de nuit, apprendra aussi seul à jouer de l'accordéon, en cachette, continuera ses études grâce à l'effort d'alphabetisation mis en place par l'état pour les jeunes lors du service militaire, s'opposera violemment à son père pour continuer des études.

Le père a lui aussi passé son certificat d'étude à l'âge de trente ans. Il répète avec son fils sa propre enfance, comme un destin inéluctable. Le seul projet qu'il puisse avoir pour son fils est de lui enseigner à supporter la dureté de la vie. La maîtresse le sait, et l'état aussi d'ailleurs, qui ne peut faire appliquer sa loi dans ce contexte de pauvreté.

La séquence filmique proposée est fidèle au texte autobiographique de Gavino Ledda, scandée en trois moments, entre l'ouverture de la porte et l'arrivée coup de tonnerre du père, l'argumentation du père, et la porte se refermant sur le père et le fils. Nous précisons que, entendant les quolibets des enfants, le père revient dans la salle de classe pour leur rappeler que, eux aussi, subiront demain le même sort.

La page contenant des repères historiques est destinée à attirer l'attention des élèves sur les dates : l'Italie, dans la législation, n'a pas de retard par rapport à la France : l'obligation scolaire a été instituée avec l'unité italienne et réitérée en 1877, 1923, 1948, 1962. On fera remarquer les mots « *obbligatoria e gratuita* » et l'absence de « *laico* ». La durée de l'obligation scolaire a elle aussi évolué en France comme en Italie.

### **DEMARCHE DIDACTIQUE POSSIBLE**

Classe de première ou terminale, niveau B1

#### Ordre d'utilisation des documents :

**1-** Proposer la séquence filmique en premier permet de faciliter l'accès au texte. Il sera ensuite nécessaire d'apporter des informations historiques : l'auteur est né en 1938, il a six ans en 1944. Cependant la scène pourrait aussi se situer après guerre et après la constitution de 1948 réaffirmant l'obligation scolaire. Si inversement, l'on commence par le texte, l'objectif sera plutôt de montrer comment le texte est adapté au cinéma.

Texte comme film mettent en avant la peur que fait naître le père par sa stature et sa violence (*falco*)

**2-** Etude du texte.

**3-** Documentation sur l'obligation scolaire : ce sera l'occasion de réfléchir à l'importance socio-historique de l'école obligatoire (lutte contre l'analphabétisme, problème économique du travail des enfants, égalité de tous face à l'école) et de comparer la France et l'Italie.

notion : lieux et formes de pouvoir : famiglia e stato : l'obbligo scolastico / autorità dello stato, autorità del padre

Problématique possible : la loi et la réalité socio-économique : la confrontation de deux forces (l'école peut-elle être pour les pauvres ?)

#### **OBJECTIFS**

Savoir montrer, grâce à cet exemple, que le droit d'aller à l'école, obtenu après un long cheminement, est un bien précieux.

#### Tâches envisageables :

EE *Gavino diventato scrittore scrive una lettera alla maestra per ricordare quel giorno et ringraziarla.*

*Ou bien EOI, jeu de rôle en binôme : Gavino ha diciotto anni, ricorda al padre quel giorno e gli domanda di mantenere la promessa di fargli prendere la licenza elementare perché ne ha bisogno per arruolarsi nell'esercito.*

### **Compétences développées**

Compétences civilisationnelles : école et société

Compétences linguistiques : lexicales: il pastore / il gregge / fare a meno / procacciare / dilagare / zappare / la métaphore *non ha messo le penne* / etc. Exemples du dialecte sarde dans le texte.

Compétences grammaticales : le récit au passé

Activités langagières majeures concernées : compréhension de l'écrit et expression écrite si l'on choisit la tâche 1 / compréhension de l'oral et expression orale en interaction pour la tâche 2

### ***MISE EN OEUVRE***

**1ère séance:** la séquence filmique

La première écoute, de découverte, sera précédée de la consigne suivante : trouver les différents moments de la scène en s'appuyant sur les mouvements des personnages. On identifiera :

- l'entrée du père, son bâton de berger à la main, qui de la porte se dirige devant l'estrade et par conséquent interrompt la récitation chantée de l'alphabet. Il restera immobile face à la maîtresse, légèrement tourné vers la classe, car il doit exposer son argumentaire.

- le père répète la raison de sa venue, et expose les trois arguments qu'il a préparés, et qu'il compte sur ses doigts. Au premier argument, Gavino se lève et va dans l'allée. Au deuxième argument nous le voyons de face ; il a uriné de peur.

- après le troisième argument, Gavino s'approche, fait face à son père brièvement puis, va faire ses adieux à sa jeune maîtresse, laquelle a tenu tête au père.

- Gavino suit son père et la porte se referme sur ce qui est pour le petit un adieu à l'enfance.

On fera remarquer au début du film le chant de l'alphabet ; les mouvements de caméra : allant du père à la maîtresse, du père au fils ; la focalisation sur les jambes du fils qui a uriné de peur ; le gros plan sur les doigts du père qui, pour s'aider, compte ses arguments ; la focalisation sur la maîtresse et Gavino, excluant le père, pour un bref moment de tendresse.

La deuxième écoute, en entier, permettra d'identifier le lieu et l'époque (1944) grâce à l'apparence de la salle de classe et aux vêtements. C'est à ce moment que le professeur apportera quelques informations sur l'économie de la Sardaigne.

