



Concours du second degré

Rapport de jury

Concours : AGREGATION INTERNE

Section : ITALIEN

Session 2014

Rapport de jury présenté par : M. Serge STOLF
Président du jury.

Sommaire

Sommaire	2
Composition du jury.....	3
Composition des commissions.....	4
Textes officiels	5
I) Programme de la session 2014.....	5
II) Descriptif des épreuves	6
Statistiques.....	7
I) Préambule	7
I) Observations générales	7
II) Les épreuves d’admissibilité.....	7
III) Épreuves d’admission.....	13
Épreuves d’admissibilité	16
I) Composition en langue étrangère.....	16
II) La traduction	20
Les épreuves d’admission	43
I) Explication en langue étrangère	43
II) Exposé de la préparation d’un cours	58

Composition du jury

Stefano CORNO,

Professeur agrégé, CPGE, lycée du Parc, Lyon

Edwige FUSARO,

Maître de Conférences, Université Nice Sophia Antipolis

Emmanuel MATTIATO,

Maître de Conférences, Université de Savoie

Rachel MONTEIL,

Maître de Conférences, Université de Lorraine

Odile PAGLIARI,

Vice-Présidente du jury, IA-IPR, Académie de Paris

Damien PRÉVOST,

Secrétaire, Professeur agrégé, lycée et CPGE, lycée Ampère, Lyon

Serge STOLF,

Président du jury, Professeur des Universités, Université Stendhal Grenoble3

Eva SUSENNA,

Maître de Conférences, Université Jean Moulin Lyon3

Composition des commissions

Admissibilité

Composition : Edwige Fusaro, Emmanuel Mattiato, Serge Stolf, Eva Susenna

Traduction : Stefano Corno, Rachel Monteil, Odile Pagliari, Damien Prévost

Admission

Épreuve professionnelle : Stefano Corno, Rachel Monteil, Odile Pagliari, Damien Prévost

Épreuve universitaire : Edwige Fusaro, Emmanuel Mattiato, Serge Stolf, Eva Susenna

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

Textes officiels

I) Programme de la session 2014

1) Question n° 1:

Saint François et le franciscanisme dans l'art et la littérature des XIIIème et XIVème siècles

2) Question n° 2:

Le théâtre de Carlo Goldoni

3) Textes d'explication orale

- *Question n° 1:*

- Saint François d'Assise : *Cantico di frate Sole*

- *I fioretti di san Francesco* chapitre **1** ; chapitre **2**, jusqu'à « in ogni cosa santo Francesco fedelmente et provvidamente l'aiutava » ; chapitre **5** ; chapitre **8** ; chapitre **15**, depuis « Venendo adunque il dì ordinato a ciò... » jusqu'à la fin ; chapitre **16**, depuis « Andò frate Masseo e, secondo il comandamento di santo Francesco... » jusqu'à la fin ; chapitre **19** ; chapitre **21**, jusqu'à «... Iddio vi libererà dal lupo nel presente, e nel futuro dal fuoco infernale » ; chapitre **25**, jusqu'à « ... per la condizione e per le lagrime » ; chapitre **37**. Edition de référence *I fioretti di san Francesco*, Milano, Rizzoli, classici BUR, 2007.

- Jacopone da Todi: *Laude* **9** (« O iubelo de core ») ; **13** (« O regina cortese, eo so' a vvui venuto ») ; **29** (« Iesù Cristo se lamenta de la Ecclesia romana ») ; **35** (« Plange la Ecclesia plange e dolora ») ; **61** (« Quando t'alegri, omo d'altura ») **70** (« Donna de Paradiso ») ; **83** (« O papa Bonifazio, molt'ài iocato al mondo ») Edition de référence Jacopone da Todi, *Laude*, Roma-Bari, Laterza, 2006

- *Question n° 2 :*

Il servitore di due padroni : acte 1, sc.2 ; acte III, sc.1 ; acte III, sc.13.

La bottega del caffè : acte I, sc.2 ; acte I, sc.15, sc. 16, sc. 17 ; acte III, sc.2, sc. 3, sc. 4.

Il teatro comico : acte II, sc.8, sc. 9, sc. 10 ; acte II, sc.15 ; acte III, sc.2 ; acte III, sc.3.

Il Molière : acte 1, sc.2, sc. 3 ; acte II, sc.1 ; acte IV, sc.1, sc.2, sc. 3, sc. 4, sc. 5.

La locandiera : acte I, sc.15 ; acte II, sc.4 ; acte III, sc.6.

La sposa persiana : acte II, 6-7-8 ; acte III, sc.3 ; acte V, sc. 8.

La cameriera brillante : acte III, sc.5, sc.6, sc. 7, sc. 8, sc. 9, sc. 10 ; acte III, sc. 13.

Gl'innamorati : acte I, sc.11 ; acte II, sc. 9 ; acte III, sc.1.

I rusteghi : acte I, sc.9, acte II, sc.5 ; acte III, sc. 2.

Le smanie per la villeggiatura : acte I, sc.10-11-12 ; acte II, sc.1-2 ; acte II, sc.12.

Le avventure della villeggiatura : acte I, sc.10 ; acte II, sc. 7, sc. 8, sc. 9, sc. 10.

Il ritorno dalla villeggiatura : acte II, sc.8 ; acte II, sc.10 et sc. 11.

Il ventaglio : acte II, sc.13 ; acte III, sc.2 ; acte III, sc.10.

Il genio buono e il genio cattivo : acte I, sc.4 ; acte II, sc.15, sc. 16 ; acte III, sc.11, sc. 12, sc. 13.

II) Descriptif des épreuves

Les épreuves sont notées de 0 à 20. Pour toutes les épreuves, la note zéro est éliminatoire. Lorsqu'une épreuve comporte plusieurs parties, la note zéro obtenue à l'une ou l'autre des parties est éliminatoire.

1) **Épreuves écrites d'admissibilité**

- *Composition en langue étrangère portant sur le programme de civilisation ou de littérature du concours*
Durée : 7 heures
Coefficient 1
- *Traduction*
Durée : 5 heures
Coefficient 1

Thème et version assortis de l'explication en français de choix de traduction portant sur des segments préalablement identifiés par le jury dans l'un ou l'autre des textes ou dans les deux textes.

2) **Épreuves orales d'admission**

- *Exposé de la préparation d'un cours suivi d'un entretien*
Durée de la préparation : 3 heures
Durée de l'épreuve : 1 heure maximum (exposé : 40 minutes maximum ; entretien : 20 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.

- *Explication en langue étrangère d'un texte extrait du programme, assortie d'un court thème oral improvisé et pouvant comporter l'explication de faits de langue*
Durée de la préparation : 3 heures
Durée de l'épreuve : 1 heure maximum (exposé : 30 minutes maximum ; entretien : 30 minutes maximum)
Coefficient 2

L'explication est suivie d'un entretien en langue étrangère avec le jury. Une partie de cet entretien peut être consacrée à l'écoute d'un court document authentique en langue vivante étrangère, d'une durée de trois minutes maximum, dont le candidat doit rendre compte en langue étrangère et qui donne lieu à une discussion en langue étrangère avec le jury.

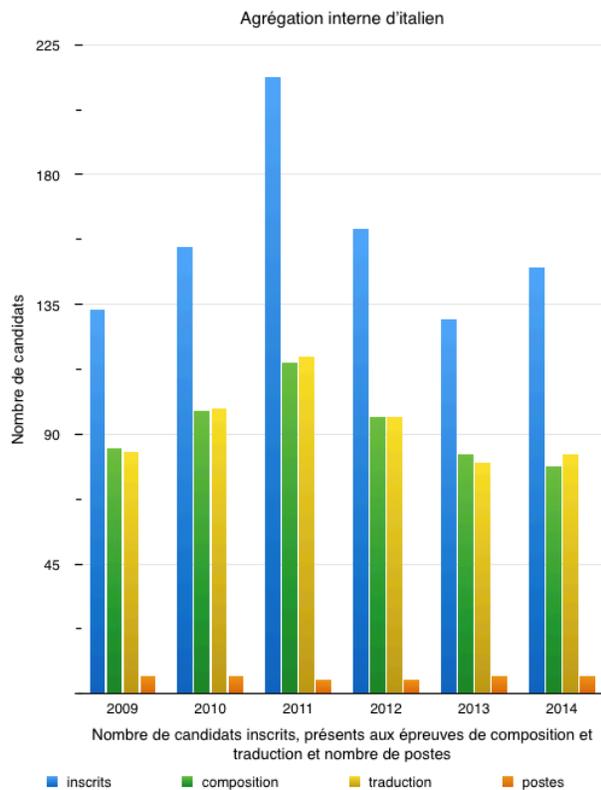
Les choix des jurys doivent être effectués de telle sorte que tous les candidats inscrits dans une même langue vivante au titre d'une même session subissent les épreuves dans les mêmes conditions.

Statistiques

I) Préambule

Le jury rappelle aux candidats qu'une lecture attentive de ce rapport est essentielle à une bonne préparation. En effet, cette année encore, le jury a trop souvent l'impression de devoir répéter les mêmes mises en garde que l'année précédente.

I) Observations générales



Cette année, le jury se félicite de voir le nombre d'inscrits à l'Agrégation interne d'italien en augmentation après plusieurs années consécutives de baisse. En effet, 148 personnes étaient inscrites cette année (contre 130 pour la session 2013, 161 pour la session 2012 et 214 pour la session 2011). Le jury a corrigé 79 compositions et 83 traductions (78 candidats ont composé dans les deux épreuves contre 74 en 2013). Une fois de plus, près de 45% des inscrits ne se présentent pas aux écrits. Le taux de réussite pour les candidats ayant composé dans les deux épreuves écrites est de 7,59%.

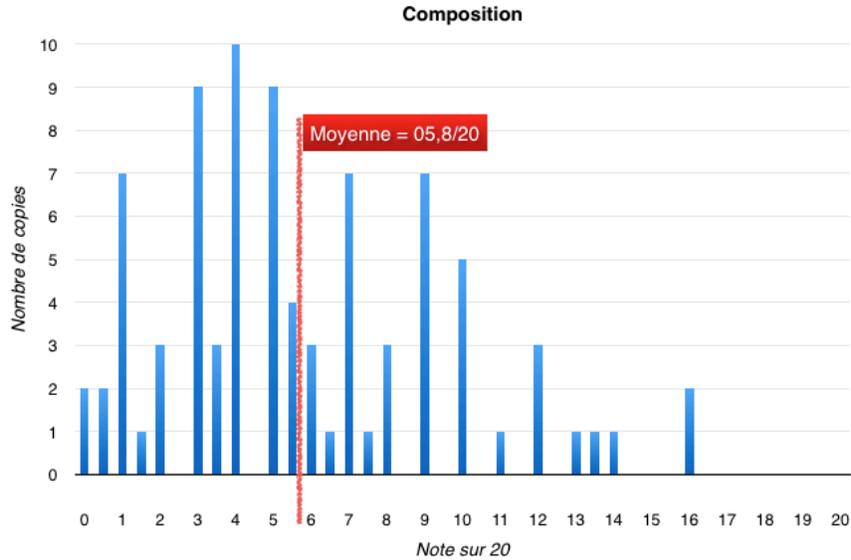
La situation du CAERPA est, quant à elle, différente, car on comptait 10 inscrits pour 1 poste cette année ; 7 candidats ont composé dans les deux épreuves, ce qui donne un pourcentage de réussite de 14,28%, contre 16% en 2013 et 25% en 2012.

II) Les épreuves d'admissibilité

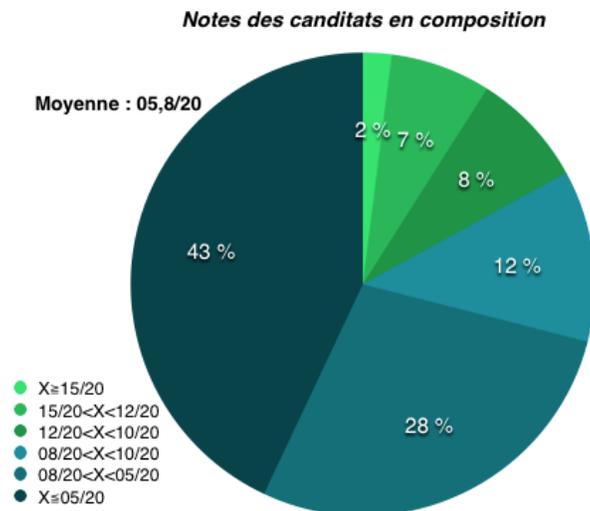
1) La composition en langue étrangère

Le jury a remarqué que l'exercice formel de la dissertation était maîtrisé par un plus grand nombre de candidats cette année, alors que, paradoxalement, la moyenne sur cette épreuve est en baisse (même si celle-ci reste dans les niveaux des années précédentes : 6,4/20 en 2013 et 4,2/20 en 2012)

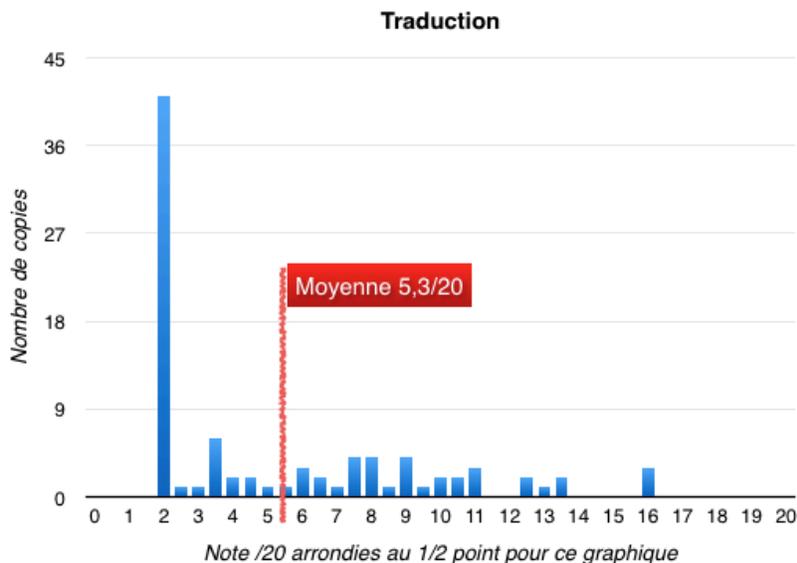
Les notes obtenues par les admissibles sont plutôt bonnes (09,9/20 de moyenne avec, tout de même, 7 candidats admissibles n'ayant pas obtenu la moyenne pour cette épreuve). Sur la totalité du concours, 6 candidats ayant obtenu la moyenne en composition n'ont pas été admissibles.



- *Synthèse composition : répartition des copies par note*



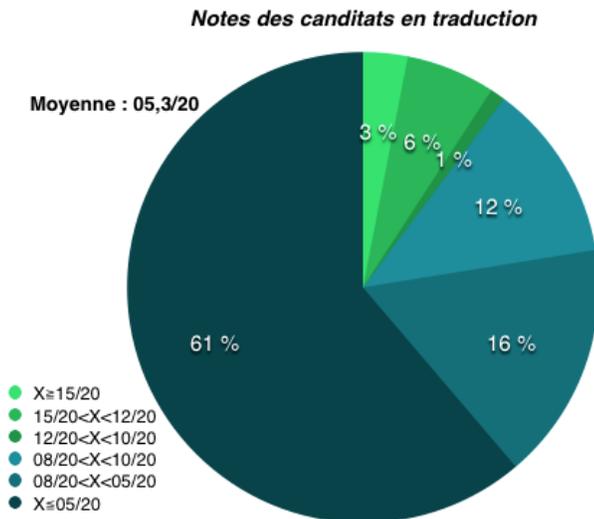
2) La traduction



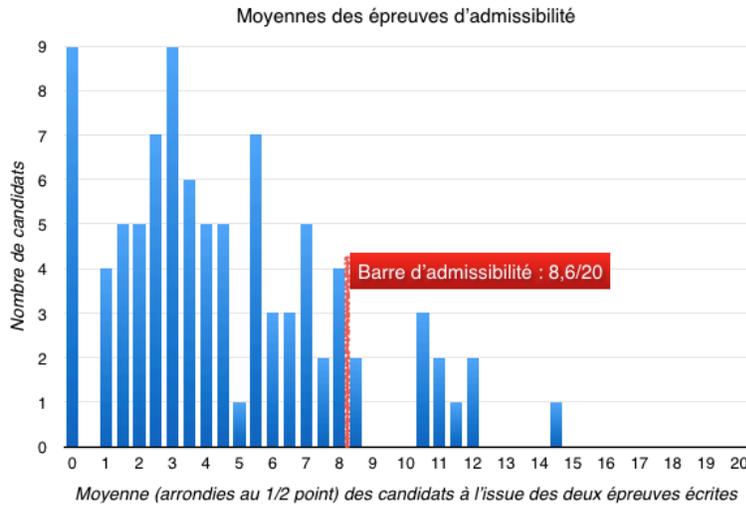
Cette année, les résultats de traduction sont un peu moins bons que l'année dernière (05,3/20 de moyenne en 2014, 05,7 en 2013).

La moyenne des admissibles est de 10,6/20 (avec 8 candidats n'ayant pas obtenu la moyenne). Seuls 4 candidats ayant obtenu la moyenne en traduction n'ont pas été admissibles.

- *Synthèse traduction: répartition des notes*



3) Synthèse de l'admissibilité



Le groupe d'admissibles pour la session 2014 était plutôt homogène, même si tous n'obtiennent pas la moyenne dans les deux épreuves.

Cette année, la moyenne des admissibles à l'agrégation interne d'italien était de 10,3/20 alors que celle des admissibles au CAERPA était de 08,3/20. Le jury se félicite de voir que le niveau global des admissibles est bien meilleur cette année que l'année dernière : le dernier admissible obtient 08,7/20 de moyenne contre 07,8 en 2013.

4) Synthèse des épreuves d'admissibilité de l'Agrégation interne d'italien en termes de rangs

<i>Rang aux écrits</i>	<i>Rang en composition</i>	<i>Rang en traduction</i>
1	1	6
2	3	12
3	25	1
4	26	1
5	1	33
6	22	4
7	41	1
8	10	9
8	5	23
10	22	7
11	9	19
11	6	23
13	10	17
14	41	4
15	4	38

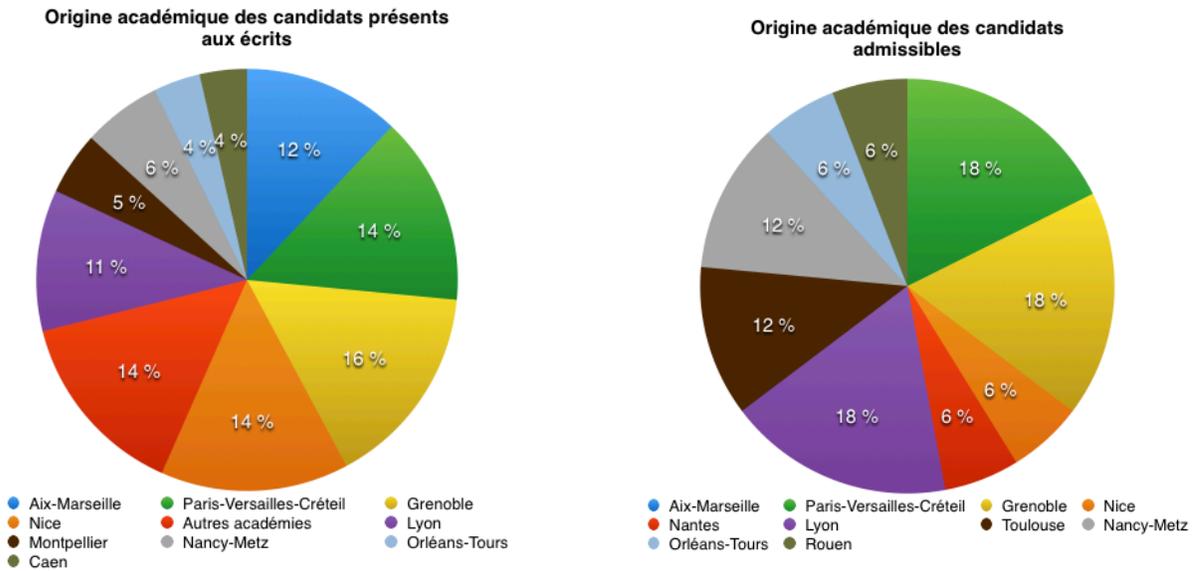
En vert clair, les rangs de classement entre la 1^{ère} et la 15 place ; en vert moyen, les rangs de classement allant de la 16^{ème} à la 25^{ème} place ; en vert foncé, les rangs de classement supérieurs.

À l'Agrégation interne, il y avait 15 admissibles pour 6 postes, contre 2 admissibles pour 1 poste au CAERPA.

Les deux candidats admissibles au CAERPA présentent des profils très différents, l'un obtenant des notes très honorables et se classant 6^{ème} dans le classement général (les deux concours confondus), alors que le deuxième a obtenu des notes assez basses aux écrits.

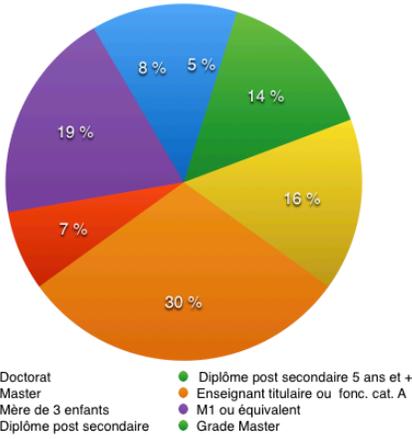
5) Quelques tableaux statistiques illustrant le profil des candidats à l'Agrégation interne d'italien :

- *Origine académique des candidats*

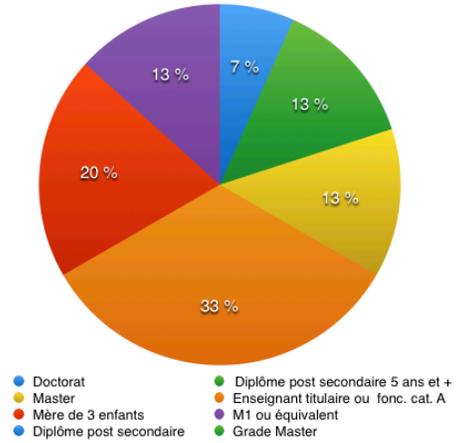


• *Titres ou diplômes requis*

Candidats présents aux écrits par titre ou diplôme requis

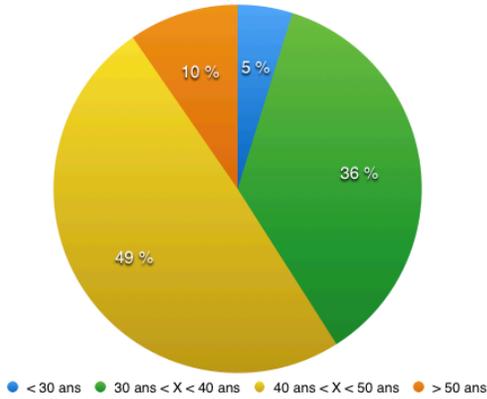


Candidats admissibles par titre ou diplôme requis

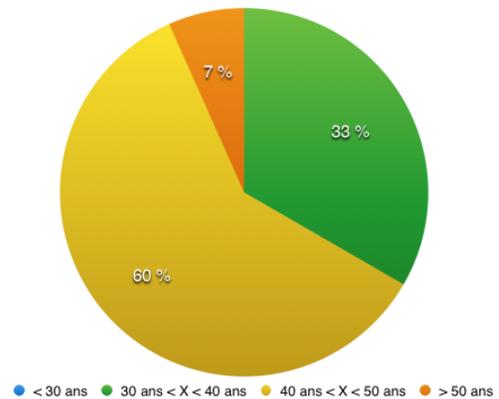


• *Âge des candidats*

Présents aux écrits par âge

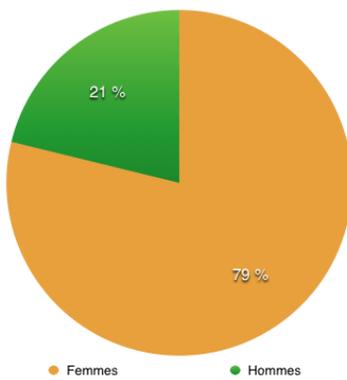


Candidats admissibles par âge

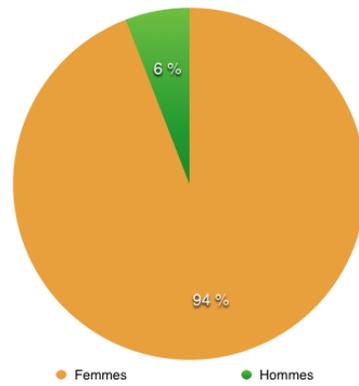


• *Candidats par sexe*

Candidats présents aux écrits par sexe



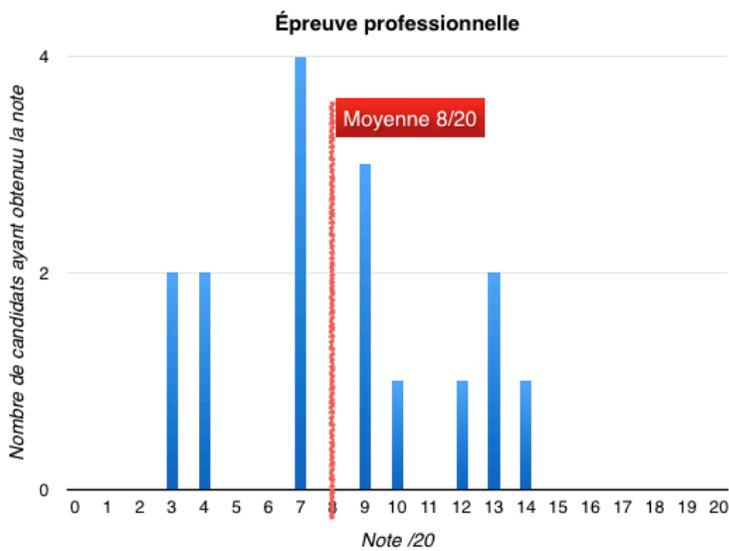
Candidats admissibles par sexe



III) Épreuves d'admission

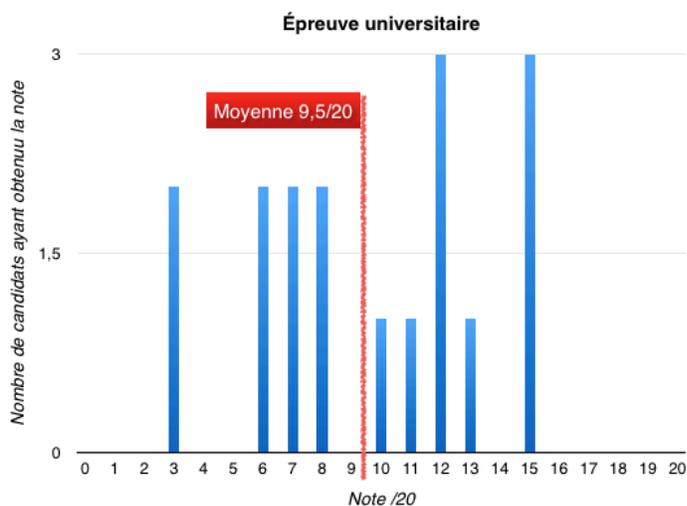
1) Épreuve professionnelle

L'épreuve professionnelle s'est déroulée dans les mêmes conditions que les années précédentes, avec un document vidéo et/ou audio dans les dossiers proposés aux candidats : un ordinateur portable était mis à la disposition de chacun pour préparer l'épreuve.



Cette année, l'épreuve professionnelle a été mieux réussie que l'année dernière avec 08/20 de moyenne (contre 06,6/20 en 2013), qu'il s'agisse des candidats à l'agrégation interne ou des candidats au CAERPA. Il semblerait que les uns et les autres aient davantage suivi les conseils prodigués dans le rapport de la session 2013 : dans leur ensemble, les présentations faisaient preuve d'une plus grande cohérence et d'une approche problématisée plus satisfaisante.

2) Épreuve universitaire



L'épreuve universitaire a été, elle aussi, mieux réussie que l'année dernière, avec 09,5/20 de moyenne (contre 08,5/20 en 2013) pour les candidats à l'agrégation interne et au CAERPA.

On trouve, dans cette épreuve, bien plus de candidats ayant obtenu des notes tout à fait honorables, voire bonnes ou très bonnes, ce qui semble démontrer une meilleure maîtrise des méthodes.