Une troisième écoute, fractionnée, s'attachera à écouter le discours. En s'appuyant sur les termes que les élèves ont entendus et sur les mots apportés par le professeur, on construira ensemble, l'essentiel du discours du père. La première phrase sera écrite au tableau, sous la dictée des élèves: « *sono venuto a riprenderlo, mi serve a governare le pecore, a custodirle, è mio* ».

On s'arrêtera, si nécessaire plusieurs fois, sur les mots ou expressions à retenir : *potare la vite, i banditi, la povertà, quella è obbligatoria*.

Ce sera le moment d'amorcer une réponse à la problématique : la pauvreté est ici plus forte que la loi. C'est le *pater familias* qui fait la loi dans sa famille.

**2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup> séance** : lecture du texte

Ce passage, assez long, convient pour une lecture cursive. Une première lecture silencieuse sera guidée de la façon suivante :

Relever les mots et expressions qui montrent qu'on retrouve les mêmes idées et situation dans le film et le texte. S'il est nécessaire de faciliter cette activité, il est possible de lister les premières expressions au tableau : *è mio* = il mio proprietario / *la paura de Gavino* = con lo sguardo terrificante di un falco affamato, i suoi occhi lanpeggiarono / *il padre in piedi* = le si impalò davanti / *La recita dell'alfabeto interrotta* = zittirono / *i tre argomenti* = 1) Mi serve a governare le pecore e a custodirle...2) È mio. 3) E io sono solo / *i banditi* / *lo studio è roba da ricchi* / *la povertà, quella è obbligatoria* / *Le parole di consolazione della maestra* = gli mancano ancora le penne / *diventerà un grande pastore*.

Pour terminer cette séance, un récit oral des principaux événements, fait par la maîtresse, permet, en passant du discours direct au discours indirect, de préparer la tâche finale.

**La 4<sup>ème</sup> séance**, s'attachera aux détails des arguments du père. On pourra faire réécouter le film, puis lire les lignes 16 à 30, 35 à 45, 62 à 68. Un travail d'élucidation lexicale est indispensable car le vocabulaire est riche : *il gregge* / *il caseificio* / *tirare avanti* / *mi tocca* / *procacciare* / *ricavare* / *a stento* / *mandare avanti la famiglia* / *non ne posso fare a meno*.

Deux idées seront mises en relief: le destin inexorable -*anch'io ho trascorso la mia infanzia in questo modo*- et la promesse -*quando sarà grande, la quinta elementare la farà come fanno molti prima di arruolarsi*.

**La 5<sup>ème</sup> séance** sera divisée en deux parties.

D'abord, la prise de connaissance du document informatif. Les nombreuses dates n'ont d'autre but que de montrer le temps qu'il a fallu pour rendre l'école, obligatoire dans les textes, effective dans la réalité. Le récit de Gavino Ledda illustre ces dernières années avant le boom économique des années soixante où les familles sont encore trop pauvres pour pouvoir envoyer leurs enfants à l'école.

On s'attachera à montrer que l'Italie dès l'unité italienne a prévu deux ans d'obligation scolaire. On fera relever les informations utiles à cette démonstration, c'est-à-dire les dates clés de 1859, 1911, 1948 avec à chaque fois la durée de l'obligation scolaire. On situera l'époque de Gavino (*legge Gentile, obbligo fino a 14 anni*), les expressions « *rimane lettera morta* », « *la famiglia è benestante* ».

En deuxième partie de la séance, on s'appuiera sur l'expression *diritto-dovere all'istruzione* pour commencer à réfléchir à la tâche prévue et inscrire cette réflexion dans l'objectif défini : « savoir montrer, grâce à cet exemple, que le droit d'aller à l'école, obtenu après un long cheminement, est un bien précieux ».

Comme aide à l'expression écrite, il sera demandé aux élèves de rassembler leurs idées en temps très limité (5 minutes). Puis on commencera à rédiger ensemble au tableau, les premières lignes de la lettre à la maîtresse pour laquelle seront données les consignes d'employer le discours indirect et le lexique du texte. L'évaluation prendra en compte le respect de ces consignes. Voici un exemple :

*Cara maestra,*

*Quando uscii da quell'aula con mio padre, fui come un uccello caduto dal nido senza le penne, catturato dal falco e portato via in montagna, in un luogo sconosciuto. A quell'epoca, poche famiglie potevano permettersi di mandare i figli a scuola. Più tardi seppi che, già all'inizio del Novecento, la scuola era obbligatoria. Purtroppo, quante famiglie c'erano come la mia! Quanti bambini andavano a custodire le pecore, a zappare, a lavorare in miniera! Quel giorno, mio padre venne a esigere il suo bene, io ebbi paura e lei mi consolò. Lei oggi ha altri alunni come me. Vorrei che lei raccontasse la mia sfortuna e spiegasse loro che devono approfittare di quel bene prezioso. Etc.*

### **POINTS FORTS ET POINTS FAIBLES DES PRÉSENTATIONS**

Si les documents ont été compris et traités dans leur spécificité, les erreurs constatées sont essentiellement d'ordre didactique.