L'épreuve s'est déroulée dans les mêmes conditions que les années

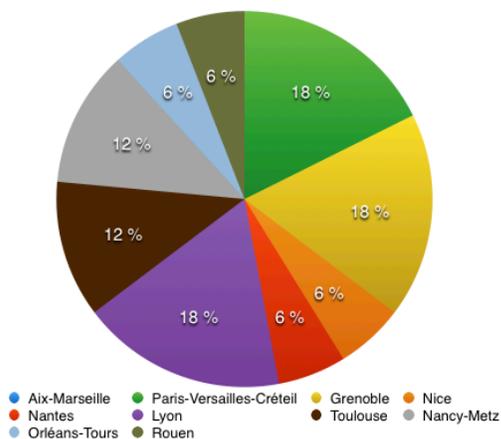
précédentes, avec un court thème improvisé qui a précédé chaque explication de texte.

3) Synthèse de l'admission

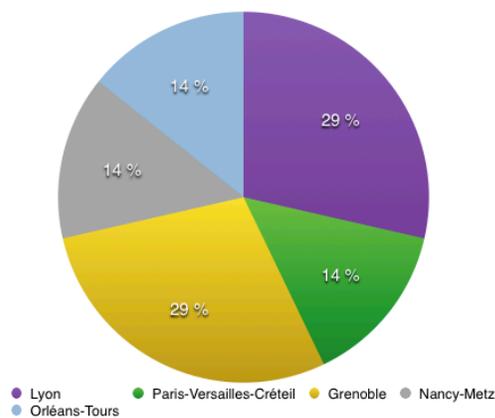
La moyenne des candidats ayant passé les épreuves d'admissibilité et d'admission est de 09,3/20 (contre 08,2/20 en 2013 et 10,1/20 en 2012) pour l'agrégation interne et le CAERPA. La moyenne des admis à l'agrégation interne est de 11,3/20 (contre 10,7/20 en 2013 et 12,6/20 en 2012). Cette année, le dernier admis de l'agrégation interne obtient 10,2/20 de moyenne générale (contre 8,7/20 en 2013, sachant que le premier candidat non admis cette année obtient 09/20, c'est-à-dire plus que le dernier admis de l'année dernière). De manière globale, les résultats sont donc bien meilleurs cette année et le jury regrette de ne pas avoir pu recevoir le premier candidat non admis.

- *Origine académique*

Origine académique des candidats admissibles

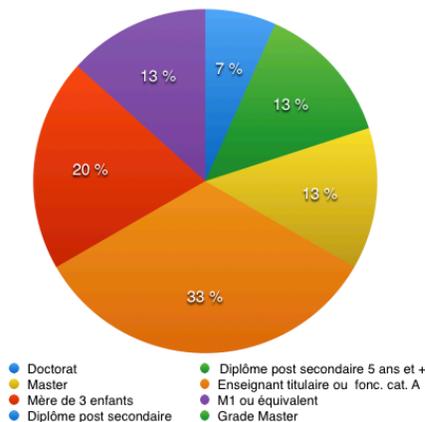


Origine académique des candidats admis

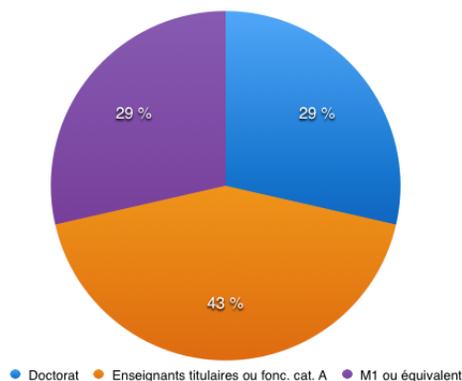


- *Titres ou diplômes requis*

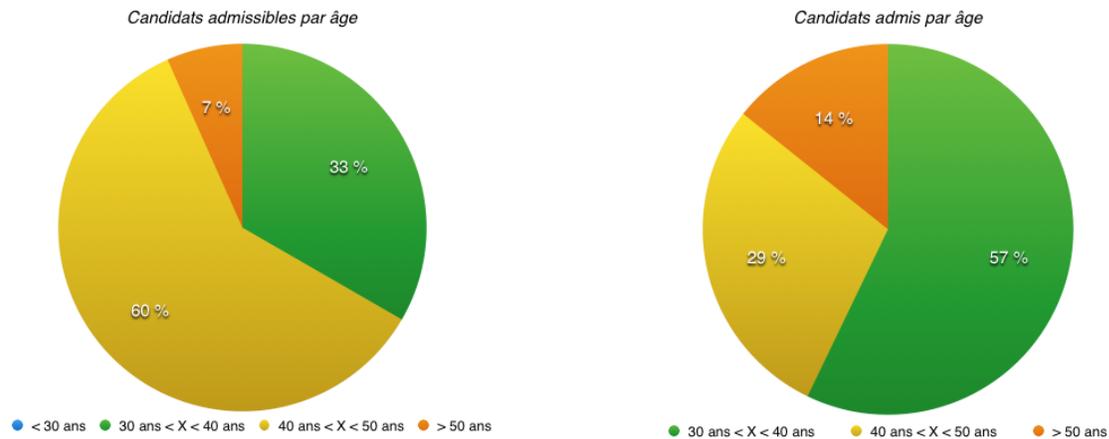
Candidats admissibles par titre ou diplôme requis



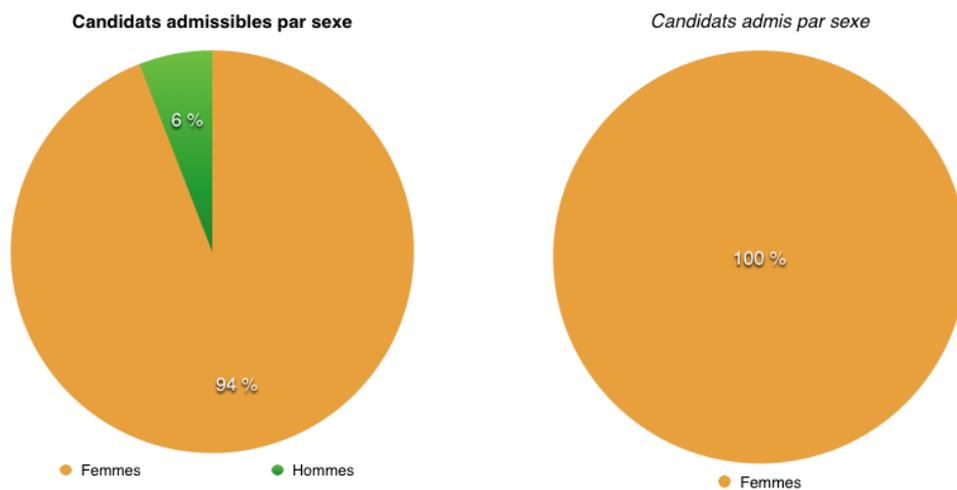
Candidats admis par titre ou diplôme requis



- *Âge des candidats*



- *Candidats par sexe*



- *Rangs à l'issue des épreuves écrites et à l'issue des épreuves orales*

Une bonne préparation aux oraux demeure essentielle. En effet, les variations dans le classement entre les écrits et les oraux sont parfois spectaculaires, à la montée comme à la descente... Cette année, des candidats assez mal classés aux écrits ont finalement été admis et, à l'inverse, certains candidats en bonne position à l'issue des épreuves d'admissibilité ont été recalés.

Rappelons que les coefficients des épreuves orales étant doubles par rapport à ceux des épreuves écrites, tout reste à faire lors de ces épreuves.

Épreuves d'admissibilité

I) Composition en langue étrangère

1) Rappels préliminaires

- *Qu'est-ce qu'une composition ?*

Une bonne composition se doit en premier lieu d'analyser le sujet (dans l'introduction). De l'analyse – qui se distingue de la paraphrase en ce qu'elle éclaire les éléments implicites et les enjeux – se dégageront des pistes problématiques parmi lesquelles on privilégiera une problématique centrale (qui ne se présente pas nécessairement sous forme interrogative), problématique dont la résolution constituera le développement, organisé en différentes étapes qui constituent autant de parties (en général, trois, annoncées en fin d'introduction). De fait le développement visera à commenter, illustrer et discuter le sujet de façon pertinente et nuancée (autrement que par un collage rhétorique abstrait, une dispersion anecdotique, un catalogue d'exemples ou de thèmes, une énumération de généralités, de banalités), sans le détourner, sans en négliger les aspects fondamentaux. La conclusion, quant à elle, s'attachera à synthétiser le fruit de la démonstration et ouvrira le discours sur une perspective plus large.

2) Observations spécifiques pour la session 2014

La « composition en langue étrangère » comporte les mêmes exigences de fond que celles qui sont requises par une dissertation : à une problématique bien définie doit répondre un exposé argumenté, clair et rigoureux, étayé par des exemples précis, bien choisis et fonctionnels au développement ; le tout doit être rédigé dans une langue correcte, élégante si possible, adéquate au registre de l'exercice. Cette épreuve permet au jury d'apprécier la qualité de la lecture intégrale, et non partielle, de l'œuvre au programme ainsi que 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, à y adapter ses connaissances, et non à déverser platement dans une copie le contenu d'un cours, souvent bien mal maîtrisé.

Une bonne composition, donc, se doit en premier lieu d'analyser le sujet dans l'introduction. De cette analyse (qui ne doit en aucun cas être une paraphrase, car elle a pour finalité d'éclairer les enjeux du sujet) se dégageront des pistes problématiques, parmi lesquelles le candidat privilégiera une problématique centrale, dont la résolution constituera le développement. Ce développement devra être organisé en diverses parties (en général trois, annoncées à la fin de l'introduction) et visera à commenter, illustrer et discuter le sujet, de façon pertinente et nuancée, sans le banaliser, sans le détourner et sans en négliger les termes et aspects fondamentaux. La conclusion, enfin, s'attachera à synthétiser le fruit de la démonstration du candidat et ouvrira le discours sur une perspective plus large.

Il semble évident que la citation de Strehler s'interroge sur la place de la figure de Carlo Goldoni, non seulement dans la tradition littéraire italienne, mais également dans l'actualité théâtrale, à l'occasion de la célébration du bicentenaire de sa mort. L'utilisation du verbe « ripensare », d'ailleurs, exprime bien le souci de celui qui est l'un des plus grands metteurs en scène de l'œuvre de Goldoni. Il ne s'agit pas simplement de célébrer l'auteur, mais plutôt d'évaluer la portée de son

œuvre, aussi bien dans sa dramaturgie que dans son expérience de théoricien, en soulignant sa modernité (qui correspond par ailleurs à l'atmosphère culturelle de son temps) et en tâchant de le relire à la lumière de la redécouverte de ses pièces, une redécouverte, nous le rappelons, dans laquelle le rôle de protagonistes a été joué par les professionnels du théâtre : plus particulièrement Luchino Visconti et Giorgio Strehler lui-même.

La citation elle-même contenait quelques indications méthodologiques : le choix d'une phrase de Strehler, avant toute chose, n'était pas anodin. Au milieu des centaines de citations de critiques et théoriciens possibles, le candidat devait se confronter avec la pensée d'un homme de théâtre, dont la fréquentation des pièces de Goldoni n'est plus à prouver. Ce choix pouvait déjà orienter de manière profitable l'analyse du sujet et son développement, en direction du « théâtre » au sens plus large du terme (et qui comprend donc le texte, mais aussi le spectacle, la mise en scène, le jeu des comédiens, le décor, la musique, et tous les autres éléments qui constituent cet art), et non pas exclusivement dans la direction de la littérature destinée à être seulement lue. Cette prise de position méthodologique pouvait aisément trouver sa confirmation dans le substantif « monumento », par lequel Strehler attire l'attention du lecteur sur ce qui a été le destin de Goldoni jusqu'à sa redécouverte au XX^e siècle, lorsque cette image a commencé à être nuancée : le dramaturge a été pendant longtemps considéré comme un auteur difficile à mettre en scène, intouchable par la modernité théâtrale, quelque peu débonnaire et ennuyeux, réservé à des salles théâtrales de second choix (pour la première moitié du Novecento, au moins), ou à des spectacles d'amateurs en quête d'un Settecento gracieux et régional. De plus, la citation de Strehler attire clairement l'attention du candidat sur la complexité de la figure de Goldoni, qui est « scrittore di teatro », dramaturge, mais également théoricien de la scène et « uomo del suo tempo » : aucun de ces aspects ne pouvait être négligé dans le traitement du sujet, d'autant plus que le metteur en scène semble leur accorder le même intérêt.

Sur la question théâtrale à proprement parler, il fallait souligner la modernité de Goldoni, qui est un véritable professionnel de la scène : il choisit le métier de l'écriture théâtrale, et s'engage dans la rédaction pour différentes troupes à Venise comme à Paris. Il fallait rappeler son expérience d'écriture « à l'intérieur » du monde des professionnels : les différentes étapes de la rédaction de ses comédies, car l'auteur n'hésite jamais à les remanier en vue de la publication, après leur mise en scène ; les caractères spécifiques de la réforme comique par Goldoni, avec son souci de ne pas déplaire au public, mais également aux comédiens avec lesquels il travaille ; le long parcours de transformations des « tipi » de la Commedia dell'Arte (une tradition qui s'insère sans aucun doute dans le « mondo che va scomparando »), qui deviennent de véritables personnages au sens moderne, et ce, encore une fois, dans le contact avec les comédiens qui jouent ces rôles – et nous rappelons au moins la véritable révolution qu'est *La locandiera*, une pièce construite autour du personnage de la Serva, mais qui se teinte d'une nouvelle dimension humaine et sociale, grâce à la personnalité de la comédienne qui est le modèle de Mirandolina. Il ne fallait pas négliger la dimension de « teorico », en tout cela, l'expérience de réforme par Goldoni se déroulant toujours en équilibre entre la production textuelle, au contact avec le monde des professionnels de la scène, et la prise de recul systématique qui lui permet d'accompagner ses pièces de paratextes, qui permettent de mieux comprendre sa démarche. Il suffisait de citer quelques lignes d'un quelconque *L'autore a chi legge*, qui sert généralement de préface aux comédies dans les éditions conseillées pour le concours, et qui donne toujours des indications très utiles pour la lecture de la pièce. Il ne fallait pas négliger le métathéâtre, présent dans les pièces au programme, un expédient qui permet à l'auteur de lier étroitement la théorie et la pratique de la scène.

Enfin, Goldoni est défini par Strehler « uomo del suo tempo ». Il y a, ici, bien évidemment, une référence à son œuvre théorique et pratique d'auteur bien inséré dans le siècle de la réforme du

théâtre en Italie : l'expérience de Goldoni peut être lue comme l'étape « comique » d'un plus ample parcours qui intéresse aussi le théâtre en musique (avec, au moins, le nom de Metastasio, un auteur qui a été récemment au programme des concours) et qui s'étend au domaine de la tragédie (et on pouvait s'attendre ici au moins à la citation du nom d'Alfieri). Goldoni est « uomo del suo tempo », également, car il instaure un dialogue profitable avec son public et avec les professionnels qui l'entourent, afin de transformer le théâtre de l'intérieur, et en sachant adapter son rythme de réformateur aux exigences (artistiques, certes, mais également sociales et commerciales) du milieu dans lequel il évolue. Cependant, la citation de Strehler pouvait se prêter à quelques mauvaises interprétations, ou à des interprétations pour le moins douteuses, dans sa dernière partie, qui développe ultérieurement l'idée de Goldoni « uomo del suo tempo » : la référence à sa réalité « d'européen », par exemple, a induit en erreur quelques candidats, qui ont fait de Goldoni un précurseur du théâtre national (dont la première trace remonte à l'époque napoléonienne, quelques années plus tard), ou, pire encore, un précurseur de l'Union Européenne telle que nous la connaissons aujourd'hui. Pour traiter cet aspect-là, il suffisait de rappeler l'expérience non seulement vénitienne de l'auteur, en citant au moins les années parisiennes au Théâtre Italien, ainsi que la portée de la réflexion et de la réforme du théâtre en Italie, qui n'est que l'aboutissement d'un long processus qui a intéressé d'autres pays du continent européen. Il ne fallait pas oublier la dimension politique et sociale de l'œuvre goldonienne, en rebondissant sur les dernières lignes de la citation proposée. On pouvait, dès lors, essayer d'illustrer comment Goldoni, à travers la pratique de la scène et sa réflexion sur l'art théâtral, parvient à rendre compte des tensions et des transformations de la société vénitienne, à l'intérieur d'un plus large contexte de fin de l'Ancien Régime, dans lequel la Révolution française, expressément citée par Strehler, est l'exemple de réaction le plus éclatant.

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 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 reste 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 Carlo Goldoni, 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 Goldoni : trop de copies ne citaient que les textes au programme de l'oral, ou, pire encore, certaines copies faisaient l'impasse sur les textes et ne citaient pas directement l'œuvre, ou alors ne citaient que les pièces en faisant l'impasse sur le côté « théoricien de la scène » et « uomo del suo tempo ». Enfin, encore

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 aux candidats 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, heureusement, très rares, de nombreuses copies sont pénalisées par des erreurs 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 :

- de graves bévues de langue : des doubles consonnes erronées, des phrases confuses, sans sujets, avec des verbes mal conjugués, des erreurs de syntaxe, un registre inadéquat. Même si, par rapport aux éditions précédentes, le jury remarque une amélioration générale de la langue italienne, des efforts doivent être encore faits dans ce domaine par certains candidats qui, s'agissant d'un concours interne, semblent mal maîtriser la langue qu'ils enseignent déjà.

- des 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 cannovacio » pour « canovaccio » ; « capo comico » ; « le tavole », sans doute pour traduire « les planches », « la scena » ; « zimbaldone » ; « truppa » per « troupe », « unità di azioni ».

- des maladresses d'une naïveté qui met le correcteur dans l'embarras, lorsque l'on lit que Goldoni est « teorico della scena, riconosciuto dai suoi padri », que « Roma non si è fatta in un giorno, così come la riforma di Goldoni », un auteur « avanguardista », ou alors « regionalista », mais encore « rivoluzionario » qui prône le « rovesciamento delle classi sociali » ; « Goldoni non è solo autore-scrittore di teatro, ma è anche commediografo » ; « è un grande drammaturgo che presenta delle tragedie ma con un lieto fine ». Enfin, dans ce florilège, concernant la comédie, on lit que « non è proprio la catharsis [sic] di una volta ma ha lo stesso obiettivo ».

Les noms propres ou titres estropiés seraient à bannir : Mirandola e Forlimpopoli, Lopez de Vega, Pirrandelo, *Le baruffe a Chioggia*, *La vedova scarsa*, *Bellisarro*, *Il cameriere brillante*.

- des aberrations diverses et variées : historiques et civilisationnelles (« la Repubblica Veneziana è sotto il dominio austriaco », à l'époque de Goldoni ; l'auteur « vive nello stesso periodo di Shakespeare, Calderon, Racine, Corneille, Molière, Gozzi, Chiari », sans aucune hiérarchisation) ; de contenu (« il pubblico è stanco della commedia dell'arte ») ; de nombreux anachronismes (« Goldoni cerca di creare un teatro nazionale », « in Italia la tragedia è stata riformata da Alfieri ») ; enfin, concernant la spécificité théâtrale (« La storia raccontata », ce qui est une aberration pour un théâtre non épique ; « non è proprio la catharsis [sic] di una volta ma ha lo stesso obiettivo », alors que la catharsis est une notion liée à la tragédie).

En conclusion, comme dans les rapports des années précédentes, nous rappelons que toutes ces remarques ont pour finalité de permettre aux futurs candidats d'éviter un certain nombre

d'erreurs de structure, de langue, de forme, dans lesquelles leur inexpérience et l'anxiété vis-à-vis du concours les feraient peut-être tomber. Les exigences des correcteurs s'orientent dans le sens de la maîtrise des œuvres au programme (sans attentes particulières en ce qui concerne la critique), 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 bien choisies, à l'intérieur d'un exposé clair et correctement rédigé dans le juste registre de langue. Le jury est conscient des conditions parfois difficiles de préparation du concours : il conseille tout de même la pratique régulière de devoirs écrits, la participation aux préparations organisées par certaines Académies, la lecture personnelle et intégrale des œuvres au programme, des instruments utiles à la réalisation d'une bonne épreuve de composition, et qui peuvent mettre le candidat dans la situation de réussite.

II) La traduction

1) **La version**

- *Le sujet*

Rimestò la polenta, buttò la verza nel tegame – una delle ultime rimaste nell'orto – mise il coperchio e si chiese preoccupata che cosa avrebbe cucinato finché non fossero cresciute le verdure di primavera ancora da seminare. Si affacciò sull'uscio per dare un'occhiata ai figli, che non stessero con le mani in mano. L'Egidio era a far legna nel bosco, l'Attilio a prendere acqua al ruscello, il Mario segava tronchi di castagno sul cavalletto di fronte alla stalla e li accatastava sotto la tettoia. Degli ultimi, l'Adele e il Lodovico, le arrivavano le voci dal prato dove, tra le chiazze di neve, raccoglievano per i conigli la poca erba gelata. Del Gildo non c'era traccia, doveva essersi rifugiato nel folto del castagneto e non aveva cuore di tormentarlo nei suoi ultimi giorni a casa. Era domenica, lei ci teneva a rispettare le feste comandate, ma certi mestieri non si potevano rimandare, e dopo la messa in paese ognuno s'era messo al lavoro.

Tornò al focolare, scosse il paiolo sul fuoco per rivoltare la polenta, mescolò la verza che lentamente stufava, e per i figli tagliò otto fettine trasparenti da una forma di stracchino. Lei avrebbe inzuppato nel latte le croste rimaste attaccate al paiolo. Per il marito c'era una coscia di coniglio a rosolare accanto alla fiamma. La domenica non poteva fargli mancare la carne, come capofamiglia la pretendeva, e se non la trovava era capace di buttare tutto per aria. Tutti i santi giorni si lagnava della polenta a pranzo e a cena, e vaneggiava del pane bianco e del groviera della Svizzera.

Sospirò di nuovo, ripensando al Gildo che non aveva detto una parola quando suo padre, con quel tono da comandante che non ammetteva replica, aveva annunciato che l'avrebbe portato con sé in America. Però gli era venuta una faccia livida e un tremore alle mani. Come uno che si sente morire. Non era giusto. Lui la sua parte l'aveva già fatta: perché non si prendeva il Mario, che i quindici anni li aveva appena compiuti? O l'Egidio, che andava per i tredici? Non poteva dire che erano troppo piccoli, visto che quel povero ragazzo l'aveva trascinato in Svizzera proprio a quell'età. Il Mario da due anni andava a garzone dal fabbro di Albino e l'Egidio l'aveva

preso il marengù¹ della Tribùlina: con la scusa che imparavano il mestiere, non li pagavano quasi niente, e se fosse stato per i loro guadagni, i debiti non se li sarebbero mai levati di dosso. Andare sotto padrone all'estero era il sacrificio peggiore: per la fatica, la lontananza e quell'antipatia che la gente di là aveva per gli italiani. Ma senza confronto rendeva di più. In America i due ragazzi ci sarebbero andati più volentieri del Gildo, proprio perché non avevano ancora assaggiato l'amaro pane degli stranieri, che ha sette croste e un crostone e ti spacca i denti, e gli pareva solo una bella avventura.

Elena GIANINI BELOTTI, *Pane amaro. Un immigrato italiano in America*,
Milano, Rizzoli, 2006, pp. 13-14.

Faits de langue: commentez et justifiez en français votre traduction des segments soulignés dans le texte.

- *La proposition de corrigé*

Elle mélangea la polenta, mit le chou dans la casserole – l'un des derniers restés dans le potager -, posa le couvercle, et se demanda, inquiète, ce qu'elle cuisinerait, en attendant que les légumes de printemps qui n'avaient pas encore été semés aient poussé. Elle sortit sur le pas de la porte pour jeter un coup d'œil à ses enfants afin qu'ils ne restent pas les mains dans les poches. Egidio était occupé à couper du bois dans la forêt. Attilio puisait de l'eau au ruisseau. Mario sciait des troncs de châtaigniers sur le chevalet devant l'étable et les empilait sous l'appentis. Les voix des [deux] derniers, Adele et Lodovico, lui parvenaient depuis le pré où ils cueillaient, entre les plaques de neige, l'herbe rare et gelée pour les lapins. Aucune trace de Gildo. Il s'était très probablement réfugié au cœur de la châtaigneraie et elle ne se sentait pas le courage de l'ennuyer pendant les derniers jours qu'il passait à la maison. C'était dimanche. Elle tenait à respecter les fêtes commandées, mais certains travaux ne pouvaient pas être différés et, après la messe au village, tous s'étaient mis au travail.

Elle revint près du foyer, elle secoua le chaudron sur le feu pour tourner la polenta. Elle remua le chou qui cuisait doucement à l'étouffée, puis elle coupa dans un morceau de fromage huit petites tranches translucides pour ses enfants. Elle, elle tremperait dans du lait les croûtes restées attachées au chaudron. Pour son mari, il y avait une cuisse de lapin qui rissolait près de la flamme. Le dimanche, elle ne pouvait pas le priver de viande ; en tant que chef de famille il en exigeait, et s'il n'en avait pas, il était capable de tout faire voler. Chaque jour que Dieu faisait, il se plaignait de manger de la polenta midi et soir, et il songeait au pain blanc et au gruyère suisse.

Elle soupira de nouveau en repensant à Gildo qui n'avait pas dit un mot quand son père avait annoncé sur ce ton de commandant qui n'admettait pas de réplique, qu'il l'emmènerait avec lui en Amérique. Cependant son visage avait blêmi et ses mains s'étaient mises à trembler, comme cela arrive à quelqu'un qui sent qu'il va mourir. Ce n'était pas juste. Lui, il avait déjà fait sa part : pourquoi ne prenait-il pas Mario qui venait d'avoir quinze ans ou Egidio qui allait en avoir treize ? Il ne pouvait pas dire qu'ils étaient trop petits étant donné qu'il avait entraîné ce pauvre garçon en Suisse précisément à cet âge-là. Depuis deux ans, Mario était apprenti chez le forgeron

¹ Marengù: voce dialettale per "falegname".

d'Albino, et le menuisier de la Tribulina avait pris Egidio chez lui ; sous prétexte qu'ils apprenaient le métier, ils étaient payés une misère, et s'ils n'avaient eu que ce qu'ils gagnaient, ils ne se seraient jamais débarrassés de leurs dettes. Se faire embaucher à l'étranger était le pire des sacrifices à cause de la fatigue, de l'éloignement, et de cette antipathie que les gens de là-bas éprouvaient envers les Italiens. Mais ça rapportait plus, c'était sans commune mesure. Les deux garçons partiraient en Amérique plus volontiers que Gildo précisément parce qu'ils n'avaient pas encore goûté au pain dur des étrangers – celui qui a sept croûtes et une huitième plus épaisse encore sur lequel on se casse les dents – parce que cela leur semblait être simplement une belle aventure.

Elena Gianni Belotti, *Pane amaro. Un immigrato italiano in America*, Milano, Rizzoli, 2006, pp. 13-14.

- *Remarques*

Le jury, qui s'étonne du fait que deux candidats n'aient rendu que la traduction tandis qu'un autre n'a proposé que les faits de langue, déplore cette année encore des notes trop souvent très basses, en partie dues à un défaut de méthode.

N.B. : en italique les propositions sanctionnées par le jury ;

en gras les propositions validées par le jury.

De l'avis du jury, la compréhension générale du texte extrait de *Pane amaro. Un immigrato italiano in America*, de Elena Gianni Belotti (Milano, Rizzoli, 2006, pp. 13-14) retenu pour cette épreuve de version, est relativement aisée dans la mesure où la présentation d'une famille rurale modeste esquisse simplement le thème central et récurrent de l'émigration massive des Italiens, notamment en direction de la Suisse et de l'Amérique, fin XIX^e-début XX^e siècle.

Il convient simplement de noter dès la première lecture le procédé de focalisation interne suivant lequel la scène est décrite, narrée à la troisième personne du singulier en fonction du point de vue de l'une des protagonistes de l'histoire, en l'occurrence, la mère de famille. Avant toute chose, il est donc important de repérer le discours indirect libre (« Non era giusto [...] »), ou l'expression du futur dans le passé (« che cosa avrebbe cucinato », « avrebbe inzuppate nel latte le croste », « l'avrebbe portato con sé in America », « ci sarebbero andati ») qui comptent au nombre des artifices stylistiques et grammaticaux servant le propos d'un auteur soucieux d'observer un registre peu soutenu, parfois presque familier, comme en témoigne l'expression « levarsi di dosso » se rapportant aux dettes contractées par les protagonistes.

Ce sont là de véritables choix de rédaction que les candidats se doivent de respecter en limitant le phénomène de surtraduction trop souvent constaté dans les copies :

- « *pour mieux surveiller ses enfants afin qu'ils ne restent pas désœuvrés* », ou « *oisifs* »
- « *les voix des petits derniers* », « *de ses enfants les plus petits* », ou « *des benjamins* »
- « *au déjeuner et au dîner* », ou « *au déjeuner comme au souper* »
- « *elle revint vers le foyer de la cheminée* », ou « *elle retourna à ses fourneaux* »
- « *elle se chargerait de tremper* »
- « *elle devait faire en sorte qu'il trouve de la viande* »
- « *tout envoyer valser dans les airs* »

- « *Gildo ne donnait pas signe de vie* »
- « *impossible de dire qu'ils étaient trop jeunes* »
- « *il l'avait traîné de force* »
- « *le sacrifice le plus terrible* »
- « *que les gens de là-bas nourrissaient à l'égard des Italiens* »
- « *dur comme un bout de bois* »

Il va sans dire qu'il vaut alors mieux éviter de se laisser aller, comme ce fut parfois le cas, à l'emploi de modes et/ou de temps désuets, pour ne pas dire inusités dans la langue française courante, surtout dans les milieux modestes, y compris au début du XX^e siècle. Fort de ces premières observations, le jury recommande vivement aux futurs candidats de lire attentivement le texte, et d'en analyser rigoureusement les principales caractéristiques avant de se lancer dans la traduction.

Nous souhaitons compléter ce préambule méthodologique en rappelant que les nombres écrits en lettres dans le texte original doivent être écrits également en lettres dans la traduction proposée (**quinze, treize**).

Ajoutons qu'il est déconseillé de traduire les prénoms sauf dans les cas particuliers de personnages dont le prénom traditionnellement traduit est célèbre (Ulysse dans une allusion à l'*Illiade* par exemple), ou si la traduction présente un intérêt particulier pour l'intrigue, le style... (jeu de mot...).

Précisons par ailleurs que « lo stracchino » n'est ni un *saucisson*, ni un *jambon*, ni un *morceau de lard* mais bel et bien un fromage produit en Lombardie (un fromage sec ; pas un fromage *frais* ni *fondant*, ni *laiteux*, ni *mou*, ni *crémeux*). Acceptant cependant de ne voir ici qu'une allusion ponctuelle à une spécialité régionale, le jury a admis que cette appellation ne soit pas traduite, et a opté pour la neutralisation du barème généralement attribué aux différents types de fautes commises pour ce substantif.

Au niveau lexical, le jury, qui relève de nombreuses inexactitudes et maladroites, encourage les candidats à se méfier, autant que faire se peut, des traductions trop littérales. Dans cet extrait « *pain amer* » correspondait plutôt à « **pain dur** ».

A contrario, le jury met en garde les candidats qui seraient tentés de trop interpréter. Les propositions « *avec inquiétude* », « *tailler les arbres* », « *renvoyées au lendemain* », « *ton péremptoire* », « *d'adjutant* » ou « *de gendarme* », « *qui sent son heure proche* », « *partir sous les ordres d'un patron* » s'avéraient très inexactes.

Le jury tient également à signaler quelques approximations regrettables qu'il s'agisse d'euphémismes (« *elle n'osait pas le tourmenter* »), ou de tournures incomplètes (« *renvoyer* » ou « *remettre* » pour « **renvoyer à plus tard** », « **remettre à plus tard** »).

Rappelons ici qu'il est judicieux d'éviter la répétition d'un même terme (ou l'utilisation d'un terme ayant le même étymon) pour traduire un lexique varié dans le texte original :

- « *mit le chou* » + « *mit le couvercle* »
- « *ramassait du bois* » + « *dans le bois* »
- « *se réfugier au cœur de la châtaigneraie* » + « *elle n'avait pas le cœur à le tourmenter* »

- « *qui venait d'avoir quinze ans* » + « *qui allait avoir treize ans* »
- « *ils étaient très peu payés* » + « *ils n'auraient jamais pu payer leurs dettes* »
- « *trancha* » + « *huit petites tranches* »

En règle générale, il est sage de ne pas chercher à surenchérir en utilisant des expressions qui peuvent affecter le ton du texte :

- « *couvrit le tout* »
- « *elle mettait un point d'honneur à respecter* »
- « *chaque jour, absolument chaque jour* »
- « *il se cognait de la polenta midi et soir* »
- « *tout balancer* »
- « *qui interdisait toute réponse* » ou « *qui n'appelait aucun commentaire* », ou encore « *il n'avait pas proféré mot* »
- « *il avait eu un tremblement dans les mains* »
- « *comme lorsque l'on se sent défaillir* »
- « *il avait déjà donné* »
- « *rapportait incomparablement plus* »
- « *les gens du coin* »
- « *qui t'explose les dents* ».

Plus graves, les impropriétés, faux sens et contre sens découlant de mauvaises associations d'idées. Là encore les exemples sont nombreux :

- « *elle plongea* » ou « *incorpora* » le chou
- « *elle pointa son nez à la porte* » ou « *elle s'afficha sur le pas de la porte* »
- « *pour surveiller du coin de l'œil* »
- « *des tronçons de châtaigniers* »
- « *une patte de lapin* »
- « *il réclamait son dû* »

Les déductions des candidats sont malheureusement souvent erronées. Nous en voulons pour preuve les différents adjectifs qualifiant « les fêtes » (« *prescrites* », « *prévues* », « *établies* », « *traditionnelles* », ou « *obligatoires* », « *imposées* », « *officielles* »,) qui se transforment parfois en « *jours fériés* », « *jours de fêtes* », « *fêtes du calendrier* » ou « *repos dominical* ».

Nous pouvons renouveler cette même remarque en ce qui concerne les adjectifs employés dans les phrases impersonnelles qui substituent l'expression « *rendeva di più* ». Nous trouvons en effet « *c'était plus facile* », « *plus efficace* », évoluant parfois en « *c'était mieux* ».

D'autres erreurs semblables à celles-ci ont été engendrées par une méconnaissance du sens premier du terme choisi. Faut-il rappeler que :

- un **potager** n'est pas tout à fait un *jardin*
- on ne peut pas confondre **poser le couvercle** et *mettre le couvert*
- un *marronnier* ou un *chêne* ressemblent assez peu à un **châtaignier**
- *faire face à* n'a rien à voir avec **se trouver en face de**
- un **ruisseau** n'est pas une *rivière*
- *réduire*, *bouillir*, ou encore *braiser*, *mijoter* ne sont pas synonymes de **cuire à l'étouffée**

- enfin, les termes **tâches** et **métiers**, **gelée** et *congelée*, **cueillait** et *recueillait*, **tremper** et *arroser* ne sont pas interchangeables.

Est-il nécessaire de préciser que :

- *pelouse* et *gazon* ne signifient pas **pré**
- l'adjectif *transparent* n'est pas approprié à la description d'une tranche de fromage qui peut être, tout au plus, **translucide**.

Signalons qu'il y a aussi une nuance d'importance

- entre **tourner**, *retourner* et *renverser*
- entre **trembler** et *trembloter*
- entre **dorer** et *colorer* ou *rougir*
- entre **emmener** et *amener* ou *ramener*
- entre **antipathie** et *hostilité*.

Enfin, insistons sur le fait que :

- les substantifs *profits* ou *gains* n'indiquent pas un **salaire** régulier
- les notions de *salariné* et de *pénibilité* constituent des néologismes au regard du contexte dans lequel un **apprenti** n'est pas tout à fait un *employé* même s'il n'est pas non plus un *garçon à tout faire*.

De telles méconnaissances risquent de déboucher sur un certain nombre de non-sens attestés dans :

- « *elle se mit à la porte* », et « *le seuil de la porte* », pour « **elle se mit sur le seuil** », ou « **sur le pas de la porte** »
- « *le chevalier* », pour « **le chevalet** »
- « *le visage devenu bleu* », « *rouge* », ou « *noir* », pour **pâle**, livide, blême.

Au vu de la variété des propositions de traduction, il est certainement opportun de suggérer aux candidats de tenir compte, dans le cadre de leur préparation, de la complexité de champs lexicaux tels que ceux des légumes (*les cardons, la chicorée, la blette, le navet, le chou-rave, le chou-fleur, l'orge, les brocolis, la roquette, la salade, l'endive, la courge, l'oseille* correspondent à autant d'espèces différentes), ou plus largement de la gastronomie :

- la *farine de maïs* est un ingrédient, pas un plat prêt à consommer comme **la polenta**
- le **pain blanc** se distingue du *pain noir*, mais ne se limite pas au *pain de mie*
- le **gruyère** ne ressemble pas à une *saucisse*, pas plus qu'à la *soupe*
- *une meule*, ou *une motte* ne peuvent pas tout à fait être assimilées à un simple **morceau de fromage** qui, soit dit en passant, a été sorti d'un *moule* bien avant d'être consommé
- une **cuisse de lapin** n'est pas la même chose qu'une *cuisse de poulet*

En outre, il est préférable de savoir distinguer :

- les ustensiles de cuisine (*la poêle, le caquelon, le plat, la cocotte, la terrine, la gamelle, la plaque, la grille, le récipient, le saladier, le poëlon, la sauteuse, le faitout, la marmite* d'une part, et *la cuillère*, ou *la louche* d'autre part)
- les outils (*l'établi, le tréteau, le châssis, le banc, le billot, le support, la planche*)

- les corps de métiers (**forgeron**, *ferronnier, serrurier, soudeur, chaudronnier, métallier, ferrailleur, maréchal ferrant, fabriquant*, ou **menuisier**, *charpentier, ébéniste, bûcheron*)
- les éléments architecturaux (*l'embrasure, le hall, l'entrée, le perron d'une part, et le toit, l'auvent, la marquise, la pergola, le porche, la bordure du toit, la remise d'autre part, ou encore l'étable, l'écurie, la ferme, la grange... la grotte*).

Le jury recommande aux candidats d'opter pour le terme le plus approprié à la situation évoquée dans le texte :

- « **faire du bois** », « **couper du bois** » plutôt que « *chercher des bûches* », ou « *des bouts de bois* »
- « **voix** » plutôt que « *cris* »
- « **entre les plaques de neige** » plutôt que « *au milieu des tâches* », « *sur les buttes* », « *les monticules* », « *les congères* »
- « **il avait déjà fait sa part** » plutôt que « *son devoir* », « *son boulot* », « *son travail* », ou « *il avait déjà assumé son rôle* », « *rempli son contrat* », « *donné de sa personne* », « *apporté sa contribution* »
- « **croûte épaisse** » plutôt que « *quignon* » ou « *trognon* ».

Notons que « **il rêvait de pain blanc** » peut être admis, mais pas « *regrettait* », « *vantait* », « *louait* », « *plébiscitait* », « *faisait l'éloge de* », ni « *dissertait sur* », ou « *divaguait sur* ».

Il en va de même pour « **le menuisier de Tribùlina avait pris Egidio chez lui/avec lui** » qui est acceptable, alors que « *Egidio avait été pris par le menuisier* » est à proscrire.

Enfin, parmi les fautes les plus lourdement sanctionnées figurent les italianismes :

- « *elle jeta le chou* » au lieu de « **mit le chou** »
- « *aux fils* » au lieu de « **à ses enfants** »
- « *les légumes grandissent* » au lieu de « **les légumes poussent** »
- « *lui nier la viande* » au lieu de « **le priver de viande** »
- « *aller sous patron* » au lieu de « **(aller) se faire embaucher** »
-

De trop nombreux barbarismes sont aussi à déplorer :

- *la verze* [sic] – **le chou** –
- *les debts* [sic] – **les dettes** –
- *se rouler les pouces* [sic] – **se tourner les pouces** –
- *tout jeter à l'air* [sic] – **tout faire voler** –
- *se réfugier* [sic] – **se réfugier** –

Des non-sens inacceptables ont également été relevés :

- « *jusqu'à ce que ne pousseraient pas les légumes* »
- « *elle se pencha du seuil* »
- « *des troncs de châtain* »
- « *elle retourna au poil* »
- « *une coulisse de lapin* »
- « *il le leur rendait non sans confrontation* ».

Le jury tient donc à réaffirmer qu'il est indispensable que les candidats se plient, au préalable, à une analyse rigoureuse :

- du lexique (« il focolare » ici foyer au sens de feu – fuoco -)
- de la syntaxe (« in paese » est le complément du nom « la messa », noyau du complément circonstanciel de temps « dopo la messa in paese »; ce n'est pas le complément circonstanciel de lieu de la proposition principale « ognuno s'era messo al lavoro »)
- de la grammaire

EXEMPLE 1 : le groupe infinitif « da seminare » est impersonnel, et la préposition « da » y sous-entend une obligation, tandis que la même préposition qui introduit le complément circonstanciel « da una forma di stracchino » indique la provenance, l'origine, mais pas le détail caractéristique.

EXEMPLE 2 : le suffixe -eto est utilisé pour indiquer « un endroit planté de », une plantation – ici « il castagneto » correspond à la châtaigneraie -.

EXEMPLE 3 : « suo padre » est sujet de « l'aveva trascinato » dans « visto che quel povero ragazzo l'aveva trascinato in Svizzera proprio a quell'età », tandis que « quel povero ragazzo » repris par le pronom « l' » (lo) est complément d'objet direct.

Ce qui est vrai pour des éléments de première importance comme le futur (proche) dans le passé (« avrebbe cucinato », « avrebbe inzuppato », « avrebbe portato »), ou l'expression des notions de probabilité (« doveva essersi rifugiato »), et de but (« che non stessero con le mani in mano »), reste valable pour des éléments qui seraient considérés, à tort, comme des détails. Nous pensons notamment au choix de la préposition (**sur ce ton, tremper dans le lait**), ou à la présence/absence des articles (**midi et soir, apprendre le métier, d'Albino**). Rappelons que les diminutifs doivent aussi être pris en compte (« fettine » = **petites tranches**).

Pour terminer, le jury conseille aux candidats d'éviter les constructions trop elliptiques (« *s'il n'en avait pas* » > **dans son assiette**), ou trop italianisantes :

- « *Des derniers, Adele et Lodovico, lui parvenaient les voix du pré* » [sic]
- « *il était dimanche* » [sic]
- « *lui faire manquer la viande* » [sic]
- « *comme quelqu'un qui se sent mourir* » [sic]
- « *Egidio était sur ses treize ans* » [sic]
- « *avec l'excuse que* » [sic]
- « *ils n'étaient presque rien payé* » [sic]
- « *pour la fatigue, pour l'être loin* » [sic]
- « *ça rendait davantage* » [sic].

Les anacoluthes (« *si on n'avait compté que sur leur salaire, ils n'auraient jamais réussi à se débarrasser de leurs dettes* ») sont également à proscrire. La formulation doit toujours rester neutre et limpide (« **précisément parce qu'ils n'avaient pas encore goûté au pain dur des étrangers - ce pain qui a sept croûtes et une huitième plus épaisse encore sur lesquelles on se casse les dents - parce que cela leur semblait être simplement une belle aventure** »).

Le jury se réjouit néanmoins de pouvoir saluer quelques propositions intéressantes comme, par exemple, « **elle posa le couvercle, et se demanda, inquiète, ce qu'elle allait bien pouvoir cuisiner jusqu'à ce qu'aient poussé les légumes** », « **langues de neige** », « **les fêtes du Seigneur** », « **il était capable de tout jeter par terre** », « **comme quelqu'un qui a l'impression de mourir** », « **on les payait trois fois rien** », ou « **ils ne se libéreraient jamais de leurs dettes** », « **ils ne pourraient jamais rembourser leurs dettes** », et « **à cause du travail pénible** ».

Nous terminerons simplement en rappelant qu'il est fondamental que les candidats s'accordent le temps de relire attentivement leur travail avant de rendre leur copie. Une relecture suivie et comparée des deux textes permettra d'éviter les omissions, lourdement sanctionnées, tandis qu'une relecture raisonnée visera à limiter les erreurs d'orthographe d'usage, et d'orthographe grammaticale, pour ne pas dire de conjugaison (passé simple, conditionnel) dont l'accumulation finit souvent par peser lourd dans la balance.

A toutes fins utiles, le jury entend rétablir ici quelques doubles consonnes (**la flamme, à l'étouffée, rissoler**), et en infirmer d'autres (**semmer, le chevalet, prenaient, pâle, cuisait, poêlon**) avant d'attirer l'attention des candidats sur certains accents (**rêvait, traîné, le pré**), et autres difficultés d'usage (*l'abri, le faitout, tremperait, cet âge-là, là-bas, antipathie*).

Il semble également nécessaire de réactiver la notion de cohérence temporelle (**chaque jour que Dieu faisait / il se plaignait**), ainsi que quelques-unes des règles se rapportant aux mots invariables (*dans, volontiers*), aux formes du singulier (**le chou, le feu**), du masculin (*amer, dur, au même âge*), ou du féminin (**la châtaigneraie**), aux accords (*ils ne leur donnaient presque rien, avait pris, ils n'avaient pas encore goûté*).

Enfin, une relecture spontanée, instantanée offrira l'occasion de restaurer une ponctuation conforme aux usages en vigueur dans la langue de traduction. En effet, dans un texte en français, les conjonctions de coordination (et, mais) sont généralement précédées d'une virgule ; virgule attendue également de part et d'autre d'un adjectif qualificatif ayant la fonction d'épithète détaché (« **et demanda, inquiète, ce que** »). La virgule est aussi de mise pour isoler un complément (qu'il soit d'objet ou circonstanciel) antéposé ou postposé (« **pour ses enfants, elle coupa huit petites tranches** », « **il y avait, pour son mari,** », « **le dimanche, elle ne pouvait pas** », « **Mario travaillait, depuis deux ans,** », ou pour marquer le renforcement du pronom sujet (« **Elle, elle** », « **Lui, il** »).

En revanche, on évitera la virgule avant une proposition complément du nom (« **Egidio qui allait en avoir treize** »), et, dans certains cas, entre la proposition principale et les propositions qui en dépendent (« **pour jeter un coup d'œil à ses enfants afin qu'ils ne restent pas sans rien faire** »).

En d'autres termes, cette dernière phase du travail contribuera à restaurer un rythme propre à la langue française :

- « **C'était dimanche. Elle tenait à** »
- « **ses mains s'étaient mises à trembler comme c'est le cas pour/cela arrive à quelqu'un qui sent qu'il va mourir** »

- « **Egidio était occupé à faire du bois dans la forêt. Attilio puisait de l'eau au ruisseau. Mario sciait des troncs de châtaigniers sur le chevalet en face de l'étable et les empilait sous l'appentis** »
- « **Aucune trace de Gildo. Il s'était très probablement réfugié au plus profond de la châtaigneraie** »)

Cette touche finale semble indispensable pour une traduction visant le niveau requis dans un concours tel que celui de l'agrégation interne.

- *Faits de langue : constats et suggestions*

Le jury constate que les explications données par les candidats sont souvent lacunaires et/ou approximatives car la méthode est défectueuse, et la terminologie mal maîtrisée. Avant toute chose, nous souhaitons insister sur le fait que le choix de traduction d'un segment doit découler d'une analyse rigoureuse de ce segment, et que, par conséquent, il faut procéder à l'explication de chacun des faits de langue avant d'en proposer une traduction (en aucun cas l'explication des faits de langue ne pourra essayer de conforter une interprétation fantaisiste qui conduira très probablement à un mauvais choix de traduction).

Ceci étant, il convient de préciser que l'explication des faits de langue doit :

- commencer par la description du segment souligné dans le texte original
- proposer ensuite l'analyse exprimée dans les termes morphologiques, syntaxiques, et grammaticaux appropriés
- se terminer par la justification du choix de traduction.

En ce qui concerne « finché non fossero cresciute », le jury attend que les candidats insistent sur la conjonction « finché » suivie ici d'un « non » explétif. Elle introduit une proposition subordonnée temporelle dans laquelle le verbe « crescere » est conjugué au subjonctif plus-que-parfait. Il faut préciser ici que le verbe « crescere », inscrit dans la catégorie des verbes d'état, se conjugue aux temps composés, avec l'auxiliaire « essere ». Ce ne sera pas le cas du verbe *pousser* utilisé en français pour décrire ce phénomène (*pousser* se conjugue aux temps composés avec l'auxiliaire *avoir*).

Il faut ensuite veiller à rétablir le lien entre ce segment et les différentes propositions qui composent la phrase dans laquelle est inséré ce fait de langue. Il est en effet fondamental d'observer que l'auteur a recours ici à une proposition interrogative indirecte exprimée au passé simple (« si chiese preoccupata »), ouvrant sur une première proposition dont le verbe « cucinare » est conjugué dans un conditionnel passé (« che cosa avrebbe cucinato ») qui exprime un futur dans le passé. Cette succession de propositions, soulignée par la conjonction synonyme de « fino a quando », « fino al momento in cui », repose sur la relation antériorité/postériorité, et induit une attente, un doute, une incertitude qui perdure tant que le moment de la vérification n'est pas révolu. Ceci justifie l'utilisation du subjonctif plus-que-parfait alors que, dans d'autres contextes, « finché » pourrait être suivi d'un indicatif (« ho aspettato finché l'ho visto » - fait avéré -, « non me ne andrò finché non avrò ottenuto una risposta » - détermination sans faille -). Il est alors possible d'observer qu'en français, « tant que » qui insiste sur la durée, est suivi de l'indicatif (« je t'aiderai tant que je pourrai »), alors que « jusqu'à ce que » qui insiste sur la notion d'attente

est suivi du subjonctif (« je resterai chez toi jusqu'à ce que j'aie trouvé un autre logement »). La même idée pourrait être signifiée par des locutions telles que « en attendant de trouver... », ou « en attendant l'arrivée de Paul, il finissait son travail ».

Nous pouvons retenir la traduction suivante : « [elle] se demanda [...] ce qu'elle cuisinerait en attendant que les légumes de printemps [...] aient poussé » car le gérondif du verbe « attendre » permet d'introduire la proposition subordonnée temporelle en insistant sur le lien implicite d'antériorité par rapport à une proposition principale régie en français par un conditionnel présent à valeur de futur dans le passé.

Le syntagme « le arrivavano le voci dal prato » est la proposition principale d'une phrase complexe. Il faut noter que le verbe « arrivare » est conjugué à l'imparfait de l'indicatif, troisième personne du pluriel puisque le sujet, postposé en l'occurrence, est « le voci » (article défini et substantif féminins pluriels). En outre, le verbe de mouvement « arrivare » est suivi d'un complément de lieu introduit par la préposition « da » (articulée avec l'article défini « il » devant « prato » - commençant par une consonne autre que s+consonne, z, gn, ps -, donc « dal prato »). Cette préposition exprime la notion de provenance, d'origine dans l'espace (dans d'autres contextes, cette notion pourrait être d'ordre temporel). Enfin, il faut relever le pronom « le », complément d'objet indirect féminin singulier se rapporte au protagoniste à travers lequel nous découvrons la scène, à savoir la mère de famille qui observe ses enfants (les indications « Degli ultimi, l'Adele e il Lodovico » placées en tête de phrase permettent d'identifier les voix : ce sont les voix de ces deux enfants-là).

Nous pouvons envisager de traduire par « les voix des [deux] derniers, Adèle et Lodovico, lui parvenaient depuis le pré » qui rétablit une syntaxe classique en français (sujet + pronom complément d'objet indirect féminin singulier + verbe + complément circonstanciel), et qui souligne la notion de provenance (préposition « depuis ») et de destination (verbe « parvenir ») tout en maintenant la logique grammaticale qui permet d'unir le substantif « prato » à la dernière proposition grâce à l'adverbe de lieu « où » (« dove »).

Enfin, pour expliquer « non se li sarebbero mai levati di dosso », il faut d'abord annoncer qu'il s'agit d'une proposition négative (non + verbe + adverbe de temps considéré comme semi négatif – « mai ») dans laquelle le pronom complément d'objet direct masculin pluriel « li » substitue « i debiti » figurant en amont. A noter également la forme pronominale de l'expression familière « levarsi di dosso » : « se » n'est autre que le pronom réfléchi « si » groupé avec le pronom COD « li ». Enfin, il convient de s'attarder sur le verbe « levarsi » conjugué au conditionnel passé (« si sarebbero levati ») : la forme pronominale du verbe impose l'utilisation de l'auxiliaire « essere » aux temps composés).

Ici, l'auteur a simplement appliqué la règle de concordance des temps régissant une phrase complexe composée d'une proposition principale et d'une proposition hypothétique. En effet, cette proposition est précédée d'une proposition introduite par « se » dans laquelle le verbe « essere » est conjugué au subjonctif plus-que-parfait (« se fosse stato per i loro guadagni »).

Nous pouvons considérer la traduction « s'ils n'avaient eu que ce qu'ils gagnaient, ils ne se seraient jamais débarrassés de leurs dettes » qui respecte la logique induite par la proposition hypothétique sous-entendant un irréel dans le passé, et insistant sur la difficulté d'une entreprise encore à venir.

On veillera bien entendu à ne pas réutiliser ici le verbe « parvenir » déjà employé pour la traduction du deuxième fait de langue. Enfin, précisons que, du point de vue strictement lexical, les verbes « rembourser » et « acquitter » ont probablement une acception trop littérale, pas assez figurée, tandis que le verbe « éponger » suggère une image différente de celle évoquée par l'expression « levarsi di dosso » habituellement consacrée au registre vestimentaire.

2) Le thème

- *Le sujet*

[1] Jusqu'alors, il ne m'avait pas été désagréable de jouer, à Wand, un rôle d'invité très modeste, [2] mais il me semblait, devant vous, qu'on se proposât de me forcer à briller. [3] Je sentais bien que j'en étais incapable, et les visages nouveaux m'intimidaient toujours. [4] S'il n'avait tenu qu'à moi, je serais parti avant votre arrivée, mais cela me fut impossible. [5] Je comprends, maintenant, dans quelle intention le prince et la princesse me retinrent : [6] j'avais malheureusement, autour de moi, deux vieilles gens désireux de me ménager du bonheur.

[7] Il faut, mon amie, que vous pardonniez à la princesse Catherine. [8] Elle me connaissait assez peu pour me croire digne de vous. [9] La princesse vous savait très pieuse ; j'étais moi-même, avant de vous connaître, d'une piété timorée, enfantine. [10] Sans doute, j'étais catholique, vous étiez protestante, mais cela importait si peu. [11] La princesse se figurait qu'un nom très ancien suffisait à compenser ma pauvreté, et les vôtres aussi raisonnèrent de la sorte. [12] Catherine de Mainau plaignait, exagérément peut-être, ma vie solitaire et souvent difficile ; [13] elle redoutait pour vous les épouseurs vulgaires ; elle se croyait tenue, en quelque sorte, de remplacer votre mère et la mienne. [14] Et puis, elle était ma parente ; elle voulait aussi faire plaisir aux miens. [15] La princesse de Mainau était sentimentale : elle aimait à vivre dans une atmosphère un peu fade de fiançailles allemandes ; [16] le mariage, pour elle, était une comédie de salon, semée d'attendrissements et de sourires, où le bonheur arrive avec le cinquième acte. [17] Le bonheur n'est pas venu, mais peut-être, Monique, en sommes-nous incapables ; et ce n'est pas la faute de la princesse Catherine.

[18] Je crois vous avoir dit que le prince de Mainau m'avait raconté votre histoire. [19] Je devrais plutôt dire l'histoire de vos parents, car celle des jeunes filles est tout intérieure : [20] leur vie est un poème avant de devenir un drame. [21] J'avais écouté cette histoire avec indifférence, comme l'un de ces interminables récits de chasses et de voyages où le prince se perdait, le soir, après les longs repas. [22] C'était vraiment un récit de voyage, puisque le prince avait connu votre père au cours d'une expédition, déjà lointaine, dans les Antilles françaises. [23] Le docteur Thiébaud fut un explorateur célèbre ; il s'était marié n'étant déjà plus jeune ; vous étiez née là-bas. [24] Puis votre père, devenu veuf, avait quitté les Iles ; vous aviez vécu, dans une province de France, chez des parents du côté paternel. [25] Vous aviez grandi dans un milieu sévère, et pourtant très aimant ; vous avez eu l'enfance d'une petite fille heureuse. [26] Certes, mon amie, il n'est pas nécessaire que je vous raconte votre histoire : vous la savez mieux que moi.

M. Yourcenar, *Alexis ou le Traité du Vain Combat*, Folio Gallimard, 1971, p. 92-93.

- *Proposition de traduction*

[1] Fino ad allora non mi era dispiaciuto recitare la parte di un invitato molto modesto, a Wand, [2] ma mi pareva che davanti a voi si proponessero di costringermi a brillare. [3] Sapevo bene di

non esserne capace e i visi nuovi mi intimidivano sempre. [4] Se fosse dipeso solo da me, me ne sarei andato prima del vostro arrivo, ma ciò mi fu impossibile. [5] Capisco, ora, con quale intenzione il principe e la principessa mi trattennero : [6] purtroppo avevo, intorno a me, due persone anziane desiderose di procurarmi felicità.