- La démarche de cours doit illustrer la notion annoncée.
- La tâche doit être préparée par le contenu linguistique des séances de cours. Si la tâche a peu à voir avec les documents, les élèves n'auront pas acquis les compétences nécessaires pour la réaliser.
- Il fallait mettre en place une aide à la compréhension conséquente, en particulier lexicale. Le texte à trous est plus une activité de discrimination auditive qu'une aide à la compréhension d'un texte littéraire ; en effet les trous ne peuvent porter que sur du lexique connu car les élèves ne peuvent reconnaître les mots qu'ils ne connaissent pas.
- Si le candidat propose un débat, activité d'interaction particulièrement longue à mettre en place, il doit montrer comment il y prépare les élèves.
- Dans tous les cas, le candidat montrera comment il met en place l'entraînement aux activités langagières annoncées.
- L'utilisation des TICE et en particulier du TBI : ce dernier doit être utilisé pour sa spécificité et sa plus-value par rapport au tableau noir.

## DOSSIER « ALPINISTI »

### RÉCAPITULATIF DES DOCUMENTS CONSTITUANT LE DOSSIER

**A- filmato di durata 2'28''** : *Walter Bonatti, scalare se stessi, storia di Walter Bonatti*, intervista al famoso alpinista italiano Walter Bonatti, morto di malattia il 14 settembre 2011 all'età di 81 anni.

<http://www.youtube.com/watch?v=-Tbc66Rzt-o>

### B- breve documentazione a proposito di diversi alpinisti italiani

- Walter Bonatti ;
- Reinhold Messner e la copertina del suo libro *Dolomiti patrimonio dell'umanità* ;
- Nives Meroi e Romano Benet ;
- Erri de Luca scrittore e arrampicatore e il suo libro *Sulla traccia di Nives Meroi*, Mondadori 2006.

### C- Erri de Luca, brano tratto da *Il peso della farfalla*, Feltrinelli, 2009

#### PRÉSENTATION ET ANALYSE DES DOCUMENTS

Le dossier était composé de documents de différentes natures : vidéo, image et texte.

#### LA VIDEO

La vidéo présente l'interview de Walter Bonatti par Hervé Bricca, le 31 juillet 2010, le jour où il est devenu officiellement, à 80 ans, le premier "citoyen du Mont Blanc", à la pointe Helbronner. Cette cérémonie et ce titre visaient à honorer la personnalité extraordinaire de cet homme qui, à travers ses récits, nous livre ce que lui a enseigné la montagne.

Le débit est plutôt lent, la langue est assez simple et accessible dès le niveau B1.

Le reportage comprend 3 moments :

- 1) Tout d'abord, la première question du journaliste invite l'alpiniste à faire part de son dernier voyage qui lui a permis de vivre de merveilleuses émotions grâce au caractère insolite de la nature qu'il a découverte en Dancalie. La recherche d'émotions est bien ce qui anime l'ancien alpiniste au cours de ses voyages.
- 2) De la même façon, quand il regarde le Mont Blanc, il ressent une vive émotion suscitée par chacun des lieux qui le constitue, parce qu'il lui rappelle une histoire qu'il a vécue. Le lien étroit entre l'alpiniste et la montagne est représenté par l'image de l'étreinte employée par le journaliste qui commente en voix off la remise du titre.
- 3) Enfin, quand on lui demande ce qu'est l'alpinisme, Walter Bonatti répond que c'est une école, une façon de se mettre à l'épreuve pour ceux qui aiment être au contact de la nature et plus particulièrement de la montagne. Cela ne veut pas dire qu'il faille le faire nécessairement de façon extrême, car se mettre à l'épreuve signifie aussi accumuler de l'expérience, des souvenirs, se remplir de ce que nous sommes, de l'humanité qui nous compose. Il conclut sur l'alpinisme en rappelant qu'il a reçu beaucoup de témoignages de

jeunes qui semblent avoir compris ce message à travers la lecture de ses livres où il explique la même chose. Cela donne de l'espoir pour le futur, sur un monde qui s'humanise et retourne à ses valeurs traditionnelles.

D'un point de vue visuel, on voit principalement s'exprimer l'alpiniste avec le Mont Blanc en toile de fond. Lorsqu'il est question de la Dancalie au début de l'extrait vidéo, le documentaire dévoile le paysage lunaire dont il est question, offrant ainsi au spectateur la possibilité d'apprécier le caractère extraordinaire de ce paysage. Le moment de la remise du prix est commenté en voix off, tandis que la fin du document reprend le même plan qu'au début de l'extrait vidéo : Walter Bonatti interviewé devant le Mont Blanc.

Ce document permet de relever plusieurs types d'informations :

- des éléments factuels et informatifs :
  1. le dernier voyage en Dancalie de Walter Bonatti ;
  2. son ancienne collaboration avec l'hebdomadaire *Epoca* où il fut grand reporter après avoir été grand alpiniste ;
  3. la remise du titre de citoyenneté du Mont Blanc ;
  4. la publication de livres qui sont lus et appréciés des jeunes.
- des éléments réflexifs :
  1. la similitude entre le voyage, quête de découverte de nouvelles terres et l'alpinisme : la recherche d'émotions ;
  2. la définition de l'alpinisme comme activité permettant de se mettre à l'épreuve face à la nature ;
  3. se mettre à l'épreuve signifie trouver ses limites d'homme, donc apprendre à connaître sa part d'humanité ;
  4. l'espoir d'une humanité accrue constitué par la jeunesse qui semble être sensible à ce message.

## LES IMAGES

La documentation présente plusieurs alpinistes : outre Walter Bonatti, on trouve aussi Reinhold Messner, Nives Meroi et Romano Benet ainsi qu'Erri de Luca. Pour chacun d'entre eux, sont données une photo ou deux accompagnées de quelques mots rappelant la vie de ces alpinistes.