[7] Amica mia, bisogna che perdoniate la principessa Catherine. [8] Mi conosceva ben poco per potermi credere degno di voi. [9] La principessa vi sapeva molto pia; io stesso ero, prima di conoscervi, di una devozione timorata, infantile. [10] Sarà che io ero cattolico, voi protestante, ma questo aveva così poca importanza. [11] La principessa si immaginava che un nome antichissimo fosse sufficiente a compensare la mia povertà, ed anche i vostri ragionarono allo stesso modo. [12] Catherine de Mainau compativa, forse eccessivamente, la mia vita solitaria e spesso difficile; [13] temeva, per voi, i pretendenti volgari; in un certo senso si sentiva tenuta a sostituire vostra madre e la mia. [14] E poi era mia parente; voleva anche fare piacere ai miei. [15] La principessa di Mainau era sentimentale: le piaceva vivere in un'atmosfera un po' insipida da fidanzamenti tedeschi; [16] il matrimonio, per lei, era una commedia da salotto, costellata di intenerimenti e di sorrisi, in cui la felicità giunge al quinto atto. [17] La felicità non è arrivata, ma forse, Monique, noi non ne siamo capaci; e non è colpa della principessa Catherine. [18] Credo di avervi detto che il principe di Mainau mi aveva raccontato la vostra storia. [19] O dovrei dire piuttosto la storia dei vostri genitori, poiché quella delle ragazze è tutta interiore: [20] la loro vita è una poesia prima di diventare un dramma. [21] Avevo ascoltato quella storia con indifferenza, come uno di quegli interminabili racconti di caccia e di viaggi in cui il principe si perdeva, la sera, dopo le lunghe cene. [22] Era proprio un racconto di viaggio, poiché il principe aveva conosciuto vostro padre durante una spedizione, ormai lontana, nelle Antille francesi. [23] Il dottor Thiébaud fu un celebre esploratore; si era sposato ormai non più giovane; voi eravate nata laggiù. [24] Poi vostro padre, rimasto vedovo, aveva lasciato le Isole; voi eravate vissuta in una regione francese, presso certi parenti da parte di vostro padre. [25] Eravate cresciuta in un ambiente severo eppure molto amorevole; avevate avuto l'infanzia di una bambina felice. [26] Amica mia, non è certo necessario che vi racconti la vostra storia: la conoscete meglio di me.

- *Généralités*

Le texte proposé était un extrait de *Alexis, ou le Traité du Vain Combat* de Marguerite Yourcenar. Il s'agit d'une longue lettre où le personnage éponyme explique à son épouse, Monique, les raisons qui le poussent à la quitter.

Le passage choisi raconte les tentatives qui ont été mises en œuvre par des connaissances communes aux deux jeunes gens afin qu'ils tombent amoureux l'un de l'autre. Ce contexte était facilement décelable par le candidat et ne demandait pas de connaissances particulières. Si, au début, on peut nourrir des doutes sur l'identité du destinataire du message, cette dernière est explicitement évoquée vers la moitié du passage choisi (section 17).

Encore une fois, le jury rappelle l'importance de garder un temps de relecture attentive, afin d'éviter des omissions et des fautes d'orthographe qui coûtent très cher. Certaines copies étaient difficiles à lire : il faut apporter un soin à bien écrire notamment les voyelles en fin de mot, afin qu'elles ne soient pas considérées comme des fautes d'accord.

Le texte proposé cette année posait le problème du vouvoiement. Il s'agit d'une question qui revient souvent dans les thèmes d'Agrégation. Aussi, nous allons le traiter dans le détail.

Vouvoiement

Lorsqu'on traduit des textes qui font référence à une réalité sociale qui est celle des siècles passés et aussi de la première moitié du XX^e, nous avons affaire à un système d'allocutifs de politesse qui diffère de celui que nous connaissons aujourd'hui pour l'italien standard.

En effet, aujourd'hui on a un **système d'allocutifs de politesse** à deux niveaux :

tu : employé pour tout contexte informel ;

Lei : employé pour les contextes formels.

Autrefois (mais dans certaines régions du sud cet emploi persiste), l'italien disposait d'un **système d'allocutifs de politesse** à trois niveaux :

tu : employé dans des contextes très informels (avec les enfants, par exemple) ;

voi : employé dans un contexte *moyennement formel*, comme dans les dialogues avec des personnes plus âgées, en signe de respect, même si elles font partie de la famille, ou bien avec la femme aimée et que l'on veut courtiser. Dans la haute société, cet usage s'étend même aux relations entre les conjoints ;

Lei : employé dans un contexte très formel, avec des personnes qui appartiennent à une classe sociale dominante. Cet allocutif marque la distance entre la personne qui parle et son interlocuteur.

Dans le cas de notre texte, le vouvoiement se situe entre mari et femme.

Deux choix s'imposent au traducteur :

le *voi*, qui permet de garder les distances que le texte pose entre les deux personnages ;

le tutoiement, si l'on veut garder le contexte d'un discours entre amoureux – étant donné que le vouvoiement est plus fréquent en français qu'en italien. (Un seul candidat a osé traduire de cette façon).

De toute façon, la traduction avec *Lei* est irrecevable : il n'y a pas d'écart social entre les deux personnages (ils sont mari et femme).

Cette question sera traitée à nouveau dans la section consacrée aux faits de langue.

Remarques pratiques

Il faut que chaque candidat dispose d'un ouvrage de référence pour la grammaire italienne. Les grammaires publiées en France présentent l'avantage de mettre en avant les différences d'emploi entre français et italien : on cite ici celle de Ferdeghini e Niggi (Robert & Nathan) et celle de Ulysse (éditions Hachette). Cependant, il est aussi important et enrichissant de se référer à des ouvrages italiens, comme la grammaire de M. Dardano et P. Trifone, publiée par Zanichelli, ou celle de L. Serianni publiée par UTET.

Nous conseillons également de pratiquer l'apprentissage du vocabulaire spécifique dans des manuels comme *Les mots italiens* de G. Ulysse (éd. Hachette) ou *Italien-Vocabulaire* de M. Ferdeghini et P. Niggi (éd. Robert & Nathan).

- *Commentaire détaillé*

Section 1

« **Jusqu'alors** » : deux types d'erreur ont été remarqués dans ce segment. Le premier est de l'ordre grammatical : en effet, la traduction « *fino allora » (avec la variante « *fin'allora ») n'est pas correcte en italien et constitue un calque de la locution française. Le deuxième type d'erreur concerne des traductions comme « finora, fino ad ora, fino a questo momento », qui constituent des contresens.

« **Il ne m'avait pas été désagréable** » : il est conseillé de garder la structure négative de la phrase, afin de laisser la litote présente dans le texte de Yourcenar.

« **Jouer [...] un rôle** » : c'était étonnant de lire « giocare », qui est un non-sens relevant d'un évident gallicisme. Quant à la définitude, il est préférable de traduire en italien « recitare la parte ».

Section 2

« **Qu'on se proposât** » : cf. section relative aux faits de langue.

Section 3

« **Je sentais bien** » : des traductions littérales comme « sentivo bene, avvertivo bene » relèvent du gallicisme. De façon générale, le *bien* du texte français a mis mal à l'aise plusieurs candidats. Pour renforcer le verbe en italien, il est nécessaire d'avoir recours à un autre verbe que « sentire ». Des traductions comme « ero ben cosciente, ero ben consapevole » ont été acceptées.

« **Que j'en étais incapable** » : la forme implicite (« di esserne ») est ici obligatoire (le sujet de la proposition subordonnée étant identique au sujet de la proposition principale), tandis que « (sentivo) che ne ero » est lourd.

« **M'intimidaient** » : beaucoup de fautes ont été remarquées dans la conjugaison de ce verbe (« *intimidavano »).

Section 4

« **S'il n'avait tenu qu'à moi** » : la meilleure solution est celle d'utiliser le verbe « dipendere » car les autres possibilités expriment des nuances un peu différentes. Si « se fosse stato solo per me » s'éloigne du texte surtout du point de vue stylistique, d'autres choix entraînent des fautes plus graves : ainsi, le jury a remarqué l'omission de « solo », indispensable dans cette phrase, ainsi que de nombreuses traductions qui relèvent du non-sens : « *se fosse [sic !] stato solo a decidere », « *se fosse stato solo per conto mio », « *se egli non avesse tenuto che a me », « *se fosse stato solo della mia volontà ».

« **Mais cela me fut impossible** » : il n'est pas rare d'observer dans les copies des hésitations dans l'emploi de « questo » et « quello ». Ici seul « questo » était acceptable, parce que l'auteur fait référence à l'action (« je serais parti ») qu'il vient de mentionner, ce qui entraîne en italien l'emploi d'un déictique de proximité. Par ailleurs, il est indispensable d'exprimer ici le sujet (pronom démonstratif) : les traductions dépourvues de « questo » ou « ciò » sont maladroit.

Section 5

« **Dans quelle intention** » : « con quale intento », « con quali intenzioni » ont été acceptés.

Section 6

« **Malheureusement** » : il fallait traduire « purtroppo ». Ici le sens est celui de *hélas* : des traductions comme « per sfortuna », « sfortunatamente » ne visent pas exactement le sens.

« **Deux vieilles gens** » : il faut faire attention à l'ordre des mots. En effet, « *due vecchie persone », « *due anziane persone » constituent un gallicisme. On retrouve le même problème plus bas, à la section 19. Par ailleurs, des traductions comme « all'antica » ont été sanctionnées comme contresens.

« **Me ménager du bonheur** » : cette expression a posé problème à plusieurs candidats. « Procurarmi (Ø) felicità » « provvedere alla mia felicità » ont été acceptés. Selon la structure syntaxique, il fallait faire attention à l'expression de la définitude : si on utilise un verbe transitif comme *procurare*, il faut veiller à rendre le partitif par l'omission de tout type d'article (Ø) : l'emploi de l'article contracté « procurarmi della felicità » est peu adapté au registre linguistique du texte.

Section 7

« **Il faut que [...] vous pardonniez** » : cf. section relative aux faits de langue.

« **Mon amie** » : la traduction « mia amica » n'est pas correcte grammaticalement : s'agissant d'un vocatif, le possessif doit suivre le substantif : « amica mia ».

« **À la princesse** » : le verbe « perdonare » est transitif en italien. La traduction « *perdonare alla principessa » constitue donc un solécisme.

Section 8

« **Elle me connaissait bien peu pour me croire digne de vous** » : une bonne traduction de ce segment aurait demandé une intégration comme « Doveva conoscermi ben poco per credermi degno » ou éventuellement « ... se mi credeva degno... ». Il faut mettre l'accent sur l'idée qu'Alexis (qui écrit) estime ne pas être digne du destinataire de son message. Au contraire, la princesse croyait qu'Alexis était digne d'elle. La princesse ne connaissait donc pas suffisamment bien l'esprit d'Alexis. Une grande partie des fautes viennent de l'emploi des prépositions : pour traduire le syntagme *pour me croire digne de vous* il y avait deux possibilités : ou bien la préposition « per », ou alors la préposition « da », mais seulement si on l'encadre dans une structure consécutive comme : « talmente/così poco **da** credermi... ».

Section 9

« **La princesse vous savait très** » : il vaut mieux garder la structure syntaxique du texte français plutôt que d'introduire une proposition subordonnée complétive (« sapeva che eravate... »)

« **Pieuse** » : cet adjectif a été source d'un grand nombre d'imprécisions, telles que « praticante » ou « credente », qui ont été sanctionnées comme faux-sens ; « pietosa » est un contresens.

« **Piété** » : de nombreux faux-sens (« religiosità »), contresens (« pietà », « fede », « pietismo », « pietas ») et barbarismes (« *piezza ») ont été remarqués.

« **Timorée** » : la traduction « timorosa » a été sanctionnée comme contresens.

« **Enfantine** » : les traductions « infantile », « fanciullesca » ont été acceptées, tandis que « da fanciullo » est maladroit.

Section 10

« **Sans doute** » : dans cette section, l'auteur de la lettre (Alexis) essaie de trouver une explication aux différences de leurs attitudes. Il avance une hypothèse, qu'il introduit avec *sans doute*, qui est un faux ami et ne signifie pas « certainement » (contresens).

« **J'étais catholique, vous étiez protestante** » : dans cette phrase, l'appartenance des deux personnages à deux confessions religieuses différentes est marquée simplement par la juxtaposition des deux phrases, coordonnées par asyndète. En italien, nous sommes obligés de traduire les pronoms personnels sujet (« Io... voi »), qui servent justement pour exprimer l'emphase.

« **Cela importait si peu** » : pour la traduction de *cela*, nous renvoyons à ce qui a été dit dans la section 4. « *Ciò importava ben poco/davvero poco/ben poco* » ont été acceptés.

Section 11

« **Un nom très ancien** » : nous avons accepté aussi bien « nome » que « cognome ». « *Vecchissimo* » est maladroit, tandis qu'« *anziano* » peut se rapporter seulement à un référent animé.

« **Raisonnèrent de la sorte** » : « *fecero lo stesso ragionamento* », « *la pensarono così* » ont été acceptés. En revanche, un certain nombre de maladroites et d'expressions à la limite du non-sens ont été repérées : « *ragionarono ugualmente* » et plusieurs expressions dans lesquelles l'ordre des mots n'est pas bien maîtrisé : « **i vostri fecero lo stesso ragionamento anche* », « **i vostri ragionarono anche nella stessa maniera* » (au lieu de « *anche i vostri...* »).

Section 12

« **Plaignait [...] ma vie** » : le verbe *plaignre* a donné lieu à de nombreux contresens : « *si rammaricava di* », « *si attristava* », « *si lagnava* » (parfois conjugué comme un verbe non pronominal : « **lagnava* », qui a été sanctionné comme non-sens).

Section 13

Les « **épouseurs** » : ce terme a souvent été mal compris. Le Robert dit « celui qui cherche à se marier et fait savoir ses intentions ». C'est la raison pour laquelle les propositions de traduction « *sposi* », « *amanti* », « *mariti* » n'ont pas été acceptées ni, dans une moindre mesure, « *seduttori* ». Certains candidats, ayant bien compris le sens, ont proposé toutefois des traductions très maladroites comme « *uomini in cerca di sposa* » ou « *candidati allo spozalizio* ». Trop de candidats ont proposé des barbarismes, notamment « **sposatore* ».

« **Elle se croyait tenue de** » : il fallait que la traduction proposée ne rende pas l'idée selon laquelle « elle croyait qu'elle était obligée » mais bien au contraire « elle considérait qu'il était de son devoir », ce qui est différent. De la sorte, les traductions « *pensava/riteneva/credeva di essere costretta/obbligata* » n'ont pas été acceptées. Attention : « *essere tenuto* » appelle la préposition « *a* » en italien. « *Si credeva tenuta* » a été accepté.

« **En quelque sorte** » : les expressions « in un modo o nell'altro », « in qualche modo » ont été acceptées.

Section 14

« **Ma parente** » : de nombreuses hésitations de la part des candidats sur la traduction du possessif ont été remarquées. La présence de l'article est obligatoire ici, étant donné le lien de parenté proche. « Una mia parente » a été considéré comme une approximation, tout comme « mi era parente » ou « era della mia famiglia », alors que « era parente mia » a été accepté.

« **Faire plaisir aux miens** » : « compiacere i/ai miei » ont été acceptés alors que « accontentare » – fréquemment rencontré – a été sanctionné à la limite du contresens.

Section 15

« **Fade** » : ici, à côté de « insipido », « sbiadito », « scialbo », « sciapo » qui ont été acceptés, « smorto », « sfumato », « stinto », « scolorito » (et non pas « scolorato » qui frise le non-sens) ont été considérés comme des faux-sens et « scipito », « monotono », « triste » comme des contresens.

« **De fiançailles allemandes** » : ici, la préposition « da », indiquant l'usage ou toute formulation s'y rapportant, était requise. Ainsi, « alla tedesca », « atmosfera tipica dei fidanzamenti tedeschi », « nell'atmosfera tipica dei fidanzamenti tedeschi » ont été acceptés. « Di fidanzamenti » a été sanctionné comme faute de langue.

Section 16

« **De salon** » : là aussi, la préposition « da » pour les mêmes raisons que précédemment, était requise. « Salone » relève du contresens.

« **Semée** » : « seminata », « farcita », « colma » ont été sanctionnés comme des contresens, tandis que « costellata » et « cosparsa » ont été acceptés.

« **Où** » : ici, « où » n'indique pas un lieu. Il n'est donc pas possible d'utiliser « dove ».

« **Arrive** » : « giungere » a été accepté accompagné d'un bonus.

« **Avec le cinquième acte** » : « con » qui indique un accompagnement ne pouvait pas être accepté et a été considéré comme une maladresse. « Quinto atto » et « atto quinto » ont, tous deux, été acceptés.

Section 17

« **N'est pas venu** » : « venire » a été considéré comme une lourde maladresse. Il est préférable d'utiliser « arrivare ».

« **En sommes-nous incapables** » : les candidats qui ont exprimé le pronom personnel « noi » ont été récompensés par un bonus. « Non ne siamo capaci » ou « ne siamo incapaci » ont, tous deux, été acceptés.

« **Ce n'est pas la faute de** » : les traductions « *non è la colpa di » ont été sanctionnées comme des gallicismes tandis que « la colpa non è di » a été accepté.

Section 18

« **M'avait raconté** » : les candidats ayant fait le choix de traduire ce verbe au subjonctif imparfait ont été sanctionnés. « Dire che » dans la proposition principale ne peut appeler un subjonctif en italien.

Section 19

« **Je devrais dire plutôt** » : les candidats n'ayant pas exprimé le « o » en tête de phrase n'ont pas été sanctionnés. « Anzi » a été accepté.

« **Les jeunes filles** » : la traduction « *giovani ragazze » a été sévèrement sanctionnée face à « ragazze giovani », maladroit mais bien plus correct. « Le giovani », « le donzelle » relèvent de la maladresse. « Fanciulle » a été accepté.

« **Est tout intérieure** » : « interna » a été refusé car relevant du non-sens. « Tutto interiore » a été refusé du fait de la faute d'accord. « Completamente interiore » a été accepté. « Intima », fréquemment proposé, a été considéré à la limite du contresens.

Section 20

« **Leur vie est un poème** » : quoique peu recommandé (car faisant surtout référence à un long texte en vers), « poema » a été accepté, tandis que « poesia », plus adapté, a été affecté d'un bonus, tout comme l'expression « la loro vita è poesia ».

« **Avant de devenir un drame** » : les traductions « prima di mutarsi in dramma » et « (la loro vita è poesia) prima di diventare dramma » ont été affectées d'un bonus.

Section 21

« **Cette histoire** » : il était préférable de traduire le démonstratif par « quello », « questo » relevant de la maladresse étant donné que l'histoire évoquée appartient au registre du passé.

« **Ces interminables** » : comme précédemment, « quegli » était de mise. Le jury tient à préciser que dans plusieurs copies le choix du candidat s'est porté sur « quei » qui correspond à une grave faute de langue.

« **Interminables** » : « infiniti », « senza fine » ont été acceptés tandis que « incessanti », « inarrestabili » relevaient du contresens.

« **Récits de chasse et de voyages** » : ici, la préposition « da » est maladroite et les candidats devaient bien penser à répéter la préposition « di » (« racconti di caccia e di viaggi »).

« Viaggio », au singulier, a été accepté. En revanche, « cacce » au pluriel est maladroit. Le jury a relevé plusieurs hésitations dans l'orthographe : « *caccie » est une faute de grammaire.

« **Le soir** » : « di sera » et « alla sera » sont des maladresses ; « a sera » a été refusé pour une question d'incohérence de style.

« **Se perdait** » : « si smarriva » pouvant être utilisé dans un sens figuré a été accepté.

« **Les longs repas** » : « pasti » était assez maladroit, il fallait préférer « cene » ; « pranzo », indiquant le repas du midi, a été refusé comme contresens.

Section 22

« **Vraiment** » : toutes les expressions traduisant en italien l'idée de « réellement » comme « davvero » ont été refusées. « Vraiment » avait, ici, le sens de « tout à fait ».

« **Puisque** » : « siccome » correspond à une grave maladresse, « dato che » relève du faux-sens, mais « dal momento che » a été accepté.

« **Déjà lointaines** » : « già » a été accepté quoique légèrement maladroit (le jury a préféré croire que les « già » proposés relevaient du registre poétique et non du gallicisme...). « Remota » a été affecté d'un bonus et « lontana » a été accepté. « Antica » est à la limite du contresens.

« **Les Antilles françaises** » : le jury rappelle que l'invention de mots n'a pas sa place aux épreuves de l'Agrégation. Le candidat qui ignorait la traduction italienne de « Antilles » devait avoir recours à une périphrase ou à un faux-sens lui permettant d'éviter le barbarisme « *Antiglie » que le jury a très fréquemment trouvé et a pénalisé très lourdement.

Section 23

« **Le docteur Thiébaud** » : le jury regrette amèrement que les conseils prodigués dans le précédent rapport n'aient pas été suivis. En effet, « dottore » devant le nom propre « Thiébaud » était incorrect comme l'année dernière. L'aphérèse était de mise.

« **Fut** » : le jury rappelle aux candidats que « fù » relève de la faute grave, car cette graphie n'existe pas en italien.

« **N'étant déjà plus jeune** » : se référer au commentaire sur les faits de langue.

« **Vous étiez née là-bas** » : il était important de préciser le pronom personnel sujet « voi » étant donné le changement de sujet. « Lì » a été considéré comme un faux-sens.

Section 24

« **Devenu veuf** » : « diventato vedovo » relevait de la maladresse.

« **Vous aviez vécu** » : malgré des usages régionaux fréquents, l'auxiliaire « avere » a été sanctionné comme une maladresse. Étant donné le changement de sujet, il fallait préciser le pronom personnel sujet « voi ».

« **Une province de France** » : « francese » a été préféré à « di Francia », jugé maladroit.

« **Chez des parents** » : « da parenti » a été considéré comme une maladresse. À l'inverse, « a casa di » a été accepté. La traduction de l'indéfini pluriel pose problème : des tournures telles que « da dai parenti » étaient particulièrement maladroites. Le partitif en italien n'est pas la meilleure possibilité de traduction de l'indéfini pluriel français, ici comme ailleurs.

« **Du côté paternel** » : cette tournure a causé de nombreux problèmes. Toutes les traductions faisant apparaître « lato » ont été considérées comme des gallicismes ; celles construites autour de « ramo » ont relevé de la maladresse. À l'inverse, « di parte paterna » a été considéré comme correct.

Section 25

« **Sévère** » : ici « sévère » n'était, évidemment, pas à prendre au sens de « dur, exigeant » mais bien au sens de « austère ». « Rigido » a donc été considéré comme à la limite du contresens, « severo » a été accepté et « austero » a été affecté d'un bonus.

« **Et pourtant** » : malgré son apparente simplicité, cette expression a posé de nombreux problèmes. « E eppure » (non-sens), « e però » (contresens), « ma tuttavia » (faux-sens), « ma però » (maladroit) ont été sanctionnés. « Seppure » et « ciononostante » ont été acceptés.

« **Très aimant** » : là aussi, cette expression simple a été particulièrement problématique. « Piacevole » (contresens), « amoroso » (contresens), « amante » (contresens) ont été refusés. « Amorevole » a été accepté.

« **Vous aviez eu l'enfance** » : de très nombreux candidats ont mal lu le texte et ont vu un passé composé là où se trouvait un plus-que-parfait de l'indicatif. Ils ont même souvent prolongé cette erreur avec « avete avuto » à la place de « avevate avuto ». Ce genre de méprise coûte cher à un concours ! Le verbe « trascorrere » a été accepté.

« **Petite fille** » : « ragazza » et « ragazzina » relèvent du faux-sens ou de la maladresse.

Section 26

« **Certes** » : les expressions « di sicuro » et « certamente » ont été acceptées.

« **Il n'est pas nécessaire** » : « non serve » a été accepté.

« **Raconte** » : le jury a été choqué de voir que certains candidats ont omis de traduire ce verbe par un subjonctif présent en italien.

« **Vous la savez** » : « sapere » et « conoscere » ont tous deux été acceptés.

- *Les faits de langue*

Les réponses aux faits de langue ne sont toujours pas satisfaisantes : on remarque un manque de précision dans la description des phénomènes, des incertitudes assez étonnantes, même au sujet de termes qui devraient être bien connus, et un emploi du vocabulaire grammatical très approximatif.

Nous ne saurions trop insister sur l'importance que la connaissance des structures morphosyntaxiques revêt pour un enseignant qui doit jongler entre les systèmes grammaticaux des deux langues.

Parfois les approximations linguistiques concernent des italianismes (ex : « *la troisième personne singulière ») ; dans d'autres cas il s'agit de méconnaissances réelles de la terminologie (cf. *infra*, fait de langue n° 2).

Nous signalons également aux candidats que le manque de soin et de rigueur apportés à cette partie de l'épreuve pèse, finalement, assez lourdement dans la note finale de très nombreuses copies.

Qu'on se proposât

Il s'agit d'une proposition subordonnée complétive avec verbe au subjonctif imparfait et sujet impersonnel (*on*). Il faut tout d'abord réfléchir à la traduction de cet impersonnel : le choix le plus opportun était de le traduire par une troisième personne du pluriel, parce que le sujet qui *se propos[e] de [le] forcer à briller* est déterminé par la phrase qui précède : il s'agit de ceux qui lui font jouer [...] un rôle d'invité très modeste.

De nombreux candidats ont proposé comme traduction l'utilisation du « si passivante » avec des formes comme *mi si proponesse*. D'un point de vue syntaxique, les phrases obtenues sont correctes mais relèvent de la maladresse dans la mesure où (hors régionalismes) le « si passivante » fait référence à un sujet strictement impersonnel. Le « on » français peut assumer plusieurs sens (personnels ou non) alors que le « si passivante » italien, bien moins. La troisième personne du pluriel était beaucoup plus adaptée.

Cette proposition présente un type de concordance des temps désuet en français contemporain et que l'on retrouve surtout en littérature : le subjonctif imparfait n'est plus utilisé dans la langue

courante. En revanche, en italien il est bien vivant et constitue la forme verbale à utiliser lorsque les conditions suivantes sont réunies :

le verbe de la proposition principale entraîne le subjonctif ;

le verbe de la proposition principale est au passé ;

entre proposition principale et proposition subordonnée il y a un rapport temporel de simultanéité.

Commentaires sur les prestations

Il est inutile de fournir la casuistique complète de la « traduction de *on* », sans se référer concrètement au passage : il n'est pas nécessaire de décliner toutes les possibilités, en fournissant des exemples hors contexte. L'exercice demande de commenter et de justifier les choix de traduction.

S'il n'avait tenu qu'à moi, je serais parti.

Il s'agit d'une hypothèse exprimant l'irréel du passé.

Les rapports temporels sont les mêmes entre français et italien ; la seule différence en italien est l'emploi du subjonctif. En italien nous aurons donc :

protase (proposition subordonnée) : subjonctif plus-que-parfait ;

apodose (proposition principale) : conditionnel passé.

En italien cet emploi, figé dans la langue écrite, s'estompe dans l'oral, au bénéfice de l'imparfait de l'indicatif dans la protase et dans l'apodose (« *Se dipendeva solo da me, me ne andavo »). Un tel emploi reste pourtant (encore) agrammatical (comme l'astérisque le montre).

Une autre difficulté concerne la traduction du verbe *tenir* dans cette acception : la meilleure solution est d'avoir recours au verbe « dipendere », verbe intransitif inaccusatif (dont l'auxiliaire est *essere*).

Commentaires sur les prestations

Il est déconseillé de faire étalage du vocabulaire spécifique du métalangage linguistique si on ne le maîtrise pas. Ainsi, le jury a remarqué une grande confusion entre les termes *apodose* (qui désigne la proposition principale d'une structure hypothétique) et *protase* (qui désigne la proposition subordonnée conditionnelle) : tantôt les deux mots ont été intervertis (cela est même arrivé très souvent), tantôt ils ont été orthographiés de manière assez fantaisiste : **prothase*, *prothèse* [sic !], **l'hypodose*.

Vous pardonnez

Ici, la question de la forme de politesse est posée. Nous renvoyons à notre introduction relative au thème, où nous avons déjà débattu de ce problème.

Le subjonctif de cette proposition complétive se justifie par l'idée d'obligation exprimée par le verbe de la proposition principale (*il faut*).

En italien, il est possible de traduire avec les mêmes structures syntaxiques (« bisogna che (voi) perdoniate »). Cependant, comme la phrase italienne est un peu lourde, il est également possible

de rendre la phrase avec une structure plus souple en italien, en conjuguant le verbe de la proposition principale à une forme finie et en traduisant celui de la complétive par un infinitif (« dovete perdonare »).

Commentaires sur les prestations

ATTENTION ! Un nombre très important de copies ont présenté, dans ce fait de langue comme aussi dans le premier, une faute inadmissible et rédhitoire : les deux propositions subordonnées ont été présentées comme des propositions relatives ! Or le jury signale que *que* n'est pas seulement un pronom relatif, mais aussi une conjonction, et conseille donc de bien réviser les bases grammaticales.

N'étant plus jeune

Il s'agit d'une proposition subordonnée participiale. Le verbe est au participe présent. Ce type de proposition permet d'exprimer les fonctions d'un complément circonstanciel de cause ou de temps, selon le contexte.

L'italien n'emploie pas ce genre de constructions ; l'emploi du participe présent est d'ailleurs restreint à certains usages lexicalisés en tant qu'adjectifs (comme « il grillo parlante »).

Nous sommes donc obligés d'explicitier le sens du participe et de traduire par une proposition subordonnée causale ou temporelle (dans notre cas, le sens est temporel).

Il est également possible d'éliminer le verbe et de traduire « (si era sposato) non più tanto giovane ».

Commentaires sur les prestations

Ce fait de langue n'a pas présenté de grosses difficultés. Le choix de traduire par un gérondif (« non essendo ormai più giovane ») n'est pas correct, parce que le gérondif suggère un sens causal, alors que cette nuance est absente du texte de Yourcenar (il s'est marié *lorsqu'*il n'était plus jeune et non pas *parce qu'*il ne l'était plus).

Les épreuves d'admission

I) Explication en langue étrangère

1) **Remarques générales sur l'épreuve universitaire**

Nous reprenons ici les remarques globales du précédent rapport en y apportant de nouvelles observations d'ordre pédagogique. En plus des conseils d'ordre général, nous avons tenu – comme l'année dernière – à les illustrer d'exemples tirés de cas concrets.

Les textes proposés 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'ignorance de nombreux candidats sur le déroulement formel de l'épreuve nous amène à suivre plus attentivement les principales étapes de cet examen. Tout d'abord, le candidat entre dans la salle, salue le jury, s'assoit et prend connaissance du texte à traduire. Cette année, une candidate, qui n'avait probablement pas lu les rapports du jury passés, a demandé aux examinateurs de lui indiquer la marche à suivre et s'est presque étonnée de notre étonnement ; en effet, le jury suppose que ces aspects de l'examen sont bien connus de chacun et il n'aurait pas à les rappeler au moment du passage à l'oral. Pour ce même motif, nous répéterons ici des banalités, au risque de paraître redondants ou vécilleux ; mais il n'est pas admissible que se reproduisent de telles situations : cela est d'autant plus inadmissible que la candidate en question a fait une explication de texte louable mais a gâché ses chances par une ignorance plus ou moins assumée de la forme.

Tout d'abord, donc, les candidats commenceront par le thème improvisé et, *seulement après*, ils passeront à l'explication du texte de l'auteur retenu pour le concours. Un passage du texte, de longueur variable, doit être choisi et lu à haute voix. Cela peut être fait avant l'explication elle-même (c'est-à-dire avant même l'introduction) ou bien à la fin de l'introduction, juste avant de commencer l'explication proprement dite. S'il s'agit de poésie ou de théâtre, nous attendons des candidats une lecture qui rende compte – certes sans excès – du genre en question. Le candidat a le loisir de justifier le choix du passage lu, par exemple en précisant que tel passage illustre de façon paradigmatique l'un des axes (ou l'axe) de lecture adoptés, ou bien qu'il constitue le point culminant du segment d'analyse, voire de l'œuvre d'où il est extrait, etc. La phase de lecture n'est pas un moment secondaire de l'explication, il permet de vérifier le niveau d'italien et de s'assurer que le texte est bien compris (des lectures hésitantes ou incohérentes attestent si le candidat a réellement, ou non, compris ce qu'il lit : cela est d'autant plus vrai concernant les auteurs anciens).

L'introduction est un moment important de l'épreuve, non une simple entrée en matière. Il importe de bien situer le texte dans son contexte, de préciser le ou les axes de lecture choisis, à partir desquels le candidat ordonnera ses remarques, d'identifier les articulations significatives du texte. Le passage qui a été ou sera lu est, répétons-le, 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. Dans l'idéal, il est conseillé d'adopter une analyse linéaire du texte tout en mettant en avant, dès l'introduction, un axe thématique contenant une véritable problématique, à laquelle sera apportée une réponse au fur et à mesure de l'explication, voire en conclusion (si le dévoilement de la problématique est progressif). Ce 'fil d'Ariane', s'il n'est pas obligatoire, est gage de cohérence et peut éviter la dispersion, une explication désordonnée restant le principal écueil de l'étude linéaire. De fait, il importe que les candidats soient soucieux de l'équilibre formel de leur démonstration : parfois, il s'est avéré que l'introduction était très travaillée, riche, claire, au détriment, cependant, de la conclusion ; ou inversement ; ou encore que le début de l'explication était fort détaillé, et fin, plaçant la prestation sous les meilleurs augures, puis, hélas !, les parties suivantes étaient survolées, voire malmenées – cela étant causé soit par une mauvaise gestion du temps imparti (lors de la préparation ou du passage à l'oral), soit par un manque d'harmonie et de contenu entre les différentes parties.

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.

2) Remarques spécifiques aux extraits de la question sur Saint François et le franciscanisme dans l'art et la littérature des XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles

- *I Fioretti*, chapitre V, du début jusqu'à « Io l'accetto volentieri a onore di Cristo. »

L'introduction fera place à quelques généralités : les *Fioretti* sont une vulgarisation d'un texte latin (*Actus Beati Francisci et sociorum eius*), datant de la seconde moitié du XIV^e siècle. Situés dans le contexte de la crise de l'ordre franciscain, les *Fioretti* défendent un idéal menacé. Ces récits sont recueillis de la tradition orale. Ils constituent un document d'enseignement spirituel.

Des chap. II à VI : un petit cycle sur le premier compagnon (ils sont 11) de François, Bernardo da Quintavalle, un homme « simple et pieux » (1 Celano).

Le titre parle de l'établissement d'un premier couvent franciscain à Bologne (1211). Il est envoyé en mission par François, qui est la figure d'autorité.

Le schéma montre trois mouvements. Un tableau général ouvre le chapitre sur le « style » de vie des franciscains : ce qu'ils sont, ce qui les distingue.

1° La prédication de François et de ses compagnons : leur « style » de vie.

2° Bernardo moqué et tourné publiquement en dérision : la vertu de patience.

3° Le fruit de l'exemple : le premier couvent.

Il s'agit d'illustrer un modèle de comportement, qui est en soi une prédication par l'exemple. Le récit est construit sur des comportements antithétiques : le frère/le monde, mais aussi le docteur de la loi/ le franciscain. C'est aussi bien évidemment un récit de sainteté.

1° Le prologue :

Nous constatons que le récit s'ouvre sur les débuts de l'Ordre, mais sans établissement conventuel. Les élus de Dieu (des saints) sont appelés à vivre en conformité avec le Christ : porter sa croix (ici, rappel de la *Première Règle*, chap. 1, 1-3), en actes (« operazioni ») et en paroles (« predicare » : on notera que « prêcher », c'est parler avec la « lingua della croce »), vivre la pauvreté (« abito » « vita austera ») dans tous les sens du terme. Parmi les vertus, l'humilité. Notons les schémas antithétiques : *Cristo / mondo; ralleggravano / contristavano* : paradoxe de la vie chrétienne ; inversion des valeurs du monde : *obbrobri / lodi vane*. La vraie joie est dans la patience et l'amour du Christ (*Première Règle*, chap. 17, 8). « pellegrini e forestieri » : telle est la définition du pèlerinage terrestre. Ils suivent en réalité le Christ (les franciscains appellent cela *sequela Christi*). Cette vie conforme au Christ donne des fruits de la vigne (*Évangile* : Jn 15, 5).

Le « radicalisme évangélique » (selon l'expression de Benoît XVI) de cette conformité au Christ, énoncé par François dans son *Testament*, est souligné dans les biographies de T. da Celano et de saint Bonaventure (*Legenda Major*, chap. 9, § 2).

2° Le récit proprement dit : un personnage principal, Bernardo.

On expliquera « religione » : l'ordre, l'état religieux. L'enchaînement avec ce qui précède est clair : la mission de Bernardo est de faire fructifier (la vigne), sous le signe de la croix, dans l'obéissance à François et à son autorité morale et spirituelle.

Le cadre est urbain, le décor réduit au minimum : une rue, une place. Ce qui compte, c'est la confrontation de Bernardo et des enfants. C'est une situation qui a pour but :

- d'illustrer le conflit avec le monde qui juge sur les apparences (« abito disusato e vile ») ; « pazzo » – opposé à (l'implicite) fausse sagesse du monde – : c'est le fou de Dieu, le « *novellus pazzus* » de la *Legenda Per.* (114). Bernardo s'expose volontairement à la dérision : la scène devient très animée, les verbes d'actions sont nombreux. Cette scène renvoie (en mode mineur, bien sûr), dans ce contexte mis en place par toutes les précédentes références à la « croix » du Christ, à la scène des Évangiles où le Christ, après son arrestation, subit les outrages : « lo deridevano e lo percuotevano ».

- de permettre à Bernardo d'exercer sa « pazienza » : une mise à l'épreuve (« con viso lieto » « sostenere »). Référence à Matthieu, 5, 11.

- de donner un exemple de prédication : bien souvent, François aussi prêche par sa seule attitude, sans paroles, par gestes.

3° La patience est « opera di perfezione » : dans ses *Admonitions*, François réserve un paragraphe à la patience et en fait un précepte calqué sur l'Évangile : « heureux les pacifiques ». Dans la *Règle première*, il écrit que celui qui est docile à l'esprit du Seigneur « s'applique à l'humilité et à la patience ».

Nous avons ici aussi une structure où se confrontent l'esprit franciscain et le « savio dottore di legge » (on est à Bologne !). Celui-ci est « savant », maître de l'Université, mais il a posé les yeux sur ce fou ; il a été témoin (il n'est pas seul), plusieurs jours de suite, de la constance de Bernardo : un « santo uomo », un homme de Dieu se distinguant par son comportement ascétique et par sa capacité d'accomplir des miracles. Il l'interroge sur son identité. La seule réponse de Bernardo est la *Règle* de saint François : il sait qu'il s'adresse à un docteur ès lois, un homme habitué à lire, mais la règle de François est plus forte que la loi. Le docteur reconnaît la sainteté doublement : par la

lecture de la *Règle* et par l'attitude de Bernardo. L'intention de l'auteur est de montrer que la *Règle* n'a d'autre sens que de s'incarner en action : c'est pourquoi Bernardo n'a pas besoin de prêcher en paroles.

La vie du franciscain est la recherche de la perfection évangélique (« amico di Dio »). Le docteur énonce cette vérité (il en est le témoin), et parle des « compagnons » alors que Bernardo est seul, mais c'est de la *Règle* qu'il tire aussi ce constat : l'intention de l'auteur est d'exalter la grandeur franciscaine. La proposition du docteur de leur donner un « luogo » (couvent) est le fruit que demandait François à Bernardo : la première institution stable des franciscains.

Bernardo parle enfin pour constater l'action de Dieu sur les cœurs.

La conclusion soulignera la fonction du récit (les références à l'exemplarité du Christ, à son imitation) qui traduit dans sa forme synthétique l'insertion du franciscanisme dans les villes et les premières installations dans des couvents : l'installation en 1211 d'un couvent à Bologne où s'est rendu Bernardo est historique.

- *I Fioretti*, chapitre XXV, du début jusqu'à « pregò divotamente Iddio per lui. »

Les faits miraculeux occupent une bonne place dans les *Fioretti*. Le titre indique une guérison miraculeuse. Il associe étroitement la lèpre physique et la lèpre morale. Le vrai miracle sera le salut de l'âme.

Récit en trois temps :

1° Considérations sur saint François, intermédiaire des guérisons opérées par Dieu. L'attention aux lépreux : « ...per lo amore di Cristo. »

2° La confrontation du lépreux et des frères : exercice difficile de la patience.

3° La rencontre du lépreux et de saint François : le dialogue et la résolution.

Le récit, comme beaucoup d'autres *fioretti*, est construit sur des comportements antithétiques : le lépreux / les frères, mais aussi le démon / Dieu, l'homme pécheur / le saint. Il s'enrichit d'une dimension de révolte et de désespoir contre la maladie. On insistera sur l'amour du prochain et l'attention portée aux faibles : le lépreux est un « pauvre », et François veut vivre avec les pauvres. On notera le parallélisme avec le Christ dans le rappel des nombreux cas de possession diabolique évoqués dans les *Évangiles*.

1°) Le vrai « héros » est ici François : « vero discepolo di Cristo ». Les franciscains se considèrent comme les disciples authentiques du Christ de l'*Évangile*. Le paragraphe d'introduction illustre ce que François écrit dans sa *Première Règle* (chap. 22, 41 : « *Christi doctrinam et vestigia sequi* »). D'où le rapport disciple/maître : suivre le Christ (« perfetto maestro ») est un chemin de perfection et une règle de vie. La « miserabile vita » est celle du « monde », de la condition humaine, mais l'expression annonce la scène du lépreux : la lèpre est l'image de la déchéance physique et de la misère morale.

Le miracle est annoncé comme une action de Dieu par l'intermédiaire de la sainteté de François : les deux dimensions, l'âme et le corps, sont intimement liées. Les références aux miracles de l'*Évangile* sont évidentes : la guérison du paralytique (Mt 9, 1) et celle du lépreux (Mt 8, 1-4). La vie de François et sa proximité avec Dieu sont également soulignées : sa vie est un évangile (« come si legge di Cristo »).

Le service aux lépreux est la mise en acte de l'amour du prochain et de Dieu (« volentieri »). Ce service fait partie de la vie franciscaine. Ici, il faudrait rappeler le *Testamentum* de François, où il raconte sa répugnance pour la vue des lépreux et comment il fut touché par la miséricorde, prologue à sa conversion.

2° Le début du récit : décor et personnages sont mis en place. Les frères doivent vivre parmi les malades et les infirmes (*Première Règle*, chap. 9, 2). Les hagiographies de François parlent de son attention aux malades (*Légende de Pérouse*, 22: « les frères habitaient dans des léproseries » ; le lépreux y est appelé par François « mon frère chrétien »).

Le portrait du lépreux est tracé par la description des traits de caractère et de son attitude : impatient, insupportable, arrogant (« protervo »), trois traits qui sont des manquements à la patience, mais le dernier – l'arrogance – est ce qui explique sa possession par le diable. Deux attitudes se distinguent chez ce malade : sa réaction à l'encontre des hommes qui le soignent et sa réaction à l'encontre de Dieu (les blasphèmes). Il répond par la colère à l'amour des hommes, mais l'incise « e così era » souligne que parle en lui le démon (« invasato dal dimonio »).

Son attitude décourage les frères qui, pourtant, font de ce service un exercice à la patience, et sont tentés de l'abandonner : ici, les frères sont sur le point de manquer à la charité « qui supporte tout », comme le dit saint Paul (*Première lettre aux Corinthiens*, 13, 4).

3° Saint François intervient : il est lui aussi un maître (parfait) pour ses compagnons. Son parallélisme avec le Christ est souligné, comme il l'est dans toute la littérature franciscaine, où il est parfois dit « *alter Christus* ». Son attitude est caractérisée par :

- le salut au lépreux (« Iddio ti dia pace »), par lequel il commençait toutes ses prédications, salutation dont il dit dans son *Testament* (23) qu'elle lui a été révélée par le Seigneur.
- absence de jugement sur le lépreux et son attitude (contrairement à ce qui précède) : le lépreux est un frère humain. Il ne tient pas compte de ce frère qui lui répond « rimbrottando » : on notera que l'attitude du lépreux a changé par la seule présence de François.

Commence le dialogue. Les interrogations du malade constatant son état de délabrement physique sont caractérisées par la force des mots (« tutto fracido e putente ») qui disent la réalité d'un corps profondément atteint par la souffrance. Pour François, la maladie est une épreuve pour exercer une patience sanctifiante. Le malade n'est pas convaincu et met en avant sa souffrance et son état d'abandon : au désespoir du malade, tourmenté par un état de pauvreté physique et morale, François connaît la possession du lépreux (« posseduto dal maligno spirito ») : l'esprit malin le fait se révolter. La prière est la réponse de François, dans un premier temps, au défi du démon.

Concluons. Ce texte veut montrer un parallèle entre la vie de François et la vie évangélique : l'amour du prochain dans sa détresse, prochain qu'il ne condamne pas, mais qu'il veut sauver, ce qui est l'attitude même du Christ face aux malades (ou possédés). L'humanité de François répond à l'humanité souffrante, incarnée par le lépreux.

En d'autres endroits des hagiographies, François retrouve le Christ et la pauvreté dans la souffrance : le lépreux adhère au Christ par sa maladie même et sa résignation. Ici, le malade se révolte, mais il est souligné que c'est plus profondément son âme qui est atteinte.

- *I Fioretti*, chap. XXXVII.

Les faits rapportés dans ce chapitre des *Fioretti* se situent probablement après la prédication de saint François à Ascoli, sur le chemin du retour vers Camerino. Il y est question de la conversion d'un puissant seigneur, plein d'humaine « gentilezza », en qui saint François devine une grande sainteté. L'identité de l'homme n'est pas révélée par l'auteur mais il pourrait s'agir de Liberato da Loro, qui fut un temps en voie de béatification (son culte a été reconnu par Pie IX). Le chap. XXXVII fait partie des trente-neuf premiers chapitres particulièrement centrés sur la vie du saint, alors que les suivants reviennent sur les miracles accomplis par ses proches disciples. La conversion de ce chevalier, en miroir, renvoie à la propre conversion du jeune François.

On peut ainsi découper le récit en trois parties :

Du début à « *beni alli poveri suoi*. » (premier paragraphe) : l'hospitalité du « gentil uomo ».

« *Di che veggendo [...] E andarono* » (second paragraphe) : le propos de san Francesco, accompagné d'un frère.

De « *Vegnendo appresso alla casa sua...* » à la fin : la conversion.

Thèmes

Il est important que les candidats parviennent à mettre en lumière le tressage entre les stylèmes de la poésie courtoise et ceux de l'hagiographie franciscaine. S'entrecroisent en effet des *topoi* de la légende médiévale (le mot légende pouvant être entendu suivant l'un de ses sens étymologiques : *chose digne d'être lue*) et des réminiscences bibliques, le propos de l'auteur des *Fioretti* étant d'identifier constamment saint François avec le Christ. L'on peut rappeler en introduction la fascination exercée sur le futur saint par la chevalerie et les récits héroïques, lui-même ayant souhaité dans un premier temps s'adonner à l'art de la guerre et aux aventures audacieuses. Enfin, le candidat veillera à souligner la valeur exemplaire de chaque acte accompli par les trois personnages représentés, l'« exemplum » ne venant pas, en quelque sorte, conclure le récit comme la morale d'une fable mais, au contraire, imprégnant le moindre mouvement de cœur et de corps de chacun des personnages. Enfin, saint François et le noble chevalier s'adressent à Dieu dans le langage des affections humaines : les sens, notamment la vue, ont une valeur particulière.

Analyse linéaire

Première partie : tout est baigné dans l'atmosphère de la légende (aucun indice topographique, et juste une allusion temporelle : « *una sera al tardi* »). Saint François « *servo di Cristo* » est le centre de tout le récit : cet effet est renforcé par fait que le compagnon qui l'accompagne n'est pas nommé, pas plus que le bon seigneur qui les héberge et qui se convertira (par antonomase : « *l'uomo cortese* » du paragraphe 2). Le compagnon du saint n'a aucun rôle, si ce n'est celui de destinataire de ses enseignements : en somme, le lecteur-auditeur médiéval pouvait s'identifier à ce tiers inconnu. On notera l'inflation adjectivale qui désigne l'anonyme « *grande gentile uomo e potente* », pour signifier l'origine illustre de l'hôte. Dans la même phrase, il est dit qu'il reçoit les deux mendiants « *con grandissima cortesia e devozione* ». À ce sujet, il est important de revenir sur le sens de « *gentilezza* » (« *gentilezza* » intérieure depuis les poètes du Dolce Stil Novo, voire spirituelle chez Dante) et de « *cortesia* » (origine provençale) : dans les *Fioretti*, ces termes indiquent la noblesse d'âme du seigneur, mais la véritable noblesse est acquise par la conversion totale au Christ, au terme du récit ; celle-ci impliquant un dépassement de la noblesse de sang et de cœur (un des 'acquis' poétiques du Dolce Stil Novo). La similitude « *come agnoli di Dio* » évoque les visites angéliques de la Bible (visite des trois anges à Abraham, par exemple, etc.). L'anonyme seigneur leur lave les pieds, comme le Christ. C'est sans doute cette charité spontanée et christique qui séduit François, qui « *gli puose grande amore* ». Il faut remarquer les démonstrations physiques, tactiles, typiques de l'amour chrétien médiéval : « *lo avea abbracciato e baciato amichevolmente* ». Le corps est communication de la charité, comme la prière (qui opérera la conversion). On mettra aussi en relief les itérations lexicales, signes d'emphase propres à la littérature hagiographique : « *grande... grandissimo... grande foco* », « *baciato... baci* ». Le feu de cheminée et le dîner sont des scènes de la vie quotidienne qui, au-delà de leur dimension matérielle, visent surtout à exalter l'amour gratuit. Le repas avec François peut rappeler aussi les innombrables repas du Christ avec ses disciples ou avec des inconnus, souvent pécheurs, ou la scène d'Emmaüs, qui suit Pâques (moment propice à la *reconnaissance* du Christ). Le repas est, de

manière plus ordinaire, un moment privilégié de convivialité spirituelle, où corps et âme se réconcilient.

Suivent les paroles, essentielles, du chevalier à François : il s'adresse à lui comme à un Père (ce qu'était le Poverello pour ses compagnons). L'hôte se donne lui-même physiquement (cela préfigure son don total à Dieu par la suite) : « io vi profferò me e le mie cose ». Le don, toutefois, est encore conçu comme échange marchand (« comperate e io pagherò »). Il est conscient qu'il a tout reçu de Dieu et son amour du prochain l'incite à tout donner pour les « poveri suoi ». « che io abbondi in ogni bene temporale » : cet adjectif devait être évidemment commenté et mis en relation avec « la cortesia delle cose temporali », du paragraphe 2.

Deuxième partie : « Di che veggendo » : la vue est le « sens » primordial du récit, et vise à accentuer l'effet proprement *spectaculaire* de ce « fioretto » ; plus largement, la prééminence des sens conduit à la connaissance de Dieu (comme chez saint Thomas et Dante, entre autres). François est touché par « tanta cortesia e amorevolezza » : sur les notions courtoises se superpose ici l'amour-charité, déjà évoqué dans la 1^{ère} partie. Suivent les paroles du saint à son compagnon de voyage, où il expose son propos à force de polysyndètes : que Dieu prenne ce noble seigneur pour en faire un membre de sa confraternité (à cet effet, François emploie souvent ici la 1^{ère} personne du pluriel - « nostra religione », etc. -, à valeur inclusive : à destination du compagnon de route anonyme mais plus encore du lecteur-auditeur).

La volonté d'action de François est construite sur une habile structure rhétorique, visant à exalter la rationalité théologique de ses actes : phrase 1) « Veramente... » : hypothèse posée. Phrase 2) « sappi, frate carissimo,... » : enseignement théologique. Phrase 3) « E perché... » : but à atteindre (conversion). Phrase 4) « e in questo mezzo » : moyen (prière). Dans la première phrase, on peut signaler aussi les deux commandements chrétiens par excellence : aimer Dieu et son prochain (« grato inverso Iddio e così amorevole e cortese allo prossimo e alli poveri »), ainsi que l'allusion au sermon sur la montagne : les paroles du Christ sont mises dans la bouche de François, *alter Christus* (« il suo sole e la sua piova alli giusti e agli ingiusti »). Il était important que les candidats décomposent les articulations rhétoriques de ce discours du saint. Enfin, on pouvait remarquer aussi ce changement fondamental déjà amorcé durant l'époque communale : l'évolution, la maturation de la notion de « courtoisie » : « e la cortesia si è sirocchia de la carità », parce que « la cortesia è una delle proprietà di Dio » (« proprietà », terme aristotélien, Dieu étant la cause première). « Mirabile cosa ! » : point de vue interne, typique des *exempla*. En somme, Dieu agit et le saint n'est que l'humble instrument de son action. Le point de fuite qui unit saint François, le noble seigneur et Dieu est bel et bien « l'orazione ».

Troisième partie : Récit de la conversion devant le « palagio » du seigneur. Le compagnon de route de François est de nouveau le témoin de la 'stratégie' du saint. On relèvera ici la similitude cynégétique : le puissant noble est comparé à une « preda » de Dieu, dans un amusant renversement (sens littéral de « conversion ») des valeurs seigneuriales, la chasse étant alors réservée à l'aristocratie : comme pour mieux signifier le nouvel état de vie auquel va accéder l'homme au contact du saint. On remarquera encore que cette 'chasse' s'effectue au moyen de la « santissima passione » du Christ : un *Persécution* guide une chasse d'un nouveau genre (on songe à saint Pierre, que Jésus proclame « pêcheur d'hommes », Luc, 5, 1-11). Il fallait aussi expliquer « torre al monde », qui renvoie aux valeurs temporelles auxquelles François tente d'arracher l'homme noble.

Le recours au spectaculaire est accentué dans le récit du miracle de la conversion : la prière du saint est accomplie de telle sorte que François en oraison puisse être vu par le seigneur. C'est par cette scène très visuelle et spirituelle à la fois que va s'opérer la conversion du cœur (« esser veduto », « ebbe veduto », « glie era apparito », « guatando colui in là e in qua », « vedea »).

Saint François est en état de prière et le Christ lui apparaît alors « in grande chiarità ». Suit une lévitation du mystique, le récit compressant deux miracles en une seule scène.

« *toccatto... ispirato* » traduisent bien, enfin, les effets de la conversion opérée dans le cœur du chevalier. Alors ce dernier « *Uscì fuor dal palagio suo* » : le sens de cette phrase peut être aussi interprété symboliquement ; il quitte le monde, tout comme saint François avait quitté le siècle en se dévêtant devant son évêque dans la scène célèbre de l'adieu au monde (là encore, on remarque la place centrale du corps-signifiant). Le converti « *corre verso santo Francesco* » comme les disciples du Christ couraient vers le tombeau vide indiquant la Résurrection : les analogies entre François et Jésus sont constantes et constituent un *topos* de la littérature franciscaine (les candidats pouvaient aussi expliquer le sens de « *penitenza* », compris comme fruit de la conversion et union aux plaies du Christ, essentielles dans la spiritualité franciscaine). L'ardeur et la joie des sens se manifestent encore par polysyndètes et l'on pouvait relier ces effusions entre le saint et le noble « cavalier », réduit au rang de « *poverello* », avec la gestualité similaire du premier paragraphe.

« *Che comandi tu [...] padre mio* » : le converti s'adresse à François comme au Christ. « *iscariato d'ogni cosa temporale* » : c'est ici la troisième occurrence de cet adjectif central, le renoncement aux biens de ce monde étant la plus parfaite manifestation de sainteté, et l'un des pivots de l'ordre franciscain (cf. l'*usus pauper*, auquel pouvait renvoyer – comme l'a bien souligné l'une des candidates – l'expression du chevalier « *comperate e io pagherò* »). Le propos final de tout distribuer aux pauvres est encore un écho de l'Évangile : on devait sans doute rappeler en conclusion que pareil épisode calquait aussi le cheminement spirituel de saint François (tout vendre, tout quitter, tout donner aux pauvres et aller par le monde pour apporter la Bonne Nouvelle), lui-même calqué sur Jésus (le christocentrisme caractérisant la mystique franciscaine). Nous concluons cette brève analyse en rappelant aux candidats qu'il est essentiel – s'il y a lieu – de se familiariser davantage avec l'intertexte biblique des textes au programme, les références religieuses des auteurs étant de plus en plus souvent ignorées alors qu'elles sont centrales dans la genèse de certaines œuvres. Cela est vrai concernant les questions d'agrégation portant sur le franciscanisme et sur Dante ou, plus globalement, sur la littérature médiévale ou de la Renaissance. La même observation pourrait être faite concernant l'intertextualité mythologique.

- *Jacopone da Todi, Donna di Paradiso, du début à « ... en sé peccato ».*

L'introduction avait pour but de donner les quelques informations nécessaires sur Jacopone da Todi, et sa position dans la controverse entre les Spirituels et els Conventuels, puis de présenter les caractéristiques de la « *lauda* » et le contexte dans lequel elle naît. Après avoir brièvement présenté cette « *lauda drammatica* » dans son ensemble thématique, il convenait d'en énoncer les caractéristiques structurelles, dialogiques et polyphoniques, sa forme métrique, ainsi que les moments successifs dans l'extrait proposé. Le caractère dramatique de la « *Passion* », au centre du texte, pouvait servir de fil conducteur.