Partie sur Walter Bonatti :

- La photo d'un alpiniste en train d'escalader une immensité blanche, le piolet à la main, de petite dimension face à la paroi glacée.
- Une autre photo où l'on voit Bonatti et Messner durant la cérémonie du piolet d'or 2010, comme le précise la légende.
- Le titre du *corriere della sera* du 14 décembre 2011 annonçant la mort de Walter Bonatti et qui insiste sur son caractère légendaire.

Partie sur Reinhold Messner

- Une photo portrait de l'alpiniste souriant, le regard tourné vers le lointain sur la droite.
- La couverture du livre de Reinhold Messner : « Dolomiti » qui laisse paraître sur la première page des cimes montagneuses désertiques et dépourvues de neige sous un ciel qui peut sembler menaçant.

- Un commentaire qui rappelle les différentes activités de l'alpiniste et souligne les exploits réalisés par l'alpiniste.

Partie sur Nives Meroi et Romano Benet

- Une photo représentant le couple d'alpinistes souriant.
- Le commentaire met en relief outre l'exploit de leur ascension du K2 –dont on rappelle la situation et l'histoire de l'asension- le fait qu'il s'agit, en ce qui concerne Nives, de la première femme ayant atteint cette cime.

Partie sur Erri de Luca

- Une photo où l'on voit l'alpiniste en plein effort, dans une position périlleuse, suspendu à sa corde, accroché à la paroi rocheuse par le bras droit, le torse nu, le regard tourné vers le vide.
- La couverture de son livre « *Sulla traccia di Nives* », qui présente un alpiniste seul en train de marcher avec son sac à dos dans un décor montagneux.

Ces documents ne présentent aucune difficulté de compréhension et semblent être clairement des éléments permettant d'introduire facilement le sujet.

## LE TEXTE

Le texte littéraire d'Erri de Luca, tiré de son œuvre récente *Il peso della farfalla*, présente lui plus de difficultés, et n'est vraiment accessible qu'au niveau B1-B2.

Ce passage narre le rapport complexe qui lie le personnage principal, le roi des chamois, avec la montagne, rapport mêlé de profond respect et de compétition. Le récit fait au passé décrit un milieu hostile (« *rocce spaventose* », « *riparo di pietra* », « *l'unica migliona* », « *una sola stanza* ») et fascinant, qui invite le protagoniste à se surpasser (« *arrivare dove altri non potevano* »; « *aveva scalato un versante ancora impossibile* »), à entrer apparemment en compétition avec les autres (« *disse che lui l'avrebbe salita prima di loro* »; « *scommisero* »), mais à reconnaître au fond ses propres limites, comme un accès aussi à la connaissance profonde de soi (« *Il re dei camosci : sapeva bene a chi spettava il titolo* »). Ce rapport extrême à cette nature âpre et envoûtante (« *aveva visto i camosci saltare i precipizi* ») conduit le texte à distiller des principes de vie, des maximes guidant aussi bien l'alpiniste que le lecteur (« *chi vive solo deve star pronto* » ; « *nelle imprese la grandezza sta nell'aver in mente tutt'altro* » ; « *senza certezza d'inferiorità manca la spinta a mettersi all'altezza* ») et à se teinter de poésie (« *lungo i sentieri invisibili battuti dai loro zoccoli lievi, appena un segno di matita sopra i precipizi* », « *il loro salto era un rammendo tra due bordi* ») expression stylistique de l'émotion suscitée par ce milieu.

La difficulté intrinsèque du texte pouvait donc amener à s'interroger sur son exploitation par rapport à la vidéo qui apparaissait d'une approche plus simple.

Au regard des différents documents proposés, la problématique résidait bien ici dans ce rapport entre l'homme et la montagne, dans cette confrontation qui conduit l'homme à prendre conscience de ses limites tout en cherchant à les repousser. La montagne comme milieu difficile à appréhender permet à l'homme de découvrir ce qui fait son humanité. Ainsi celui qui devient un héros aux yeux des autres apprend surtout au cours de ses exploits à prendre conscience de ses faiblesses.

## DEMARCHE DIDACTIQUE POSSIBLE

**Exploitation possible** au deuxième trimestre de Première ou en classe de Terminale, pourquoi pas juste avant les vacances d'hiver, un moment où certains élèves sont parfois amenés à passer quelques jours à la montagne, comme l'a très bien suggéré une candidate.

**Notion au programme du cycle terminal** : Mythes et héros

**Niveau du CECRL** : B1-B2.

### LES OBJECTIFS POSSIBLES

#### Tâches intermédiaires :

- imaginer ce que dit un alpiniste de votre choix dans la liste donnée, à propos de son activité
- résumer quel est le rapport du « re dei camosci » à la montagne

**Tâche finale possible** : *“a un gruppo di giovani che desidera scoprire l'alpinismo, fa' l'elogio di questa pratica dicendo cosa insegna la montagna a chi tenta di scalarla”* et de façon plus générale, toute tâche permettant aux élèves de s'exprimer sur le rapport entre l'homme et la montagne.