En effet, ce dialogue évoque les différents moments de la Passion du Christ : quatre voix se croisent, celle d'un anonyme « *nunzio* », de la foule des Juifs, de la Vierge, et celle de son fils. L'articulation de ses différentes voix doit être mise en évidence : un rythme serré restitue l'angoissante montée au Calvaire, la *Via Crucis* avec ses stations.

Le texte restitue des bruits, des mouvements, une scénographie qui parcourt des moments et des lieux mémoriels, pour le lecteur et l'auditeur des Évangiles – principalement, le récit de Matthieu 26, 4 – 27, 44) : du Jardin des Oliviers avec la trahison de Judas (déjà préparée avec le concours des grands prêtres, Mt 26, 14-15 : « *Iuda sì l'ha venduto ; / trenta denar' n'à auto* », v. 13-14), du

prétoire (flagellation, outrages, couronnement d'épines (« de spine s'encoroni », v. 38), dérision de Celui qui s'est proclamé roi (« ché rege ss'è clamato ! », v. 39) au Golgotha et à la Croix.

L'accent doit être mis sur l'humanisation de ces scènes où la « donna di Paradiso », la « dame céleste » est évoquée ici non dans la gloire du Paradis, mais dans l'épreuve terrestre de la souffrance de la mère qui répond à la souffrance de son fils. Les plaintes de cette mère (« O figlio, figlio, figlio/ figlio, amoroso giglio ! », v. 40-41) expriment la douloureuse interrogation des fidèles devant l'injuste condamnation (« como a ttorto è accusato », v. 27), frappant l'innocent par antonomase – le « lys », symbole de pureté, aimé et aimant –, innocence réitérée dans le vers qui conclut l'extrait : « che no n'à en sé peccato », v. 55. Il convenait de souligner la dramatisation de ce procès où Jacopone, avec un sens certain de la dramaturgie, met en scène et en « voix » la condamnation de la foule (« Crucifige, crucifige », v. 28) et celle du gouverneur. La royauté du Christ, motif de sa condamnation, est cependant bien affirmée. Une expression comme « vera luce », qui renvoie au prologue de l'Évangile de Jean et à plusieurs affirmations de l'Évangile sur le Christ « lumière véritable », sera commentée, avec toutes les implications qu'elle comporte : mettre en croix la « lumière de la vérité » renvoie évidemment au monde et à ses ténèbres.

Tous les moyens expressifs et stylistiques devaient être soulignés – rythme, exclamations, interrogations, répétitions – ainsi que les réseaux sémantiques – douleur, souffrance, plainte. Ce poème est connu d'ailleurs sous le titre « Il pianto della Madonna ».

Une conclusion pouvait replacer ce texte dans le recueil de la production poétique de Jacopone, mais aussi en souligner l'aspect liturgique, la spiritualité populaire, la relecture et l'emploi que le franciscain Jacopone fait des références néo-testamentaires.

3) Textes tirés de la question sur le théâtre de Carlo Goldoni

Les candidats ont tous fait preuve d'une bonne maîtrise de la méthode de l'explication de texte. Les introductions ont généralement donné grande satisfaction et, une bonne gestion du temps aidant, les conclusions se sont avérées répondre à l'exigence canonique d'ouverture. Parmi les travers observés dans les prestations sur les textes de Goldoni, on relève notamment, chez certains candidats, l'absence de références intertextuelles. Si des lacunes étaient parfois à déplorer (la prégnance du rire dans *La locandiera*, le thème de la mode ou la centralité du personnage de Giacinta dans *Le smanie*), rares ont été les véritables contresens ou les interprétations discutables.

- *Le smanie per la villeggiatura*, acte I, scènes 10, 11, 12

Il était indispensable de rappeler, en introduction, quelques données contextuelles. Les scènes à expliquer étaient tirées de la première pièce de la trilogie de la villégiature, réunissant *Le smanie per la villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura* et *Il ritorno dalla villeggiatura*. Les trois pièces avaient été conçues par Goldoni comme un ensemble unitaire, et Giorgio Strehler les traita comme telles lorsqu'il les mit en scène en 1954 sous le titre *Trilogia della villeggiatura*. Représentée isolément pour la première fois en 1761, la première pièce de la trilogie remporta un grand succès, notamment grâce au talent de l'actrice Caterina Bresciani, qui interprétait le personnage de Giacinta. Dans « L'autore a chi legge », Goldoni expose clairement son intention : il s'agit de représenter dans *Le smanie* « i pazzi preparativi » de la villégiature. L'auteur prend ici pour cible un phénomène de mode particulièrement ridicule pour ceux qui, comme les personnages centraux de la trilogie (« di

un rango civile, non nobile e non ricco», précise le préfacier), n'y cèdent que pour faire ostentation d'un luxe qu'ils ne peuvent pas se permettre. Le défaut que l'auteur déclare ainsi fustiger est la sotte ambition de vouloir à tout prix faire bonne figure dans le 'beau monde'. Fidèle aux principes qui l'avaient poussé, plus de dix ans auparavant, à élaborer sa réforme du théâtre, il poursuit le but ultime de corriger ce vice.

Giacinta, protagoniste de la Trilogie, entre en scène dans la scène 10 de l'acte I : c'est dire l'importance du passage proposé aux candidats. Les scènes se passent chez son père, Filippo. La scène 10 met en présence le père et la fille, accompagnée de sa servante Brigida. Filippo révèle sa faiblesse tandis que les deux jeunes femmes s'allient pour parvenir à leurs fins. Dans la scène 11, Giacinta et Brigida se retrouvent seules et la servante, qui soutenait Giacinta face à son père, s'oppose maintenant à elle sur la question de l'amour. Dans la scène 12 enfin, Giacinta se trouve face à Leonardo, dont on sait déjà qu'il est fou amoureux d'elle et rongé par la jalousie : Filippo a en effet consenti à ce que le jeune Guglielmo voyage avec sa fille et lui-même. Giacinta n'a cure des souffrances de Leonardo, qu'elle est pourtant disposée à épouser, car elle exige de lui qu'il lui fasse confiance.

Ces trois scènes présentent plusieurs intérêts significatifs. La dynamique des personnages est admirablement mise en scène, donnant lieu à des dialogues hauts en couleurs, notamment dans la scène 10. Le comique est un autre élément saillant du passage. Il sert aussi la fine stratégie des deux femmes pour gagner Filippo à leur cause : aussi trouve-t-on encore dans ces scènes de fortes femmes (Giacinta, Brigida) et de faibles hommes (Filippo, Leonardo), ce qui s'inscrit dans une évolution générale de l'auteur quant à la représentation de deux catégories de personnages bien spécifiques, les femmes et les vieux marchands. Enfin, le sujet central des *Smanie* est également bien présent ici, puisque l'obsession de *figurare* est patente dans le discours de Giacinta (cf. la réplique 32 de la scène 12).

De fait, Giacinta entre en scène en offrant un double visage. Elle se présente tout d'abord comme une femme frivole, soucieuse d'être habillée à la dernière mode, réclamant sans cesse de l'argent à son père ; mais elle affiche bien vite la caractéristique qui la dominera dans l'ensemble de la trilogie : l'esprit, qui se manifeste dans sa capacité de raisonnement et son habileté rhétorique. Giacinta se montre ainsi digne héritière du personnage de Mirandolina, protagoniste de la célèbre *Locandiera* de 1753, en cela que, comme cette dernière, c'est une femme intelligente et soucieuse, avant toute chose, de préserver sa liberté. Elle s'inscrit donc dans la longue filiation des héroïnes goldoniennes désireuses d'affirmer leur autonomie, de la Beatrice du *Servitore* à la Felice des *Rusteghi*. Dépendante des décisions de son père, néanmoins, Giacinta parvient à le plier à ses désirs en usant d'une rhétorique faite à la fois d'argumentation, de séduction affective et d'une stratégie verbale (et, peut-on aisément imaginer dans le jeu d'actrice, comportementale) presque belliqueuse.

Dans les répliques 10 à 21, par le jeu d'un comique verbal, phonique et rythmique fondé sur la répétition ("i cappellini", "goffaggini", "anticaglie"), la variation et les diminutifs (« cuffie, cuffiotti, cappellini, cappelloni » et « capucciotti »), la polysyndète anaphorique « E » (répliques 23 à 27), et grâce au concours de la soubrette Brigida (« Caro signor padre », « Caro signor padrone » aux répliques 66-67), elle parvient à vaincre les réticences de Filippo. Elle sait cependant user d'autres artifices dès lors que son « adversaire » fait mine de se rebeller : en effet, lorsque Filippo tente de tourner en dérision la mode vestimentaire (« m'aspetto che l'anno venturo vi mettiati in testa una scarpa »), elle adopte aussitôt un discours rationnel de type argumentatif (réplique 22). C'est l'estocade : le père finit par céder.

Filippo est en effet un héritier déchu du Pantalon que l'auteur, à l'époque où il avait lancé sa réforme, avait si bien réhabilité, après que la *commedia dell'arte* l'avait figé dans un rôle de vieil

avare libidineux. Les quelques vertus que le Filippo des *Smanie* garde du parangon de la morale bourgeoise qu'une pièce comme *L'uomo prudente* avait fait de Pantalon ne sont plus que de piètres scories, et Giacinta a facilement raison des velléités de prudence et d'économie que son père affiche timidement dans les répliques initiales. Filippo présente surtout une grande faiblesse vis-à-vis de sa fille et une indécision fondamentale, notamment dans le bref monologue qui ouvre la scène 10, la réplique finale « Non so che dire » faisant écho, par un effet cadre, à l'« Or che ci penso » initial.

Ces scènes offrent un excellent exemple de la maîtrise goldonienne de l'écriture théâtrale. Au plan rythmique, on observe un mouvement oscillatoire entre rythme soutenu, voire effréné, et moments de calme, ce qui doit se traduire sur les planches dans une alternance d'agitation et de stase. Les effets stylistico-phoniques concourent à souligner les émotions plus ou moins manifestes dans les dialogues, comme la récurrence de propositions ternaires (cf. la dernière réplique de Giacinta). Au plan structurel, les trois scènes montrent bien la différence substantielle qui régit les comportements de la jeune femme selon qu'elle s'adresse à un homme ou à une servante : dans le premier cas, elle dissimule ses véritables sentiments, comme le manifeste l'habile rhétorique utilisée au détriment de Filippo dans la scène 10, ou comme le montrent les premiers dialogues avec Leonardo dans la scène 12, où elle affecte une situation de sujétion au bon vouloir de son père, sujétion que démentent la scène 10 et les didascalies (qui insistent sur l'ironie de ses répliques) ; ses échanges avec Brigida, en revanche, sont marqués par le franc-parler. C'est ainsi dans la scène centrale que Giacinta expose ses véritables intentions, tandis que Brigida sort du statut de simple adjuvant qu'elle avait dans la scène précédente pour assumer un statut de personnage à part entière. C'est d'ailleurs la servante qui, malgré sa condition et le rôle mineur qu'elle occupe dans l'économie de la représentation, énonce de fortes vérités. Tel est le cas dans la réplique 45 de la scène 10, où elle dit à demi-mot ce que Giacinta se garde bien d'exposer au grand jour, à savoir la nature vaguement érotique de son intérêt pour leur accompagnateur (au-delà du jeu social de la conversation tel qu'il se présente dans le dialogue entre Giacinta et Vittoria : même dans le cadre familial les échanges sont presque toujours conventionnels et hypocrites). Tel est encore le cas dans la scène 11, où son opinion sur l'amour révèle une sagesse qui, aux yeux du spectateur-lecteur, tranche avec la naïveté de Giacinta, ou plutôt son ignorance du « vero amore » dont parle Brigida (réplique 22).

Le protagonisme de Giacinta et le relief donné à la figure de la soubrette ont décidé bon nombre de metteurs en scène et critiques à souligner le caractère social de la trilogie, où l'on assiste au déclin du vieux marchand bourgeois et à l'émergence de nouvelles forces telles que les femmes ou les classes populaires. Émergence encore timide, si l'on songe que les velléités d'autonomie des femmes n'apparaissent que dans des situations transitoires et éphémères (ainsi, dans *La locandiera*, Mirandolina se trouve-t-elle dans un statut de fille nubile et d'orpheline, mais est vouée à passer de la tutelle du père à celui du mari) et que l'ordre social n'est jamais remis en cause, à quelques rares exceptions près (comme la mésalliance de *La cameriera brillante*).

- *La locandiera*, acte III, scène 6

S'agissant d'un texte tiré de la plus célèbre des comédies goldoniennes, le jury attendait des candidats qu'ils soulignent le caractère exceptionnel de la pièce. Composée en 1753, alors que Goldoni travaille au théâtre Sant'Angelo au sein de la troupe dirigée par Medebach, la pièce est d'abord conçue pour la soubrette Maddalena Marliani. D'aucuns y ont vu le sommet de la réforme théâtrale de l'auteur : poursuivant un but explicitement édifiant (cf. « L'autore a chi legge »), Goldoni ancre en effet sa représentation à la fois dans le Monde et dans le Théâtre,

comme il l'avait expliqué dans la préface à la première parution de ses œuvres rédigées chez l'éditeur vénitien Bettinelli. La pleine maîtrise des ressources scéniques du langage théâtral (qui a donné à lieu à des mises en scène magistrales, comme celle de Visconti en 1952) s'allie ici à un discours tacite sur la société de l'époque : une société en devenir, puisque c'est une actrice dévolue aux rôles de soubrettes qui incarne tout d'abord Mirandolina, hissée au statut de petite bourgeoise.

La scène 6 de l'acte III met en présence Mirandolina et le Chevalier, dans un dialogue qui tient de l'opposition frontale, voire belliqueuse ; mais il est d'autres 'personnages' dans cette scène : le fer à repasser, que Mirandolina utilise comme un alibi et comme une arme, et le serviteur Fabrizio, physiquement absent de la scène mais omniprésent dans les pensées et les répliques du Chevalier. Dans la scène précédente, Mirandolina avait traité Fabrizio avec une douceur assez inhabituelle. La scène 6 est une scène d'une grande violence, verbale, psychologique, physique. Ainsi pourrait-on ajouter au rang des 'personnages' la fiole en or que le Chevalier avait fait porter à Mirandolina dans la scène 2, et qu'elle lui jette au visage, avec mépris, lorsqu'il dit être près de perdre les sens. Il faut souligner enfin la prégnance de la dimension scénique de cette scène : gestes et regards, mouvements des personnages, éclats de voix, rires sont autant d'éléments porteurs d'un sens que les échanges verbaux ne restituent pas totalement. Aussi fallait-il accorder toute leur importance aux nombreuses didascalies.

La scène se passe dans la chambre de Mirandolina, occupée à repasser du linge. Depuis la fin de l'acte II, le Chevalier est follement épris de Mirandolina et jaloux de Fabrizio. Mirandolina ayant obtenu ainsi ce qu'elle voulait, elle ne lui prête presque aucune attention et n'oppose à ses prières que dérision (répliques 6 et 18), indifférence (elle ne le regarde pas et vaque à son occupation laborieuse, comme l'indiquent en particulier les didascalies récurrentes « stirando »), rire narquois (répliques 22 et 34). À cela s'ajoute la violence physique, lorsqu'elle lui jette la fiole de mélisse au visage, le brûle avec le fer à repasser, puis s'éloigne délibérément de lui (réplique 42) et, enfin, va et vient dans la chambre, laissant qu'il la suive « come un cagnolino » (réplique 50), jusqu'à quitter la pièce à la fin de la scène, mettant ainsi brusquement fin à leurs échanges. Le mépris qu'elle affiche à l'égard du Chevalier manifeste la violence de son dessein : « elle ne l'aime pas, mais elle est piquée, et veut, par amour-propre et pour l'honneur de son sexe, le soumettre, l'humilier et le punir », écrit bien plus tard Goldoni dans ses *Mémoires* françaises (II, 16), et quand elle est enfin parvenue à l'énamourer, poursuit-il, « sa vengeance n'est pas encore satisfaite ; elle veut le voir à ses pieds ; elle y parvient, et alors elle le tourmente, le désole, le désespère [*sic*], et finit par épouser, sous les yeux du Chevalier, un homme de son état, à qui elle avoit donné sa parole depuis long-tems ». Tel est bien l'enjeu de cette scène : le Chevalier n'est-il pas « à ses pieds » lorsque « le va dietro » et « la segue » (répliques 47, 49 et 53), oubliant toute dignité dans son assujettissement à la passion amoureuse ?

Contre le langage de la passion, qui est avant tout imploration de pitié, Mirandolina se retranche derrière le langage rationnel et pragmatique du travail, de l'action, affichant ainsi métaphoriquement sa condition et les valeurs qui la fondent et la légitiment : les nécessités économiques. Cette ostentation n'est pas totalement sincère, comme l'atteste l'*a parte* avec lequel elle quitte la scène : son indifférence est feinte, son mépris et sa violence sont autant d'offensives délibérément livrées à l'encontre de celui qu'elle considère comme un ennemi à abattre. Aussi cette scène et, plus généralement, la pièce ont-elles pu être interprétées sous le signe d'une lutte des classes avant la lettre, ou encore, au plan psychologique, comme l'élaboration d'une tactique défensive contre les assauts de l'amour. Quoi qu'il en soit, il convenait d'observer le rôle éminent de la pièce dans le traitement goldonien des personnages féminins. Il convenait également de souligner que Mirandolina marque une étape décisive dans l'évolution des personnages

(Maddalena Marliani était une soubrette), évolution qui confirme le processus d'ascension sociale amorcé notamment dans *La bottega del caffè* (1750) à travers le personnage central de Ridolfo, ancien Brighella embourgeoisé, au sens propre.

Les candidats ont généralement bien su montrer le renversement qui s'opère ici et, à plus grande échelle, dans l'acte III : le linge qui était auparavant un instrument de séduction n'est plus utilisé ici que comme objet d'utilité quotidienne et commerciale. De la même façon, l'opposition entre le discours rationnel et mercantile de Mirandolina et le langage puéril du fol amour du Chevalier a bien été mise en lumière : là encore, on assiste à un renversement radical des positions initiales, du point de vue sentimental et social. Notons enfin que plusieurs candidats ont su déployer de remarquables qualités de lecture à voix haute, ce qui est non seulement loin d'être aisé, compte tenu de la nature théâtrale des textes, mais qui, de surcroît, est tout particulièrement appréciable chez des enseignants.

4) Traductions improvisées

Le thème improvisé est associé à l'épreuve universitaire ; il constitue, cependant, une épreuve à part entière. Les temps étant consacré au thème improvisé, tout en étant relativement restreint, n'est pas décompté du temps consacré au commentaire universitaire.

Le jury se permet un bref rappel du déroulement de l'épreuve. Le candidat s'installe et le Président du jury lui livre, à ce moment, le texte à traduire. Le candidat en prend connaissance en le lisant en silence une fois ; il entame alors la traduction à haute voix, à un rythme régulier mais assez lent pour que le jury puisse l'écrire en même temps. Le candidat a le droit de revenir sur ses choix, en le signalant en cours de traduction. Il est important que le candidat note scrupuleusement, de son côté, les points qu'il souhaite améliorer et corriger, afin d'éviter toute faute d'accord ou contre-sens lors de sa correction.

Textes proposés à la session 2014

« Si jamais tu veux t'offrir une petite virée, fais signe à Riquet », m'avait dit Jacques. J'envoyai un mot au jeune Bresson que je retrouvai un soir vers six heures au Stryx ; on parla de Jacques, qu'il admirait ; mais le bar était désert et il n'arriva rien. Il arriva peu de chose cet autre soir où je montai prendre un apéritif au bar de la Rotonde ; quelque jeunes gens causaient entre eux, d'un air timide ; les tables de bois blanc, les chaises normandes, les rideaux rouges et blancs ne semblaient pas receler plus de mystère qu'une arrière-boutique de pâtissier. Cependant, quand je voulus payer mon sherry-gobler, le gros barman roux refusa mon argent ; cet incident – que jamais je n'élucidai – touchait discrètement au prodige et m'encouragea. Je m'arrangeai, en quittant la maison de bonne heure, en arrivant en retard à mon cercle, pour passer une heure au Vikings chacun des soirs où j'allais à Belleville. Une fois, je bus deux gin-fizz : c'était trop ; je les vomis dans le métro ; quand je poussai la porte du Centre mes jambes flageolaient, j'avais le front couvert de sueur froide : on me crut malade, on m'étendit sur un divan en me félicitant de mon courage.

Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*.

Et pourtant la mère n'avait consulté aucun technicien pour savoir si la construction des barrages serait efficace. Elle le croyait. Elle en était sûre. Elle agissait toujours ainsi, obéissant à des évidences et à une logique dont elle ne laissait rien partager à personne. Le fait que les paysans aient cru ce qu'elle leur disait l'affermait encore dans la certitude qu'elle avait trouvé exactement ce qu'il fallait faire pour changer la vie de la plaine. Des centaines d'hectares de rizières seraient soustraits aux marées. Tous seraient riches, ou presque. Les enfants ne mourraient plus. On aurait des médecins. On construirait une longue route qui longerait les barrages et desservirait les terres libérées.

Une fois les rondins achetés il se passa trois mois pendant lesquels il fallut attendre que la mer fût complètement retirée, et la terre assez sèche pour commencer les travaux de terrassement.

C'est pendant cette période d'attente que la mère avait vécu l'espoir de sa vie. [...] Mais son impatience était telle qu'il ne lui suffit pas de faire ainsi des plans en attendant que vienne le moment.

Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*.

Dans les années cinquante, bien avant que Gratiolet ne vende à Rorschach les deux appartements superposés qu'il allait aménager en duplex, une famille italienne, les Grifalconi, vécut quelque temps au quatrième gauche. [...]

Laetizia, dont la beauté sévère et presque sombre fascinait l'immeuble, la rue et le quartier, promenait tous les après-midi ses enfants au parc Monceau dans un double landau spécialement conçu à l'usage des jumeaux. C'est sans doute au cours de ces promenades quotidiennes qu'elle rencontra l'un des hommes que sa beauté avait le plus bouleversé. Il s'appelait Paul Hébert, et habitait lui aussi l'immeuble, au cinquième droite. [...] Libéré en quarante-cinq, soigné pendant près de sept ans dans un sanatorium des Grisons, il n'était revenu que récemment en France et était devenu professeur de physique et chimie au collège Chaptal où ses élèves, évidemment, n'avaient pas tardé à le surnommer pH.

Leur liaison qui, sans être délibérément platonique, se limitait vraisemblablement à de brèves étreintes et à des serremments de mains furtifs, durait depuis près de quatre ans lorsque, à la rentrée 1955, pH fut muté à Mazamet à la demande expresse de ses médecins qui lui ordonnaient un climat sec et semi montagnoux.

Pendant plusieurs mois il écrivit à Laetizia, la suppliant de venir, elle s'y refusant chaque fois. Le hasard voulut que le brouillon d'une de ses lettres à elle tombât entre les mains de son mari.

Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*.

L'appartement qu'ils avaient loué par l'entremise d'une agence présentait, comme la plupart des logements italiens, joints à d'imprévus avantages, de remarquables inconvénients. Occupant tout le premier étage du palais Forgetti, via in Lucina, il jouissait d'une assez belle terrasse, où tout aussitôt Véronique s'était mis en tête de cultiver des aspidistras², qui réussissent si mal dans les appartements de Paris ; mais, pour se rendre sur la terrasse, force était de traverser l'orangerie³

² Aspidistre

³ Aranciera.

dont Anthime avait fait aussitôt son laboratoire, et dont il avait été convenu qu'il livrerait passage de telle heure à telle heure du jour.

Sans bruit, Véronique poussait la porte, puis glissait furtivement, les yeux au sol, comme passe un convers devant les *graffiti* obscènes ; car elle dédaignait de voir, tout au fond de la pièce, débordant du fauteuil où s'accotait une béquille, l'énorme dos d'Anthime se voûter au-dessus d'on ne sait quelle maligne opération. Anthime, de son côté, feignait de ne pas entendre.

André Gide, *Les caves du Vatican*.

Boris à son tour se dressa. Le petit Passavant, qui travaillait assidûment derrière lui, leva les yeux. Il raconta plus tard à Séraphine que Boris était « affreusement pâle » ; mais c'est ce qu'on dit toujours dans ces cas-là. Du reste, il cessa presque aussitôt de regarder et se replongea dans son travail. Il se le reprocha beaucoup par la suite. S'il avait pu comprendre ce qui se passait, il l'aurait sûrement empêché, disait-il plus tard en pleurant. Mais il ne se doutait de rien.

[...]

La Pérouse se pencha. Et d'abord il ne comprit pas ce que faisait son petit-fils, encore que l'étrange solennité de ses gestes fût de nature à l'inquiéter. De sa voix la plus forte, et qu'il tâchait de faire autoritaire, il commença :

« Monsieur Boris, je vous prie de retourner immédiatement à votre... »

Mais soudain il reconnut le pistolet ; Boris venait de le porter à sa tempe. La Pérouse comprit et sentit aussitôt un grand froid, comme si le sang figeait dans ses veines. Il voulut se lever, courir à Boris, le retenir, crier ... Une sorte de râle rauque sortit de ses lèvres ; il resta figé, paralytique, secoué d'un grand tremblement.

André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*.

Il m'écoutait, le menton sur la paume de sa main et je ne pouvais plus m'arrêter de parler. Depuis si longtemps, j'avais gardé toutes ces choses pour moi seul sans avoir l'occasion de me confier à quelqu'un...

- L'homme ne s'appelait pas Neal et n'était pas américain, comme il le prétendait... Il s'appelle Paul Alessandri et il est originaire de Nice... Je l'ai su par un de ses amis d'enfance qui est photographe sur la Promenade des Anglais et qui avait pris une photo de nous.

[...]

- Ce Paul Alessandri est le troisième à partir de la gauche. Il a été groom à l'hôtel Ruhl... Il a fait de la prison...

Du bout des doigts, il poussa la photo vers moi. Il dédaignait ce document. Et Paul Alessandri, bien qu'il eût fait de la prison, ne l'intéressait en aucune manière.

- Mon amie portait sur elle un bijou de très grande valeur...

Tout allait basculer pour moi. Il suffisait de donner encore quelques autres détails et une période de ma vie s'achèverait, là, dans ce bureau de l'intendance de police. L'instant était venu – j'en avais la certitude – où il ôterait la housse noire de la machine à écrire et poserait cette machine, devant lui, sur son bureau. Il y glisserait un feuillet et le ferait tourner dans un crissement. Puis, il lèverait son visage vers moi et me dirait d'une voix douce :

- Je vous écoute.

Patrick Modiano, *Dimanches d'août*.

II) Exposé de la préparation d'un cours

AVERTISSEMENT

Les documents qui composent les dossiers sont téléchargeables en ligne sur le site de La Clé des Langues (cle.ens-lyon.fr) dans son volet italien, dans la rubrique « Dossiers pédagogiques » ou, plus précisément, à l'adresse suivante : <http://cle.ens-lyon.fr/italien/dossiers-pedagogiques-203262.kjsp>

1) Considérations générales sur le déroulement de l'épreuve

Ce rapport s'inscrit dans la continuité des rapports des sessions précédentes. 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.

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 par la nature même du document)

2) Dossier 1 : « Fosse ardeatine »

- *Composition du dossier*

Le dossier était composé de quatre documents :

- Article de *La Repubblica* du 24 mars 2014 intitulé « Fosse Ardeatine, il massacro 70 anni fa »

http://www.repubblica.it/politica/2014/03/24/news/fosse_ardeatine_il_massacro_70_anni_fa-81769585/

- Vidéo sur la commémoration par le Président de la République du massacre des Fosses Ardéatines le 24 mars 2014

https://www.youtube.com/watch?v=Xf-tyjNRVug&list=UUWVTngiI0h4XpCB_nKtdY7g

- Extrait de Alessandro Portelli, *L'ordine è già stato eseguito*, Donzelli, Roma, 1999 intitulé “come rispondere a Priebke : cos'è la memoria delle Fosse Ardeatine”
<http://www.minimaetmoralia.it/wp/come-rispondere-a-priebke-cose-la-memoria-delle-fosse-ardeatine/>
- Reportage du TG la7 sur la mort d'Erich Priebke.
<https://www.youtube.com/watch?v=PloSVGUQlpg>

L'occasion qui a motivé le choix de ce dossier est double :

- d'un côté, le 70^{ème} anniversaire du massacre des Fosses Ardéatines (célébré le 24 mars 2014) ;
- d'autre part, le décès du protagoniste, le capitaine SS Erich Priebke, responsable du massacre, le 11 octobre 2013 à Rome.