**Activité langagière majeure à développer** : expression orale en continu à partir de traces écrites (il serait possible de faire travailler aussi principalement l'expression écrite, il suffirait de modifier quelque peu le déroulement des séances en demandant des tâches écrites et non plus orales)

#### Compétences à développer:

- **Lexicales** : le lexique lié à la montagne et à l'alpinisme.
- **Grammaticales** : décrire et s'exprimer sur le même sujet à différentes personnes (l'io e le lui pour les tâches intermédiaires, et éventuellement la forme impersonnelle pour la tâche finale)
- **Culturelles** : les montagnes italiennes et ses grands alpinistes.
- **Méthodologiques** : synthétiser les idées contenues dans un texte et un document audio, construire un discours oral à partir d'éléments épars.
- **Civique** : réfléchir au rapport entre l'homme et la montagne.

## MISE EN OEUVRE

Le déroulement des séances :

### 1<sup>ère</sup> séance

#### Projection au tableau de la présentation sur Walter Bonatti : photos et légende

Le professeur demande à ses élèves :

- « *che cosa vedete ?* »

En fonction des réponses données, le professeur sera attentif à noter au tableau le lexique lié à la montagne (« *la parete* », « *il ghiaccio* », « *l'alpinista* », « *scalare* », « *arrampicarsi* »...) qu'il soit donné par les élèves ou qu'il le soit par l'enseignant comme extension de vocabulaire, autant de mots que les élèves devront apprendre par cœur pour le cours suivant.

- « *chi è ?* »

Le professeur invitera les élèves à lire la légende pour trouver la réponse, et après que les élèves auront rendu compte des éléments écrits, il complètera pour présenter rapidement Walter Bonatti et laissera une trace écrite succincte de sa biographie : date de naissance, de mort, exploit d'alpiniste, ascension du K2, la période de grand reporter pour l'hebdomadaire *l'Epoca*, la remise du titre de

citoyen du Mont Blanc (ce qui permettra sans doute aux élèves de mieux comprendre l'interview qui doit suivre). On en profitera pour rappeler le nom des plus grandes montagnes italiennes sur une carte (*le Alpi, il Monte Bianco, i Dolomiti, gli Appennini, l'Aspromonte...*)

Les élèves copient cette trace écrite dans leur cahier.

**Projection de la vidéo**, en entier car elle est brève, et que les éléments qui viennent d'être donnés aux élèves devraient leur permettre de mieux comprendre l'interview. Il sera peut-être nécessaire de les aider néanmoins à comprendre « Dancalia » et de leur expliquer que c'est une région située en Ethiopie.

Après la projection de la vidéo, les élèves seront invités à décrire ce qu'ils ont vu et entendu. Ce qu'ils diront sera noté au tableau, et si nécessaire, corrigé ou reformulé. Ils devraient pouvoir rendre compte des éléments factuels qui sont donnés, car ils en auront à peine entendu parler.

Ensuite on procédera à une **2<sup>ème</sup> projection** où l'enjeu est de relever les éléments réflexifs, c'est pourquoi l'on demandera aux élèves d'être particulièrement attentifs :

- à ce qui rapproche les voyages et l'alpinisme pour Bonatti : « *cosa cerca Bonatti nei viaggi e nelle scalate ?* » réponse attendue : « *le emozioni* »
- à sa définition de l'alpinisme: « *come Walter Bonatti definisce l'alpinismo ?* » réponse attendue : « *mettersi alla prova cioè scoprire la parte umana che è in noi* »
- à sa vision de la jeunesse, et à l'espoir qu'il y place: « *perché spera nella gioventù ?* » réponse attendue : « *perché la gioventù conosce meglio la propria umanità che rivela la montagna* »

Si les élèves ont besoin d'autres projections ciblées pour pouvoir répondre, le professeur n'hésitera pas à les faire, et à s'arrêter sur les mots importants si besoin, voire à faire répéter les phrases clé.

### **1<sup>ère</sup> tâche intermédiaire à faire**

Alors que les élèves auront recopié les traces écrites issues des réponses données, on distribue la photocopie des autres présentations d'alpinistes et on propose la première tâche intermédiaire à faire pour la séance suivante : « *siete uno di questi alpinisti, immaginate ciò che dice a proposito dell'alpinismo* » (l'élève doit noter sur une feuille ses idées afin de les présenter aux autres, il doit parler à la première personne du singulier).

**Travail à la maison** : apprendre le vocabulaire par cœur.

## **2<sup>ème</sup> séance**

**Interrogation de vocabulaire** très rapide : sur une feuille, les élèves traduisent en italien 5 mots que l'enseignant dit en français, pris dans la liste à apprendre. Le professeur ramasse pour vérifier le travail.

**Présentation à l'oral de la tâche intermédiaire 1** : à partir de ses notes, un élève expose ce qu'aurait dit Messner sur l'alpinisme, comme s'il était Messner, puis d'autres font de même avec chacun des autres alpinistes. A chaque fois qu'un élève s'exprime, le professeur enregistre à l'écrit comme un greffier ce que l'élève dit sans l'interrompre, puis procède à la correction avec l'aide de l'ensemble de la classe.

Les élèves recopient ensuite dans leur cahier la trace corrigée.

### **Distribution du texte littéraire**

Le professeur demande à ses élèves : « *Chi ha scritto questo testo ? da dove è tratto?* », réponse attendue : « Questo brano è stato scritto da Erri de Luca. È tratto dal romanzo *Il peso della farfalla* »

**Le professeur lit** le premier paragraphe à haute voix en faisant souligner *le parole sdrucchiole* (*nascita, tirandoli, invisibili, zoccoli, proteggevano* –comme tous les imparfaits à la 3ème personne du pluriel-, *cogliere*), puis demande à chacun de relire ce paragraphe à voix basse et demande :

« *Chi è il personaggio principale ? Dove e come vive?* » réponse attendue : « *è un bracconiere, vive da solo in montagna in condizioni difficili* » et on citera le texte pour le montrer : « *si era ritirato tra le montagne* », « *cacciare di frodo* », « *bracconiere* », « *era una sola stanza, fuoco e acqua* »...

**Travail à faire** pour la séance suivante: lire la fin du texte en relevant les mots qui gênent la compréhension générale et rédiger des notes pour pouvoir présenter le personnage à l'oral à partir des notes prises en cours.

### **3<sup>ème</sup> séance**

Un élève rappelle le **portrait du personnage** principal qui a été fait lors de la dernière séance à partir de ses notes.

**Le lexique** : le professeur demande quels sont les mots qui ont besoin d'être élucidés, et note au tableau ceux qui doivent être sus (ceux qui sont d'un usage commun et/ ou en rapport avec le thème de l'alpinisme, de la montagne).

**Elucidation du sens littéral** : ensuite le professeur posera des questions qui lui permettront de vérifier que le sens littéral du texte est bien compris, notamment la première escalade d'il y a 20 ans qui l'a rendu célèbre, et qui lui a valu son surnom, le roi des chamois.

Il demandera ensuite

- de définir le rapport du personnage à la montagne, aux chamois, un rapport de compétition et de respect à la fois ;
- de définir la tonalité du texte, puis de relever les passages poétiques qui sont une expression stylistique de l'émotion procurée par ce milieu et transmise au lecteur ;
- de relire le texte pour y relever tous les présents gnomiques: « *Ogni villaggio ha un santo e un bandito* », « *chi vive solo deve stare pronto* », « *Nelle imprese la grandezza sta nell'aver in mente tutt'altro* », « *Senza certezza d'inferiorità manca la spinta a mettersi all'altezza* », comme des leçons de vie distillées par le texte.

Les élèves garderont une trace écrite de tout ce qui a été dit en recopiant à la fin du cours ce que le professeur aura noté au tableau.

### **2<sup>ème</sup> tâche intermédiaire à faire**

A partir de ce qui a été fait en cours, définir de façon plus précise le rapport entre le roi des chamois et la montagne.

**Travail à la maison** : apprendre le vocabulaire par cœur.

## 4<sup>ème</sup> séance

**Interrogation de vocabulaire** très rapide : sur une feuille, les élèves traduisent en italien 5 mots que l'enseignant dit en français, pris dans la liste à apprendre. Le professeur ramasse pour vérifier le travail.

Le professeur invitera plusieurs élèves à **rendre compte à l'oral de la 2<sup>ème</sup> tâche intermédiaire** en utilisant la même méthode (trace écrite de ce qui est dit, corrigée et recopiée par tout le monde).

Les élèves réfléchiront ensuite sur les **points communs et divergents** contenus entre la vidéo et le texte sur la question du rapport entre l'homme et la montagne. Ils pourront être visualisés au tableau dans des colonnes distinctes, et on insistera sur l'écart existant entre le regard que les autres portent sur ces héros des cimes et la considération que ces hommes ont d'eux-mêmes.

Eventuellement, le professeur pourra rappeler le **point de grammaire sur le « on »** pour faciliter l'expression de généralités s'il en sent le besoin, en vue de la préparation à la tâche finale.

**Tâche finale à réaliser** (si les séances ont eu lieu avant les vacances d'hiver, on peut imaginer que cette tâche soit réalisée pour le retour des vacances par exemple) : enregistrer sur un fichier mp3 ce qu'ils peuvent répondre à cette question : *che cosa insegna la montagna a chi tenta di scalarla ?*

Le professeur peut **évaluer** seul la production des élèves ou organiser une séance où il présenterait l'ensemble des enregistrements avec un powerpoint constitué d'images de montagne ; les élèves pourraient ainsi participer à l'évaluation des productions en choisissant celles qu'ils préfèrent et en expliquant leur choix.

### **REMARQUES SUR LES PRESTATIONS**

Dans la première partie où il s'agit de présenter les documents, il faut veiller à dédier un temps d'étude correspondant à l'importance du document. Par exemple, compte tenu du caractère ici purement illustratif et introductif des photos proposées et du but simplement informatif de leurs sous-titres, nul n'était besoin d'y consacrer trop de temps, alors que la richesse du texte d'Erri de Luca demandait qu'on s'y attarde davantage afin d'en dégager l'enjeu principal.

Pour construire un bon plan de cours, il est essentiel de bien comprendre l'enjeu général du dossier, car il s'agit d'organiser ses séances, de la découverte des documents jusqu'à la tâche finale, pour que les élèves comprennent profondément le sens du dossier abordé. C'est pourquoi traiter à partir de ce dossier de la chasse, ou du sport comme loisir ne permettrait pas aux élèves d'entendre la force du thème principal illustré ici : le rapport entre l'homme et la montagne. Nous invitons donc les candidats à veiller à cette cohérence, qui est certainement le critère d'évaluation le plus important. Le rôle de l'enseignant est bien celui de rendre accessible à ses élèves des contenus denses et complexes, de leur en montrer le sens profond.

A partir du moment où le candidat a énoncé la tâche finale, le jury est attentif à la logique et à la cohérence du déroulement des séances qui doivent non seulement permettre aux élèves de comprendre chacune des pièces du dossier, mais qui doivent aussi leur apporter les connaissances et savoir faire nécessaires à la réalisation de la tâche finale. Il faut songer à inclure des entraînements au cours des séances pour que les élèves se familiarisent avec ce qu'ils devront faire.