Le dossier se prête à une exploitation autour du thème de la mémoire et du devoir de mémoire et peut s'inscrire dans le programme du cycle terminal. Le choix entre la classe de Première et celle de Terminale dépendra de l'exploitation qu'on voudra en faire et des travaux interdisciplinaires que l'on souhaitera éventuellement proposer.

On peut décider de présenter ce dossier pour illustrer la notion « Lieux et formes du pouvoir » : dans ce cas, la présentation visera surtout à mettre en valeur la prévarication, la violence nazie (le choix d'exécuter 10 italiens pour chaque allemand tué pendant l'attentat de via Rasella, le massacre de civils innocents). On pouvait aussi penser au pouvoir qui, cinquante ans après le massacre, condamne Priebke.

Il était également possible d'inscrire le dossier dans la notion « Mythes et héros », si l'on veut célébrer les victimes du massacre et présenter Priebke comme héros négatif, qui n'a jamais renié cette période de sa vie.

- *Éléments notables des documents*

L'extrait vidéo relatant l'anniversaire du massacre permet de montrer le lieu où la tragédie s'est produite, ainsi que de présenter le thème de la mémoire, notamment dans les premières images, soulignées par le silence. La deuxième partie de l'extrait, avec l'intervention du Président de la République Giorgio Napolitano, se prête à une réflexion sur le rôle du devoir de mémoire aujourd'hui, dans un contexte européen.

L'article tiré de *La Repubblica* fournit la transcription des paroles du Président Napolitano et évoque la polémique sur les funérailles de Priebke (refusées par le maire de Rome).

L'extrait de l'essai d'Alessandro Portelli *L'ordine è già stato eseguito* a le mérite de présenter le communiqué de presse par lequel le massacre a été annoncé, ainsi que des témoignages ; le dernier, celui d'Ada Pignitti, est particulièrement saisissant en raison de l'emploi de l'italien régional (presque du dialecte *romanesco*) ; ce qui peut constituer une difficulté, sans toutefois être une entrave à la compréhension.

La vidéo de *La 7* sur la mort d'Erich Priebke apporte un éclairage sur toute l'histoire, à partir du massacre, évoqué avec des images très crues des corps retrouvés dans les carrières, jusqu'à l'affaire judiciaire du capitaine nazi.

- *Risques à éviter*

Les documents proposés se répondent tous de façon évidente : il faut donc éviter de traiter les documents séparément et s'interroger sur leur complémentarité ou leur opposition.

Proposer un dossier avec un contenu historique touchant à la situation de la Seconde Guerre mondiale en Italie nécessite une présentation préalable par l'enseignant (par le biais de quelques cartes projetées au tableau, par exemple) : en effet, même si les élèves ont déjà étudié cette période en histoire, il est à prévoir qu'ils ne connaissent pas dans le détail l'état des choses après le 8 septembre 1943 (sujet sur lequel certains candidats semblaient défaillants), l'occupation nazie et la Résistance. Même si les élèves connaissent ces faits, il n'est pas inutile de les leur rappeler dans l'entrée en matière, afin d'évacuer toute confusion ou doute.

Nous rappelons encore ici l'importance de présenter une séquence didactique soutenue par un vrai questionnement : il faut éviter de juxtaposer les éléments et de démultiplier les activités pour recentrer sur un objectif et une problématique clairement définis. Il est inutile de se perdre dans l'élucidation du lexique et de concentrer l'attention des élèves sur des mots qui difficilement entreront dans leur vocabulaire actif.

- *Analyse des prestations*

Le premier candidat, qui a obtenu une note satisfaisante, a axé l'exploitation en cours sur la problématique « *Quale atteggiamento bisogna avere di fronte alle tragedie del passato ?* », proposant à des élèves d'une classe de Terminale une tâche finale de rédaction sur l'importance du devoir de mémoire (« *Ricordare : un dovere difficile, ma necessario* »).

Le jury a apprécié le lien que le candidat a su tisser entre les documents du dossier, les organisant selon trois lignes directrices :

- 1) la guerre sépare les hommes ;
- 2) la paix n'est pas une évidence et se construit grâce à l'action ;
- 3) le devoir de mémoire permet d'éviter la barbarie.

La logique suivie par le candidat permet d'amener graduellement le cœur du sujet.

L'exploitation commence par le visionnage de la vidéo sur la commémoration du massacre, dont le début, dans le silence, est utilisé comme déclencheur de parole. En partant de l'image du monument aux morts, on attend que les éléments essentiels soient relevés et les événements contextualisés.

Les élèves pourront citer des mots et des expressions comme « *fatto terribile* » ou « *Seconda guerra mondiale* », mais il est opportun que l'enseignant prévoie des moyens pour que la classe acquière des éléments de contextualisation de la Résistance en Italie. Le rappel à la situation géopolitique en Europe à l'époque de la Seconde guerre mondiale peut aussi servir à amener la réflexion sur le lien entre la construction européenne et la paix, que le candidat propose comme point d'arrivée sur ce document et comme transition avec l'article de *La Repubblica*. Après un exercice de compréhension guidée par des questions, le candidat propose un travail d'expression écrite (8 lignes) à la maison (« *Secondo te ha fatto bene il sindaco Marino a proibire le esequie pubbliche?* »). Or, même si on introduit le mot « *esequie* », il est improbable que les élèves soient en mesure de prendre une position sur une question épineuse comme celle des funérailles de Priebke qui est seulement évoquée (et non traitée dans l'article). Il faudra, au contraire, se servir de ce dernier paragraphe comme d'une transition vers les autres documents du dossier, qui permettent de mieux cerner le personnage.

Le travail que le candidat propose sur le passage de l'essai d'A. Portelli n'est pas très abouti. En revanche, le jury a apprécié l'exploitation proposée pour l'extrait du journal télévisé de *La 7* :

utiliser la première partie de la vidéo comme élément d'évaluation (en vue de la préparation à l'épreuve de compréhension de l'oral pour le baccalauréat) ; la deuxième partie, qui relate l'histoire juridique d'Erich Priebke, le bourreau des Fosses Ardéatines, étant menée autour de la justification « *Io spuntavo solo la lista* ». Ici le candidat évoque sans plus de détails, la possibilité d'un travail interdisciplinaire avec le collègue de philosophie, autour de la réflexion sur le procès Eichmann et la « banalité du mal » (en lien avec le film *Hannah Arendt* de Margarethe von Trotta, sorti en salle en 2013).

Un deuxième candidat a fourni une présentation qui a reçu une note insuffisante. Le jury a reproché à cette exploitation un contenu plutôt pauvre : le candidat veille à présenter avec attention le cadre dans lequel il veut développer sa séquence mais, en l'absence d'un contenu spécifique, cette structure apparaît vide. La présentation de l'exploitation ne prend pas en compte la spécificité du dossier.

Le travail proposé aux élèves s'inscrit autour de la problématique : « Le devoir de mémoire peut-il avoir du sens de nos jours ? ». La tâche finale est une expression écrite : « *Come atto di memoria scrivi una lettera sul giornale del liceo. A partire dall'eccidio evoca le forme di memoria e le difficoltà incontrate* ». Cette tâche ne répond pas complètement à la problématique, qui, elle, laisse supposer une réponse définissant tout devoir de mémoire comme inutile et superflu.

Le public ciblé est une 1^{ère} LV2 : la classe est choisie en fonction du programme d'histoire. Encore une fois, nous faisons remarquer que cela ne doit pas conduire l'enseignant à faire l'impasse d'une contextualisation des événements et des dates incontournables de la Seconde guerre mondiale en Italie.

Les deux textes écrits sont abordés en prêtant attention à l'élucidation lexicale, mais on ne sollicite pas les élèves sur les contenus de ce qu'ils viennent de lire. Autrement dit, le candidat s'efforce d'expliquer des mots, mais il ne valorise pas le contexte dans lequel ils sont utilisés et il n'invite pas les élèves à réfléchir sur le fond. Lorsque le candidat fait remarquer que l'article de *La Repubblica* offre la transcription des phrases du président Napolitano que l'on peut entendre dans l'extrait vidéo sur la commémoration du massacre, il montre aux élèves que le journaliste propose une version « améliorée » du style « répétitif » du président et il ajoute que le verbe *attaccare*, prononcé par le Président par exemple y est omis. Or, dans l'article le président fait un lien entre le massacre de 1944, la paix qui a permis la construction de l'Europe et les anti-Européens qui aujourd'hui critiquent la construction européenne. Il semblerait plus pertinent d'analyser les propos du Président dans la logique de la mémoire de la guerre et dans l'idée (que l'on peut partager ou contester) que l'Europe est un moyen d'éviter que cette barbarie ne se répète.

Quant à la vidéo qui relate l'histoire de Priebke, des éléments importants comme « *Io spuntavo solo la lista* » sont extrêmement banalisés, dans le but de l'élucidation lexicale pour les élèves (« *Quando il professore fa l'appello per vedere se ci sono assenti* ») et gomme toute réflexion sur les responsabilités du capitaine nazi.

Une très mauvaise note a été attribuée à la prestation d'un troisième candidat : les activités mises en place par le candidat ne sont pas convaincantes. Le candidat se propose de faire réfléchir les élèves sur la manière dont les faits du passé peuvent changer notre perception du présent. Le choix de l'ordre d'exploitation des documents n'est pas logique : d'abord les deux vidéos (en commençant par celle de *La 7*, qui est la plus longue et complexe), ensuite les deux textes (d'abord celui sur la commémoration du 70^{ème} anniversaire du massacre, après l'article tiré d'A. Portelli). Ainsi les élèves sont confrontés d'emblée à un document qui parle de la mort d'un homme âgé et voient des images très crues qui racontent un fait qui leur est inconnu. Il serait plus judicieux de

commencer par la vidéo sur la commémoration du massacre, qui démarre avec des photogrammes sans son : ces images peuvent très bien servir d'introduction.

La compétence langagière que le candidat se propose de travailler en priorité est l'expression orale en interaction et la tâche finale est une interview entre un écrivain/journaliste et un membre d'une famille des victimes du massacre. La séquence, qui prendra sept séances, présente plusieurs moments pour préparer cette évaluation, mais ces exercices ne semblent pas organisés de manière suffisamment rationnelle. Par exemple, la quatrième séance est consacrée entièrement (!) à une tâche intermédiaire d'expression orale en interaction où la classe est divisée en binômes : un élève doit raconter sa visite aux Fosses Ardéatines, l'autre doit poser des questions sur ce « voyage de la mémoire ». Le but est d'entendre le plus grand nombre d'élèves, mais on imagine aisément que leur conversation risque d'être brève. Pendant la sixième séance, consacrée entièrement (!) à la mise en place de la tâche finale, les élèves préparent leurs répliques et le professeur les guide et corrige leur travail. Il est clair que la tâche finale, évaluée, lors de la septième séance, présentera une redite voire une récitation par cœur de ce qui a été précédemment préparé. Le candidat insiste (à juste titre !) sur la nécessité de mettre les élèves à l'aise lorsqu'ils doivent s'exprimer à l'oral, mais il faut pour cela les inciter à apprendre par cœur un texte écrit et continuer à ne faire aucune différence entre l'oral et l'écrit.

Par ailleurs, le jury a remarqué plusieurs étourderies tant lexicales que notionnelles.

3) Dossier 2 : « Expo 2015 »

- *Composition du dossier*
- Page internet du site de l'EXPO – Lo sviluppo del Tema
<http://www.expo2015.org/il-tema/sviluppo-del-tema>
- Article publié sur le site de SlowFood Italie intitulé « Un accordo in nome di biodiversità e lotta alla malnutrizione. »
<http://www.slowfood.it/sloweb/3c50bcf9add7f7319d5b155b73392764/presentata-la-partnership-tra-expo-2015-e-slow-food>
- Vidéo officielle de présentation de l'Expo 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=OnWp8Bk7z5k>
- Copie de la page « Chi siamo » du site des No-Expo
<http://www.inventati.org/noexpo/chi-siamo/>

Le thème fédérateur qui réunit les quatre documents est l'Expo qui se tiendra à Milan du 1^{er} mai au 31 octobre 2015. Cet événement sera consacré à la biodiversité et à la question de l'alimentation durable.

Le dossier présente donc un contenu écologique, éthique et culturel et peut se prêter à une exploitation dans une classe du cycle terminal pour illustrer la notion « Idée de progrès ». En effet, l'enjeu de l'Expo Milan 2015 est de réfléchir sur une meilleure distribution des ressources agro-

alimentaires, qui constituent, à moyen ou long terme, un des principaux défis pour l'équilibre de la planète.

- *Éléments notables des documents*

Le site officiel d'*Expo 2015* permet de déceler les axes principaux autour desquels se déroulera l'exposition. Plusieurs parcours sont envisagés, qui prennent en compte l'histoire de la nourriture et des techniques de production et la distribution de la nourriture dans les différents pays du monde. Le document est assez clair et synthétique et peut constituer une entrée en matière pour introduire les élèves dans la thématique *Nutrire il pianeta. Energia per la vita*.

En revanche, la vidéo présentant *Expo 2015* est assez longue. De plus, le débit de parole est assez rapide, ce qui constitue un inconvénient et un problème à résoudre. D'autre part, les concepts-clés sont notés à l'écran, ce qui peut compenser le débit rapide d'expression. La longueur de la vidéo constitue également un écueil. En revanche, les images peuvent apparaître comme un atout de ce document car elles poussent vers une présentation interactive et peuvent aider les élèves dans la reprise des éléments évoqués. La fin de la présentation évoque l'ambition de cette manifestation : fournir des éléments de réflexion qui dépassent le cadre d'une exposition pour devenir des acquis pour l'avenir (« un patrimonio di consapevolezze e un modello di business che saranno il DNA della nuova generazione imprenditoriale »).

L'article tiré du site de *SlowFood* donne un éclairage sur un élément particulier d'*Expo 2015*, à savoir l'attention portée à une alimentation durable à l'échelle planétaire et l'espoir, formulé clairement par le fondateur de *SlowFood* dans l'article, que cette Exposition Universelle ne se révèle pas exclusivement une occasion pour faire du tourisme. Comme la vidéo, cet article présente aussi la vocation d'*Expo 2015* de se poser comme héritage pour l'avenir (mais ici surtout en ce qui concerne le « dibattito sulla sicurezza alimentare e la tutela della biodiversità »).

La page du site *No-Expo* montre que la réalisation de cet événement ne fait pas l'unanimité auprès de la population. Le site donne la parole à ces opposants qui expliquent leurs griefs contre la réalisation de ce projet et détaille les activités envisagées par ce groupe. Ce document pose des problèmes évidents pour son exploitation en cours, puisqu'il est décidément trop long : le professeur devra opérer un choix et sélectionner les passages à présenter aux élèves.

- *Risques à éviter*

Dès le début, il faut faire comprendre aux élèves le sens d'une Exposition Universelle : quels sont ses enjeux et ses modalités. Pour ce faire, on peut faire référence à la célèbre Exposition Universelle de Paris en 1889 (qui a vu la création de la Tour Eiffel) ou à celle, plus récente, mais pas forcément bien connue, de Shanghai.

Le sujet de la biodiversité et de l'alimentation durable n'est pas proche des élèves : il faut penser à les amener vers les problèmes que la consommation alimentaire pose, à les faire réfléchir aux inégalités dans la distribution de la nourriture.

De plus, il est possible que les élèves n'adhèrent pas à la problématique posée par *Expo 2015* et qu'ils ne soient pas touchés par cette question : il faut éviter de leur imposer un point de vue, mais au contraire il faut essayer de les conduire vers une analyse critique de la thématique visée.

- *Analyse des prestations*

Un candidat a fourni un exposé globalement cohérent autour de la problématique : « Promuovere il progresso significa sempre permettere il progresso ? ». Il décide de présenter ce dossier dans une classe de 1^{ère} LV2 : le choix est dicté par le fait qu'il permet de reprendre le travail fait en 2^{nde} autour du thème de l'environnement. La tâche finale est un exercice d'expression orale en interaction : « I tuoi genitori hanno visto il video ufficiale di Expo 2015. Vogliono portarti, ma tu non sei d'accordo. Immagina il dialogo ».

Le candidat décide de partir du site d'*Expo 2015 (Lo sviluppo del Tema)* et d'aborder ensuite la vidéo. L'article tiré du site *SlowFood* permet un travail de réflexion de la part des élèves sur le problème de l'alimentation dans le monde. Le regard critique est aussi l'objectif de l'analyse, en dernière instance, du document *No-Expo*. Cette progression devrait permettre aux élèves de se créer des compétences critiques sur le sujet traité, ce qui les mettra en condition pour réaliser la tâche finale proposée.

L'exploitation des documents n'est pas toujours convaincante, notamment lorsque le candidat essaie d'aborder les difficultés de la vidéo en proposant des écoutes différenciées aux élèves, en divisant la classe par « groupes de compétences ». Il demande à certains de repérer « Chi ? Com'è organizzato l'Expo ? » et à d'autres groupes des tâches de compréhension plus complexes. En faisant ainsi, le candidat en réalité divise la classe en groupes de niveau. Ce qui est regrettable dans cette démarche est le fait que les élèves sont classés selon leurs capacités de compréhension, ce qui peut inhiber leurs facultés et ne les stimule pas à progresser. Autrement dit, on reproduit ainsi une dichotomie entre bons et mauvais élèves. On ne peut pas appeler « groupe de compétence » une compréhension différenciée qualitativement par difficultés des éléments à repérer.

En revanche, le candidat a su bien exploiter le document *No-Expo*, en le coupant et en présentant aux élèves les cinq paragraphes qui résument au mieux les demandes du groupe d'opposants à cette manifestation et qui peuvent reprendre des éléments déjà analysés précédemment. La deuxième partie de ce document fournit l'occasion pour un travail en salle informatique : les élèves doivent chercher des informations sur les activités du comité No-Expo et les exposer devant à la classe. Cet exercice, avec une tâche intermédiaire (création d'un spot pour l'Expo) a le rôle d'entraîner les élèves à la tâche finale.

Un reproche que l'on peut adresser à cette exploitation est le fait que le professeur s'attend à ce que les élèves adhèrent forcément à ses propos, sans prendre suffisamment en compte la possibilité qu'ils soient contraires au sujet de l'alimentation durable ou -ce qui est beaucoup plus probable- qu'ils ne se sentent absolument pas concernés par le thème et, par conséquent, par l'Expo (cela poserait problème pour la réalisation de la tâche finale, où l'élève n'aurait qu'à répéter, probablement sans conviction, les arguments évoqués en cours).

Un deuxième candidat a obtenu une note insuffisante car l'exploitation proposée ne semble pas tenir compte de certaines difficultés inhérentes au dossier. Le candidat se pose de nombreuses questions concernant les thèmes et les valeurs promus par Expo 2015, leur validité et se demande dans quelle mesure cet événement peut être considéré un progrès. En effet, la séquence se déroulera en classe de Terminale pour illustrer la notion d'« Idée de progrès ». Le candidat estime plus profitable de présenter cette séquence en fin d'année, après avoir travaillé sur les manifestations No-TAV, qui vont donc constituer un prérequis.

Les compétences langagières majeures sont la compréhension de l'écrit et l'expression orale, continue et en interaction.

Le candidat envisage, sans pourtant détailler cette proposition, d'élargir le travail avec une activité interdisciplinaire avec le professeur d'histoire-géographie (autour de l'Exposition Universelle de Paris ou de celle de Shanghai).

La progression envisagée est cohérente : le professeur introduit le sujet, amène les élèves à comprendre le déroulement d'Expo 2015 (grâce à la vidéo et à la page d'accueil du site), puis les conduit à avoir un regard critique sur cette manifestation et les risques qu'elle peut présenter.

En revanche, les activités mises en place pour accompagner les élèves dans leur apprentissage ne semblent pas très performantes. Le candidat se sert du début de la vidéo (30'') comme d'un déclencheur de parole et conduit les élèves à la compréhension par le biais de questions assez générales. À la fin de la séance, le professeur demande aux élèves de préparer à la maison un exercice d'expression orale : « Si può definire l'Expo un evento globale ? Ti sembra interessante la tematica ? ». On comprend de la présentation du candidat qu'en réalité cet exercice présente plutôt l'intérêt de réactiver les connaissances de l'emploi du mode subjonctif en italien que de connaître l'opinion des élèves sur une question à propos de laquelle ils auront du mal à formuler des propos précis et circonstanciés.

Le jury a apprécié la place que le candidat consacre à la possibilité que des élèves ne soient pas d'accord avec la participation à l'Expo. En effet, avant de présenter le document sur le groupe No-Expo, le professeur demande aux élèves « Andrai all'Expo e perché ? », s'attendant à des réponses négatives de la part de certains. Dans ce contexte, le professeur introduira le dernier document qui présente les raisons d'une non-participation à cette manifestation. Mais il est probable que certains élèves ne se sentent tout simplement pas concernés par la question et qu'ils ne jouent pas le jeu auquel le professeur les invite.

La tâche finale proposée est un exercice d'expression orale en interaction : « Sei il dirigente di un'azienda che sta per firmare un partenariato con Expo 2015. Organizzi un dibattito in consiglio d'amministrazione per decidere se accettarlo o no ». Cet exercice est difficilement réalisable par des élèves de Terminale : en effet, on se demande quelle connaissance ils peuvent avoir du fonctionnement d'un conseil d'administration et pourquoi une entreprise devrait décider de ne pas participer à Expo 2015 (on a du mal à invoquer des raisons éthiques, puisque même *SlowFood* y participe).

De plus, la tâche finale est conçue comme une activité ludique (en séquence 6) et elle est précédée d'une évaluation sommative (expression écrite) de la durée d'une heure, comprenant des exercices d'expression à proprement parler et des exercices de grammaire (en séquence 5). Cette évaluation sommative compte pour 50% de la note finale. Cela contredit les propos initiaux quant aux compétences principales qui seront mobilisées pendant la séquence.

Or même si le jury est conscient de l'importance de la vérification des connaissances grammaticales, l'impression que la présentation donne dans son ensemble est qu'on met en place beaucoup de moyens pour sonder ces connaissances chez les élèves, mais cela semble aller au détriment de la valorisation de la thématique traitée. Par ailleurs, si la révision du futur et du subjonctif a du sens dans la logique de cette séquence, la reprise sur les comparatifs ne semble pas tout à fait justifiée.

4) Dossier 3 : « Franca Rame »

- *Composition du dossier*

Document 1 - Extrait de *Una vita all'improvvisa* (2009) intitulé « È per questo che abbiamo rischiato la vita ? »

Document 2 - Article intitulé « Io li denuncerò domani : lo stupro e la battaglia di Franca Rame » tiré du site Vanityfair.

<http://www.vanityfair.it/news/italia/13/05/29/morta-franca-rame-stupro>

Document 3 - Vidéo présentant des réactions de citoyens venus rendre un dernier hommage à Franca Rame décédée en mai 2013. Vidéo tirée du site de *Il fatto quotidiano*.

<https://www.youtube.com/watch?v=F54f8njuBOA>

Document 4 - Vidéo d'un spectacle avec Franca Rame et Dario Fo. : il maschio prepotente tirée de l'émission « Buonasera con Franca Rame » diffusée en janvier 1980.

<http://www.dariofo.it/it/content/video-franca-rame-e-dario-fo-il-maschio-prepotente>

- *Analyse générale*

Le dossier pouvait être présenté dans une des classes du cycle terminal pour illustrer la notion « lieux et formes du pouvoir », en privilégiant toutefois la classe de Terminale pour des raisons de maturité des élèves.

Plusieurs problématiques ont été envisagées, par exemple « Comment les femmes manifestent-elles leur opposition au pouvoir masculin ? » « Face à un pouvoir qui les écrase, quels moyens ont les femmes de réagir ? »

Les documents permettaient de mettre l'accent sur le pouvoir de la parole et de l'art théâtral. La vidéo montrant l'hommage rendu à Franca Rame insistait sur l'impact de cette personnalité hors norme qui a été de toutes les batailles du XX^{ème} siècle au nom de la dignité. Il était fondamental de contextualiser les différents documents : les violences infligées aux femmes après la libération témoignent de la vindicte populaire pour celles qui ont fauté ou se sont commises avec l'ennemi mais les violences subies par F. Rame résultent de son engagement citoyen et politique dans les années 60 et 70, période à laquelle elle met en scène les travers de la société italienne avec Dario Fo.

Il a également été proposé d'illustrer la notion « idée de progrès » et de démontrer que l'art permettait de dépasser la douleur, ce qui n'a pas manqué de surprendre le jury au regard du dossier présenté.

- *Eléments notables des documents*

L'extrait de *Una vita all'improvvisa* (2009) intitulé « È per questo che abbiamo rischiato la vita ? » présente une scène de violence où les filles d'un général fasciste sont sur le point d'être tondues. La foule en délire réclame qu'elles soient punies. Seule la mère d'un résistant mort intervient contre cette vindicte. Elle ose prendre la parole pour rappeler que leur « programme » prévoyait la libération de la misère et de la mortification et en aucun cas la poursuite de l'horreur. La narratrice trop émue n'ose pas prendre la parole et dire son admiration à la femme qui a le courage d'affronter la foule.

L'article intitulé « Io li denuncerò domani : lo stupro e la battaglia di Franca Rame » tiré du site Vanityfair.it et écrit par Francesca Bussi, rappelle les circonstances du viol dont a été victime Franca Rame en 1973. On peut y lire la genèse du monologue *Viol* que Franca Rame écrit et joue pour exorciser ce qu'elle a subi. Un extrait du monologue occupe entièrement le 4ème paragraphe de l'article. La journaliste conclut sur l'engagement de la comédienne au côté des femmes victimes de viol et d'abus de pouvoir pour qu'elles ne se sentent pas seules.

La vidéo présentant des citoyens venus rendre un dernier hommage à Franca Rame décédée en mai 2013 est tirée du site de *Il fatto quotidiano*. On voit défiler des jeunes et des moins jeunes, des hommes et des femmes devant le Piccolo Teatro de Milan ; seules des femmes prennent la parole pour rappeler les luttes qu'elle a menées et pour rappeler qu'elle était une grande femme et une actrice fantastique. Les interventions ne sont pas toutes facilement audibles mais l'émotion est toujours perceptible.

La vidéo du spectacle *il maschio prepotente* avec Franca Rame et Dario Fo, est tirée de l'émission « *Buonasera con Franca Rame* » diffusée en janvier 1980.

Franca Rame, sur scène, tente de faire la démonstration que les femmes ont toujours été privées de parole. Dario Fo l'interrompt tout en s'excusant et, au motif que le spectacle a besoin d'une chanson, il finit par occuper le devant de la scène, chantant plus fort et plus longtemps qu'elle, jusqu'à ce qu'elle lui casse sur la tête un vase de fleurs qu'il lui a offertes précédemment.

Ce gag provoque l'hilarité du public. Elle présente le mâle tyrannique et autoritaire qui intervient, dérange, interrompt le spectacle, parle fort.

C'est un long extrait qui ne devait pas être traité comme un texte ! Il apparaissait évident que les candidats devaient considérer le jeu, les actions et le comique de situation sans pour autant négliger le fait que le fil rouge de ce « duo » est bien la parole et que le texte de la chanson fait écho au viol que subissent chaque jour des dizaines de femmes.

- *Analyse des productions des candidats*

Le premier candidat a obtenu une note inférieure à la moyenne. Il a inscrit l'étude des documents dans la notion « lieux et formes du pouvoir » et tenter de démontrer que la parole est un moyen de prendre le pouvoir pour les femmes. La démonstration était inaboutie, l'ordre dans l'exploitation quelque peu incohérent. L'entretien a néanmoins permis de préciser certains choix du candidat.

Le deuxième candidat a obtenu la moyenne. Il destinait ce dossier à une classe de Terminale pour illustrer la notion « lieux et formes du pouvoir », la problématique annoncée étant « Le long chemin des femmes vers la dignité passe par la parole. » L'ordre dans lequel étaient proposés les différents documents était pertinent, le reportage sur le dernier hommage servant d'introduction à la personnalité de Franca Rame, porte-parole des femmes dans leurs luttes pour leur émancipation. Les documents 1 et 2, présentant des femmes humiliées et sans voix, venant ensuite et le document 4 clôturant l'analyse.

L'exposé était construit et cohérent. Il présentait une mise en œuvre progressive. Cependant l'entretien n'a pas permis de préciser la démarche et l'enchaînement des entraînements.

Le jury tient à rappeler qu'il conçoit l'entretien comme un échange au cours duquel le candidat peut et doit fournir des précisions ou des explications supplémentaires, et rectifier ou corriger certains éléments de son exposé.

Le troisième candidat a obtenu une note inférieure à la moyenne. Il a inscrit l'étude des documents dans la notion « idée de progrès ». La problématique était absente mais le candidat s'est proposé de démontrer que « l'art permet de dépasser la douleur ». Les documents ont été étudiés en soi, le seul fil rouge étant Franca Rame.