Lorsqu'il s'agit d'étudier un texte littéraire parfois dense avec ses élèves, il faut bien distinguer la part du lexique à élucider parce qu'essentiel à la compréhension du texte (comme ici *rammendo, zoccoli, bracconiere, scommettere, sponda*), de celui à apprendre absolument (*camoscio, impresa, scalata, cacciare, la parete, il versante, in cima a*) et de celui pouvant parfois même être ignoré si il ne gêne pas la compréhension générale des élèves et/ou qu'il est d'usage peu commun (*malghe, muschio...*).

## DOSSIER « PEREIRA »

### A- ELEMENTS D'ANALYSE DES DOCUMENTS

Le dossier se compose de :

- 1) deux extraits du roman *Sostiene Pereira* d'Antonio Tabucchi (Milano, Feltrinelli, 1994, pages 44-45)**

<http://1337x.org/torrent/185963/MT-Antonio-Tabucchi-Sostiene-Pereira-Ebook-Ita-Pdf-Storico>

Le premier document présente tout d'abord une brève introduction qui donne quelques éléments sur l'auteur, notamment la date de sa mort (très récente -25 mars 2012-) et ses activités.

Ensuite le document propose la trame du roman *Sostiene Pereira*, défini plus haut comme son plus grand succès.

Finalement, deux extraits du roman sont présentés.

#### Extrait 1

Le premier extrait introduit le personnage de Pereira, journaliste : la narration est faite à la troisième personne par un narrateur extérieur, mais qui semble relater quelque chose qui aurait été prononcée par Pereira en personne (cf. la locution *sostiene Pereira* qui est répétée plusieurs fois dans le passage).

Deux sont les idées de Pereira qui se trouvent au centre de cet extrait : son obsession de la mort et sa difficulté à croire à la résurrection de la chair. Tout le passage est conduit sur des oppositions : d'un côté la lumière éblouissante de Lisbonne s'oppose aux idées moroses du personnage, de l'autre l'opposition âme/corps se dessine à travers le discours sur la résurrection de la chair.

Cette réflexion n'est qu'un prétexte pour revenir à l'idée de la mort, tout en présentant un personnage qui sera déterminant dans le deuxième extrait, Francesco Monteiro Rossi.

#### Extrait 2

Le deuxième extrait se concentre sur le dialogue entre Monteiro Rossi et Pereira. Les deux personnages sont opposés (le jeu des contraires continue) : l'un est âgé, tranquille, il cherche à éviter les ennuis, l'autre est jeune, enthousiaste, idéaliste.

Pourtant Pereira est fasciné par ce jeune. Il se dit qu'il ne doit pas créer un rapport père-fils avec lui, mais c'est exactement ce qu'il fait. Grâce à Monteiro Rossi, Pereira arrive à abandonner son rationalisme et à exprimer ses sentiments ; on comprend que c'est quelque chose qu'il aurait voulu faire depuis longtemps.

- 2) séquence de la durée de 2'40" tirée du film *Sostiene Pereira* de Roberto Faenza (avec scénario d'Antonio Tabucchi)**

La séquence reprend le deuxième extrait du roman proposé dans le premier document. L'adaptation de ce passage du texte de Tabucchi est assez fidèle : nombreux passages sont cités au mot près. La différence principale réside dans le changement du personnage à propos duquel Monteiro Rossi écrit la nécrologie : il ne s'agit pas du poète espagnol Federico García Lorca, mais de l'italien Gabriele D'Annunzio.

### 3) affiche du film *Sostiene Pereira*

<http://www.mymovies.it/poster/?id=23416>

L’affiche montre le protagoniste, Pereira, au premier plan mais au milieu d’une foule (dont les personnages sont moins bien visibles), qui marche devant les autres, en tenant sa veste par-dessus son épaule. Cette image n’est pas sans rappeler le tableau *Il Quarto Stato* de Pellizza da Volpedo, qui montre l’avancée du peuple et des idées du socialisme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans les deux cas, on veut souligner l’importance de se révolter contre l’injustice et de s’impliquer dans la société dans laquelle on vit.

#### **B- MISE EN OEUVRE DE LA SÉQUENCE PÉDAGOGIQUE**

##### **Les éléments facilitateurs et les obstacles**

Le dossier ne présentait pas de gros obstacles. Les deux extraits du roman étaient introduits par la trame qui aide à situer l’action des deux passages dans l’économie générale du roman. De plus, le second extrait et la séquence du film présentent la même scène, ce qui permet de les aborder plus facilement et de se concentrer sur les différences liées au contenu et/ou au type de support.

**Exploitation possible** au deuxième ou troisième trimestre de Première ou lors de la Terminale.

**Notion au programme du cycle terminal** : Lieux et formes du pouvoir.

**Niveau du CECRL** : B1-B2.

**Travail interdisciplinaire**: il peut être envisageable de travailler ce thème avec un enseignant d’histoire et géographie en Terminale.

#### **B1- LES OBJECTIFS POSSIBLES**

**Tâches intermédiaires** : rédaction d’un texte pour prendre une position contre quelqu’un ou quelque chose.

**Tâche finale possible** : rédaction d’un texte pour une campagne de sensibilisation sur l’importance de la participation et de l’implication sociale.

**Activité langagière majeure à développer** : expression écrite

**Compétences à développer**:

- Linguistique : l’expression écrite vise à développer la capacité de persuader, convaincre les autres grâce à son discours. Il faut pour cela bien maîtriser la morphologie verbale, à tous les temps de l’indicatif et à l’impératif. En ce qui concerne le vocabulaire spécifique, ce dossier permettra particulièrement de mettre en œuvre un lexique concentré d’un côté sur le champ sémantique de la protestation et de la révolte.
- Méthodologiques : ce dossier peut être l’occasion d’aborder la technique de l’analyse d’une image fixe (affiche du film) et en mouvement (séquence du film).
- Civique : l’accent des documents est mis sur l’importance de s’impliquer dans la société et sur la mise en garde que cela comporte. Le deuxième extrait littéraire et le film montrent assez clairement que la démocratie est en jeu.

## B2- MISE EN ŒUVRE POSSIBLE

L'affiche du film peut être un bon document déclencheur : on peut le projeter ou bien le distribuer en photocopie. Après avoir fait un chapeau introductif sur le type de document (et éventuellement introduit les mots de vocabulaire nécessaires, comme *locandina*), on peut demander aux élèves de décrire le personnage au premier plan et les autres personnages en arrière plan. Le titre du film n'est pas forcément transparent : il faudra peut-être leur signaler que Pereira est un nom propre et élucider le sens du verbe *sostenere*. A l'issue de l'analyse de l'image, on attend des élèves qu'ils soient en mesure de rendre compte du fait que cet homme marche au milieu d'une foule, que sa démarche et son expression montrent qu'il est déterminé et qu'il se détache des autres personnages, qui restent à l'arrière plan et semblent se promener sans destination.

Ensuite on abordera le premier extrait du roman. Dès le début du texte, les élèves comprennent qu'il s'agit du même personnage dont il est question dans l'affiche. L'enseignant devra guider la compréhension approfondie du texte, en évitant de passer trop de temps à l'élucidation de mots qui ne serviront pas à répondre à la problématique. Il faut veiller à ce que les élèves relèvent les fortes oppositions et contradictions que le texte met en exergue : celle entre la lumière, symbole de la vie et de la joie de vivre, et la mort, celle entre l'âme (la résurrection) et le corps. Il ne faudra pas s'attarder trop longtemps sur les détails, car le but de ce passage est de présenter le caractère placide de Pereira, dominé par ses idées moroses et par des doutes philosophiques (qui n'ont rien à voir avec l'implication sociale et politique).

La présentation du personnage de Monteiro Rossi à la fin de l'extrait sert de transition au texte suivant, qui est lui aussi fondé sur plusieurs oppositions : jeunesse vs. vieillissement, force des sentiments vs. rationalisme. Le contraste entre ce que Pereira voudrait dire et ce qu'il dit en réalité doit être le point qui permet d'explicitier l'enjeu principal du texte : la prise de conscience de Pereira et l'abandon de sa réserve pour se mettre en jeu. Un autre axe important dans l'analyse du passage concerne l'image du métier de journaliste que les deux personnages donnent.

On peut présenter ce deuxième extrait tout de suite après le premier ou bien -comme un candidat l'a fait- proposer d'abord la vision de la partie de la séquence du film qui précède celle décrite par l'extrait pour revenir sur le texte et montrer la suite du film seulement après l'étude du texte.

Que tirer de la vision de l'extrait du film ? On peut discuter avec les élèves des similarités et des différences entre les deux supports : les élèves doivent avoir suivi la séquence vidéo comme une sorte de confirmation de ce qu'ils ont compris du texte. En revanche, parmi les différences, ils ont dû remarquer que, là où le texte parle de la nécrologie de García Lorca, dans le film il s'agit de D'Annunzio. Il est recommandé de donner quelques éléments aux élèves sur ces deux auteurs, mais il convient de ne pas trop s'arrêter sur leurs biographies ou leurs œuvres, car cela éloignerait de l'objectif final, d'autant plus que si García Lorca a combattu contre une dictature (celle de Franco), cela n'a pas été le cas de D'Annunzio.

## B3- EXEMPLE D'EVALUATION POSSIBLE (l'évaluation repose sur la réalisation de la tâche)

On peut proposer comme tâche finale une expression écrite où les élèves doivent intervenir dans une campagne sur l'importance de la participation et de l'implication sociale, et s'exprimer contre quelque chose, ou bien expliquer quels sont les avantages et les inconvénients de l'implication. Il faudra fournir aux élèves un contexte précis (s'impliquer en politique, dans le social ou autre) et préciser la forme de texte souhaitée (ex : article de journal).

### ***C- POINTS FORTS ET POINTS FAIBLES DES PRÉSENTATIONS***

Tous les candidats ont analysé scrupuleusement le corpus qui leur a été soumis, mais souvent cette présentation est trop détaillée et tend à se transformer en explication des textes proposés : cela prend beaucoup de temps dans la présentation et ne sert pas le but de la présentation qui vise l'exploitation pédagogique du dossier.

Certains candidats se sont laissés fourvoyer et n'ont pas vu la problématique du dossier, en proposant des activités d'approfondissement de l'œuvre poétique de D'Annunzio (qui n'est cité que dans un des trois documents, l'adaptation à l'écran du roman), en fournissant, de surcroît, des analyses approximatives et historiquement inexactes de la vie et de l'œuvre du *poeta vate*.