La tâche finale prévoyait « la présentation sous forme de panneau d'une œuvre d'art qui soit un témoignage et la réélaboration d'une expérience douloureuse vécue », ce qui a plongé le jury dans un abîme de perplexité. Ajoutons que la langue parlée par le candidat était truffée d'erreurs et que les tentatives de dialogue n'ont pas abouti : toute réponse ayant été donnée avec une extrême condescendance.

5) **Dossier 4 : « Donne »**

- *Composition du dossier*

Ce dossier comportait cinq documents :

Document 1 - Vignette humoristique présentant une femme désirant faire de la politique

<http://donne.manageritalia.it/2013/01/16/ci-saranno-piu-donne-in-politica/>

Document 2 - Article de Mariella Gramaglia publié sur le site de *La Stampa*.

<http://www.lastampa.it/2014/03/11/cultura/opinioni/editoriali/unoccasione-mancata-MXi71xTtsJkflhghLHZaDI/pagina.html>

Document 3 - Graphiques sur la représentation par genre dans différentes institutions italiennes tirés du site de *La Repubblica*.

http://www.repubblica.it/speciali/politica/datajournalism/2014/03/05/news/donne_e_politica_tutti_i_grafici_interattivi-0276863/?ref=nrct-3

Document 4 - Classement mondial présentant la représentativité des femmes au sein des différents parlements.

<http://www.ipu.org/wmn-f/classif.htm>

Document 5 - SNOQ a Gerace : reportage du journal télévisé de TRG Calabria du 23/06/14.

<https://www.youtube.com/watch?v=-FieZ-fupHE>

- *Analyse générale*

Le dossier pouvait être présenté dans une des classes du cycle terminal pour illustrer la notion « lieux et formes du pouvoir ». Toutefois, la classe de Terminale semblait plus adaptée que celle de Première si l'on considérait la difficulté de l'article de M. Gramaglia.

Plusieurs problématiques ont été envisagées, par exemple « L'Italie est-elle un pays pour les femmes ? », ou encore « Quelle place pour les femmes dans la société italienne ? » Il s'agissait de mettre en évidence les dimensions civiques de ce dossier qui permettait de réfléchir à la situation politique italienne et de la comparer à d'autres réalités européennes et internationales. Il a également été proposé d'illustrer la notion « idée de progrès » sans cependant relever le fait que tous les documents portaient la même date et sans éprouver le besoin d'introduire une réflexion sur les changements survenus au fil du temps : difficile dans ce cas de parler d'évolution ou de progrès.

De la représentation à la représentativité : voilà un axe de réflexion qui aurait permis d'utiliser au mieux les documents afin que les élèves puissent accéder au sens. La politique est-elle toujours/encore une affaire d'homme ? Comment les hommes conservent-ils le pouvoir ? Quelles sont les raisons des discriminations que les femmes subissent ? Quelles actions envisager pour réaliser une vraie parité ? Autant de questions qui auraient pu guider l'analyse du dossier.

La réflexion sur les inégalités femmes-hommes en politique et dans la société en général peut contribuer à la formation citoyenne des jeunes.

- *Éléments notables des documents*

La vignette humoristique présente une femme devant un puits, elle est sur le point d'exprimer un vœu « faire de la politique » et lorsqu'elle est exaucée, elle est un homme. La politique reste une affaire d'homme puisque vouloir faire de la politique équivaut à être un homme. L'humour n'a pas été perçu, cependant c'est un document qui a été utilisé comme déclencheur de parole.

L'article de Mariella Gramaglia publié sur le site de *La Stampa* fait état d'une « occasion manquée ». Les députés n'ont pas voté favorablement la proposition de loi qui prévoyait une pleine parité de représentativité sur les listes électorales. Il évoque les raisons de cet échec, la discussion qui s'en suivra au Sénat et la prise de position de Matteo Renzi qui décide d'une rigoureuse parité au sein du Pd.

Les graphiques sur la représentation par genre dans les différentes institutions italiennes tirés du site de *La Repubblica*, montrent la présence massive des hommes au sein des instances de décisions. La parité en revanche est visible dans le graphique concernant le gouvernement Renzi.

Le classement mondial de la représentativité des femmes au sein des différents parlements place l'Italie à la 31^{ème} place devant la France et le Royaume-Uni. C'est l'occasion de casser quelques préjugés et de déconstruire une certaine image du machisme.

Le reportage du journal télévisé de TRG Calabria du 23/06/14 présente une manifestation de SNOQ à Gerace qui met l'accent sur les compétences des femmes et leur engagement dans la société civile mais aussi sur les difficultés qu'elles rencontrent lorsqu'elles sont engagées en politique. Il souligne en particulier les combats qu'elles continuent de mener pour faire progresser l'idée d'une société fondée sur le respect comme unique rempart contre la violence. Le document aborde d'autres thèmes comme l'engagement des femmes dans la lutte contre la criminalité organisée.

- *Analyse des productions des candidats*

Le premier candidat a obtenu une note inférieure à la moyenne. Il a inscrit l'étude des documents dans la notion « Idée de progrès » en optant pour la problématique « l'Italie est-elle un pays pour les femmes ? ». L'exposé était brouillon, la tâche finale (préparer un discours) n'a à aucun moment été préparée en classe dans son aspect formel, comme si l'aspect rhétorique en était négligeable.

Ajoutons qu'il est difficile d'utiliser une vignette humoristique comme élément déclencheur dès lors que son sens n'est pas compris par le candidat. Que dire lorsque l'objectif annoncé est de parler de l'évolution de la condition des femmes à partir des seules données graphiques, datées 2014, fournies dans le dossier ? Les activités et exercices n'ont pas convaincu le jury qui continue à s'interroger sur le bien-fondé de la lecture à haute voix d'une production écrite.

Le deuxième candidat a obtenu une note supérieure à la moyenne. Il destinait ce dossier à une classe de 1^{ère} pour illustrer la notion « lieux et formes du pouvoir », la problématique annoncée étant « Quelle place pour les femmes dans la société ? »

L'exposé était construit et cohérent. Il présentait une mise en œuvre progressive qui incluait des phases de bilan structurant destinées à consolider les acquis et les parcours d'apprentissage. L'entretien a permis de préciser la démarche.

6) **Dossier 5 : « La calunnia »**

- *Composition du dossier*

Ce dossier comportait quatre documents :

DOCUMENT 1 : Sandro Botticelli, *La Calomnie d'Apelle (La Calunnia di Apelle)*, v. 1495, 62cm x 91cm, Galerie des Offices, Florence

DOCUMENT 2 : Extrait du livret du *Barbier de Séville* de Gioacchino Rossini

DOCUMENT 3 représenté par deux documents:

- Extrait audio de l'air « la calunnia è un venticello », Acte 1

Basilio : Paolo Montarsolo

London Symphony Orchestra, 1972, dir. Claudio Abbado

et

- Extrait vidéo de l'air « la calunnia è un venticello », Acte 1

Basilio : Ruggero Raimondi

Date/lieu inconnus, dir. Claudio Abbado

<https://www.youtube.com/watch?v=s0WbgTOUQIY>

DOCUMENT 4 : Article du *Corriere di Vicenza* intitulé « Diffamazione online su Facebook »

http://www.ilgiornaledivicenza.it/stories/Home/637667_diffamazione_online_su_facebook_bom_di_denunce_anche_a_vicenza/

- *Analyse générale*

Le dossier soumis aux candidats s'organisait autour du thème de la calomnie. Le premier document était une reproduction d'un tableau de Sandro Botticelli intitulé *La calunnia di Apelle*. Pour faciliter l'exploitation du document par les candidats, le jury avait pris soin de rédiger une notice explicative précisant à quoi correspondait chacune des figures allégoriques représentées ainsi que l'origine du thème du tableau. Le deuxième document présente un extrait du livret (de Cesare Sterbini) du *Barbier di Siviglia* de Gioacchino Rossini. Ce texte, tiré de l'acte I correspond au texte du très célèbre air de la calomnie. Là aussi, pour faciliter le travail des candidats, le jury avait rédigé une courte notice présentant les événements qui se sont déroulés à l'acte I. Le troisième document est une mise en son ou en image du deuxième document. Ainsi, les candidats pouvaient choisir d'exploiter ou un extrait de très bonne qualité de l'opéra de Rossini sous forme audio, ou un extrait de moins bonne qualité, certes, mais présentant le jeu de l'interprète et le cadre du théâtre dans lequel était donné le *Barbier*. Le dernier document présentait un article très récent publié dans le *Corriere di Vicenza* qui expliquait comment les réseaux sociaux actuels pouvaient être un moyen efficace de calomnie par le biais de la diffamation ou de l'usurpation d'identité. L'article expliquait également comment les victimes pouvaient se défendre de ces accusations mensongères grâce à l'aide de la police et de la justice.

- *Analyse des productions des candidats*

La mauvaise note obtenue par le premier candidat s'explique par le manque de cohérence de sa présentation. La problématique : « De la calomnie à la diffamation, comment s'en défendre ? » n'a pas été jugée convaincante, en grande part car elle distingue deux concepts (*calomnie* et *diffamation*) qui sont assez proches et car la justification proposée par le candidat tendait à considérer la calomnie comme un élément du passé, aujourd'hui remplacé par la diffamation. Justification d'autant plus surprenante que ce terme de calomnie est présent dans l'article de presse de février 2014 (« calunniatori » l. 2 ; « calunnie » l. 4) ! Par ailleurs, la tâche finale «scrivi un articolo per difendere un amico vittima di diffamazione illustrandolo con riferimenti culturali », même si elle semble cohérente avec la problématique proposée, n'est pas préparée au sein d'activités permettant de proposer des outils utiles à la réalisation de cette dernière. L'ordre d'étude des documents est guidé par la chronologie (logiquement par rapport avec la problématique, il faut bien le dire) mais aucun sens n'en découle dans l'exploitation des documents. L'approche chronologique semble ainsi être une coquille vide de sens. Les documents regorgeaient d'éléments communs (on se bornera à ne citer que la figure du calomnié dans le tableau et dans le *Barbier* ainsi que le mécanisme de propagation présent dans l'article et dans le *Barbier*) et, pourtant, ces liens ne sont jamais rentabilisés en cours ni même évoqués par le candidat. Au fond, le plus gênant dans cette proposition d'exploitation concerne davantage les attendus du candidat. L'idée selon laquelle il est préférable de partir de faits éloignés des élèves (le tableau) pour finir par un article contemporain illustrant une problématique qui les touche directement (la diffamation par le biais des réseaux sociaux) implique une adhésion des élèves à des supports à très forte connotation culturelle. Cette adhésion, si elle peut exister, ne correspond pas à l'attitude la plus répandue. Un tableau de la Renaissance (sans parler d'un extrait d'opéra !) doivent, au contraire, être considérés comme des documents difficiles à exploiter et qu'il faut rendre proche d'eux ! L'adhésion à l'art de la Renaissance et à l'art lyrique, loin d'être des attendus, sont bel et bien des défis pédagogiques.

Le deuxième candidat a obtenu, lui aussi, une note inférieure à la moyenne. Le fil directeur (plus qu'une problématique à proprement parler) proposé par le candidat a été : « la calomnie à travers les époques : en quoi consiste-t-elle ? comment se manifeste-t-elle ? comment s'en défendre? ». Ce fil directeur thématique pose un problème méthodologique car il va nécessairement conduire à une exploitation isolée de chacun des documents (chacun servant à illustrer une thématique). Si le candidat avait inscrit ces thématiques au sein d'un discours, le dialogue entre les documents aurait été facilité. Si le candidat avait proposé « Victime de la calomnie : une fatalité ? » il aurait alors pu partir des modalités de cette calomnie (motivations et manifestations) en montrant que si le passé offrait peu de moyen au calomnié pour se libérer de l'étreinte de la diffamation, aujourd'hui la loi venait au secours des victimes. Le jury a apprécié que le candidat n'hésite pas à faire remarquer aux élèves les points communs qui existent entre les documents (notamment entre le livret et le tableau). La tâche finale proposée consistant à faire écrire aux élèves un article permettant de donner des conseils à des victimes de diffamation n'a pas semblé particulièrement ingénieuse mais, pour autant, n'a pas été sanctionnée.

Le reproche le plus important que l'on peut faire à ce candidat est d'avoir voulu utiliser un air d'opéra pour faire de la discrimination auditive. On ne saurait trop rappeler aux candidats que le livret d'opéra n'est pas seulement un objet contemporain associé à un disque mais, qu'en son temps, il servait de guide aux spectateurs qui lisaient le texte pendant le spectacle pour, justement, bien comprendre ce qui était chanté... La deuxième maladresse a consisté à faire repérer des mots qu'un élève aura bien du mal à comprendre. L'exercice de discrimination n'a de sens que s'il en

produit. L'exploitation en compréhension écrite qui s'ensuivait faisait l'impasse sur les difficultés lexicales à surmonter.

La maîtrise approximative de certains concepts a aussi pesé : le candidat fait référence à la métaphore du vent dans le livret et considère que « *tumulto* » en est un élément d'illustration. Pour finir, le tableau est utilisé comme déclencheur de parole. Là aussi, le jury s'étonne de constater qu'un tableau de la Renaissance dont la lecture immédiate est plutôt malaisée puisse être déclencheur d'une parole utile au cours considéré... Au contraire, les élèves doivent être guidés par l'enseignant dans la découverte de ce tableau car, mise à part la présence d'une victime (dont on ignore bien si elle est victime innocente ou coupable), rien ne vient éclairer son sens pour nos élèves.

Le dernier candidat obtient une meilleure note sans pour autant dépasser la moyenne. Il inscrit ce dossier dans la notion du cycle terminal « l'idée de progrès » et propose une problématique fondée sur les dangers liés à l'usage d'internet et des réseaux sociaux. La tâche finale en regard de cette problématique consiste à faire écrire aux élèves un post Facebook pour les mettre en garde sur les conséquences négatives d'internet et des réseaux sociaux.

Le jury a su apprécier la démarche globale du candidat qui part de ce qui est proche de l'élève à travers l'article de presse illustrant certains méfaits des réseaux sociaux. Le jury a toutefois regretté que cette étude ne soit pas l'occasion d'apporter nombre de mots et de concepts utiles à l'exploitation du document suivant car l'article en regorgeait !

De la même manière, donner les identités des personnages du tableau en demandant aux élèves de les associer à ces mêmes personnages en justifiant leur choix semble être une bonne idée, mais ne pas guider les élèves en partant de ce qu'ils peuvent facilement identifier est plutôt maladroit. Ainsi, alors même qu'il semble impossible pour eux d'identifier la Calomnie de prime abord, ils peuvent facilement repérer d'abord le juge et ses mauvaises conseillères, puis la victime, et enfin la calomnie et ses motivations (la vérité appartenant au groupe restant). Un tableau doit être bien plus le support d'une narration que d'une description.

Un autre reproche de taille concerne, là aussi, l'extrait audio qui a été proposé en exercice de discrimination auditive. Les mêmes reproches que pour le candidat précédent sont à formuler. Pour finir, la problématique choisie par le candidat ne permet pas d'intégrer naturellement les documents iconographiques et audio. Seul le premier document contribue à illustrer le fil directeur choisi, le reste venant illustrer une notion (la calomnie) qui n'est pas exploitée dans la logique globale du cours ou de la tâche. En somme, les exploitations des documents étaient souvent assez pertinentes, mais ces mêmes documents n'avaient pas de raison d'être dans l'économie générale de la séquence... Certes, les candidats ont la possibilité, et dans certains cas le devoir, de ne pas utiliser certains documents (ici l'opéra était présent sous forme écrite, audio et vidéo, une était forcément de trop...) mais n'en garder qu'un aurait semblé quelque peu exagéré et c'est ce qui a dû conduire le candidat à en garder davantage...

Une exploitation (et non pas l'exploitation) possible serait, au contraire partie de l'article pour arriver à l'opéra. Un tableau comme l'allégorie proposée doit s'incarner, doit raconter une histoire. Il convient de donner du sens aux personnages : Midas est un juge, le calomnié est une victime ignorée, seule la Pénitence lui accorde un peu d'attention (car il y a bien de quoi se repentir dans cette scène !), l'Ignorance et le Soupçon sont les mauvaises conseillères du juge Midas, elles trompent son jugement. La Calomnie qui traîne le calomnié vers son juge est aidée par le Piège et la Fraude (qui la parent de bien jolis atours...) ; l'Envie, enfin, détourne le regard

du juge qui ne voit même plus le calomnié (la ligne qui part des yeux de Midas et suit le bras de l'Envie passe juste au-dessus du Calomnié (pour une fois où la forme est un vrai support du fond, il semblait essentiel de le faire remarquer aux élèves ; autant il peut être complexe d'interpréter le point de fuite parfait – trop parfait... – du tableau, autant cette construction fait sens !). Le tableau servait alors de commentaire approfondi de l'article en expliquant les mécanismes poussant à calomnier quelqu'un (le terme de « calomnie » ayant été élucidé grâce au texte...). L'extrait du livret d'opéra est difficile à exploiter (syntaxe et lexique). Il convient de partir de cette constatation. Une reformulation en prose dans un style simple en utilisant un lexique proche de l'original peut, par exemple, permettre d'accéder au sens (l'opéra raconte une histoire !). Ce sens bien élucidé, il devient possible de proposer le texte original aux élèves et de commenter éventuellement sa forme en montrant comment il s'articule au sein d'un climax évident (imagerie « météorologique » du vent à la tempête ; imagerie sonore allant du susurrement – on pensera au tableau de Botticelli et aux conseillères de Midas – à l'explosion du canon ; les verbes indiquant la croissance). Ce climax sera d'autant plus facilement repéré que le professeur aura pris soin d'insister sur sa propagation de proche en proche dans l'article. Une fois de plus c'est l'occasion de montrer comment la forme (le climax) prend forme dans l'interprétation lyrique (qu'il est possible de conserver « secrète » jusqu'au dernier moment). De là, les élèves constatent alors que l'opéra raconte une histoire (ce que la plupart ignorent) en abordant des thèmes ô combien actuels ; ils se rendent compte également que la forme peut supporter le sens et ne pas être qu'une remarque vide de sens (rimes suivies, césure à l'hémistiche, ou autres remarques de forme souvent exploitées pour elles-mêmes) : dire qu'il y a de nombreux adverbes fait sens car ils indiquent une manière, la manière avec laquelle se propage la calomnie. Sans expliquer à quoi ils servent, à quoi sert de remarquer qu'il y a de nombreux adverbes ? Les élèves découvrent alors qu'un tableau n'est pas qu'une jolie image mais qu'il est l'expression en image d'une idée, d'un discours, d'une démonstration, d'un sens.

La problématique et la tâche construite au cours des séances prennent appui sur le sens que l'on veut donner aux documents et sera propre à la sensibilité de l'enseignant.

7) **Dossier 6 : « Direttore d'orchestra »**

Le sixième dossier proposé aux candidats cette année présentait des documents en relation avec la direction d'orchestre ou la culture selon les points de vue.

- *Composition du dossier*

DOCUMENT 1 présenté sous deux formes :

DOC1 : Extrait écrit du discours de Renzo Piano suite à la mort de Claudio Abbado

<http://www.europaquotidiano.it/2014/01/23/tutto-era-musica-renzo-piano-commemora-claudio-abbado/>

DOC1bis : Extrait filmé au Sénat du discours de Renzo Piano suite à la mort de Claudio Abbado

<https://www.youtube.com/watch?v=z3FBpAYgla8>

DOCUMENT 2 :

Vidéo - Riccardo Muti dirige l'Orchestra Giovanile Cherubini. Ouverture de *Giovanna d'Arco* de Giuseppe Verdi le 17 décembre 2005 au Sénat.

https://www.youtube.com/watch?v=_htYtwfgc58

DOCUMENT 3 :

Vidéo : Abbado intervient lors de l'émission *Vieni via con me* (Rai3) le 8 novembre 2010 sur le thème de la culture

<http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-da52acbb-ee9c-4f4f-93d5-1fcfb4a7a23f.html>

DOCUMENT 4 :

Transcription du discours du Président du Sénat lors du concert de Noël le 15 décembre 2013.

<http://www.sistemaitalia.eu>

- *Analyse générale*

Le premier document présenté sous deux formes (un discours filmé et sa transcription écrite) concerne l'hommage que Renzo Piano a rendu – au Sénat – à son ami et collègue Claudio Abbado après sa mort. En effet, nous rappelons ici que Claudio Abbado venait d'être nommé Sénateur à vie par le Président Napolitano (en même temps que Renzo Piano, Elena Cattaneo et Carlo Rubbia). Ce vif hommage à l'homme qu'était Claudio Abbado s'accompagne d'un plaidoyer en faveur de l'enseignement des arts et, notamment, de la musique dans les écoles italiennes car, selon Renzo Piano, l'enseignement de la musique permet l'avènement d'un monde meilleur.

Le deuxième document correspond à une vidéo qui présente Riccardo Muti dirigeant une répétition de l'ouverture de la *Giovanna d'Arco* de Rossini – au Sénat encore une fois – avec son orchestre de jeunes musiciens, l'orchestre Cherubini. On le voit diriger cet orchestre avec son corps, ses mots et ses gestes. On voit également comment le chef interprète les émotions que le compositeur a voulu transmettre au public et on comprend qu'il ne s'agit pas d'une personne qui se démène inutilement devant un orchestre en lisant ses partitions comme les non-initiés peuvent croire : il donne la direction, il rend en musique les émotions, il communique avec l'orchestre.

Le troisième document est un extrait de l'émission *Vieni via con me* où le chef Claudio Abbado prend position dans le débat sur la défense de la culture. Il donne une série d'arguments tendant à démontrer pourquoi la défense de la culture est essentielle à la vitalité et à la santé des individus et du pays dans son ensemble.

Le dernier document correspond au discours du Président du Sénat lors du concert de Noël 2013. Ce dernier, prononcé par un homme de pouvoir dans un lieu de pouvoir, insiste sur l'importance de la culture dans l'épanouissement des jeunes.

Ce dossier comportait plusieurs clés de lecture qui pouvaient conduire à évacuer tel ou tel document. Le jury avait conçu ce dossier dans la perspective d'un traitement au sein de la notion du cycle terminal « formes et lieux du pouvoir » et a été ravi de voir que, lus autrement, ces documents pouvaient fort bien être traités à travers la notion « espaces et échanges ». En effet, soit l'on considérait la figure du chef d'orchestre comme homme de pouvoirs (pouvoir dans son orchestre, dans la société, dans la politique) et comme défenseur des valeurs culturelles soit l'on considérait que la musique et la culture étaient un objet d'échange entre le public, l'artiste et le chef. De nombreux éléments allaient dans ce sens : il suffit de penser au discours du Président du Sénat évoquant ces enfants sourds qui interpréteront la musique par des gestes, puisque la musique parvient à surmonter toutes les différences.

Une fois encore, il fallait que le déroulement du cours demeure cohérent et qu'il reflète l'intention finale de l'enseignant.

- *Analyse des productions des candidats*

Le premier candidat n'a pas obtenu une bonne note à l'issue de sa prestation. Il a inscrit l'exploitation de ce dossier dans le cadre de la notion « espaces et échanges » à travers une réflexion sur le rôle de la culture en lien avec l'idée de solidarité. La tâche finale consistait à proposer une campagne publicitaire sous forme d'affiche visant à promouvoir la culture. Le reproche fondamental qui peut être fait à cette proposition d'exploitation pédagogique est un défaut de cohérence. En effet, le candidat se propose d'aborder une notion (espaces et échanges) mais n'en fait absolument rien et ne parvient pas à produire une réflexion sur ce sujet. Par ailleurs, il traite tous les documents alors que des choix devaient être immanquablement opérés vu la ligne directrice retenue. L'idée de départ est tout à fait séduisante et pouvait être traitée, mais le candidat n'a absolument pas su organiser chacune des pièces du puzzle qu'il avait choisi d'utiliser pour illustrer son discours. Les documents sont étudiés, certes, mais « ils ne disent rien », la question de la finalité des documents n'est jamais posée.

L'exemple le plus frappant concerne le document vidéo avec Claudio Abbado : à travers la proposition d'exploitation qui est faite, les élèves finissent bien par comprendre ce qu'a dit Abbado sans forcément savoir quoi en faire ni comment le réutiliser dans un discours plus large. Ce que dit Abbado ne fait pas sens pour les élèves. Or, c'est bien le sens qui peut être l'occasion d'un échange avec les élèves, non la description qui est le travail préparatoire à l'échange.

Un autre exemple concerne la vidéo de Riccardo Muti cette fois : cette vidéo (longue) est compréhensible même pour un élève maîtrisant très mal l'italien : il suffit de regarder pour comprendre, il faut lire les gestes et écouter même si une compréhension fine sur le langage des émotions et sa transcription musicale peut être envisagée. Le plus important est de dégager du sens. Dès lors, à quoi peut servir une question comme « quali strumenti di musica potete riconoscere ? » qui, au mieux, produira des réponses comme « violino », « flauto » ou « trombone » dont on ne sait pas trop ce qu'en feront l'enseignant et les élèves...

Pour finir, est-il vraiment utile de demander « chi parla ? », « quando parla ? », « dove parla ? » en proposant un texte ? N'est-il pas plus utile, éventuellement, de demander aux élèves de présenter seuls le document ? Ensuite, que peut répondre un élève à la question « perché parla ? ». Et d'ailleurs, que pouvons-nous répondre à cette question ?...

Les candidats doivent impérativement prendre conscience que poser une bonne question (une question utile, une question qui ne met pas les élèves en difficulté, une question dont la réponse permet d'avancer dans la réflexion) est une chose éminemment complexe. Trop souvent, les candidats « expédient » des séries de questions aux réponses évidentes (et à propos desquelles on se dit « et après ? ») ou ne permettant pas d'entrer dans le sens du document. Par exemple, dans la vidéo avec Riccardo Muti une question comme « che cosa utilizza il direttore d'orchestra per dirigere ? » appelle certainement comme réponse « bacchetta » (que les élèves ne connaissent pas et qu'ils ne pourront donc pas apporter... et qui ne servirait pas à grand-chose) mais aussi « mano », « voce », « braccio », « corpo », « sguardo », « parole » (que les élèves connaissent). À partir de là, on peut engager la discussion sur « perché usa parole che esprimono emozioni ? », etc. Il faut amener les élèves à remarquer que la baguette de chef n'est pas le seul moyen pour diriger s'ils ne le voient pas eux-mêmes. Identifier le nom des instruments n'a pas de sens. Proposer un exercice de discrimination n'a souvent pas de sens non plus, sauf si l'on demande d'identifier, par exemple, ces mots exprimant des émotions afin de poser ensuite une question sur le sens de la présence de ces mots dans une répétition d'orchestre.

Certaines maladresses ont également pesé dans la note : le jury s'étonne que le support écrit soit choisi pour demander aux élèves quels sont les éléments qui « animent » le discours...

Le deuxième candidat a obtenu la moyenne sur ce dossier. Ce candidat a décidé d'organiser sa séquence autour de « la culture peut-elle sauver le monde ? » en inscrivant sa démarche dans la notion « mythes et héros ». De nombreux reproches pourront être faits à ce candidat : la nature des documents est parfois mal exploitée, certaines questions sont parfois mal posées, l'ordre logique d'exploitation des documents est mal justifié (du moins il est mal annoncé car c'est l'argument de la chronologie qui est évoqué dans l'exposé alors que la justification proposée lors des questions fait référence à une démarche de progression logique ; l'aspect chronologique étant, en réalité, un simple hasard...). Cependant, le mérite de ce candidat est d'avoir proposé des pistes de réflexion (qui manquaient d'aboutissement toutefois) et de proposer une démarche réellement cohérente en faisant état d'une vraie réflexion. Le jury regrette malgré tout que certains choix n'aient pas été opérés. Les candidats doivent avoir à l'esprit que les documents proposés ne correspondent pas à un ensemble qu'ils doivent traiter en totalité. Selon les approches, il conviendra éventuellement de ne pas en utiliser certains lors de l'exploitation : il est impossible de traiter en profondeur chacun des documents.

Voici un exemple de bonne exploitation d'un document : sur la vidéo de Riccardo Muti, le candidat propose de repérer d'emblée des éléments en lien avec a) l'expression du visage, b) les gestes, c) les émotions, d) la musique. Certes, le repérage est très guidé mais il a le mérite d'indiquer aux élèves comment regarder. Le but du candidat est de montrer qu'il y a une interprétation de la musique avec le corps ; discours commun pour la musique contemporaine qu'elle soit pop, électronique, rap, R&B ou toute autre forme proche de nos élèves qu'il peut être très intéressant de comparer à la musique classique qui a la réputation d'être exclusivement intellectuelle ! On est bel est bien dans une démarche de production de sens pertinente.

Le dernier candidat qui s'est présenté a obtenu une mauvaise note. Les mêmes reproches structurels qu'à de nombreux autres candidats peuvent être formulés : manque de cohérence, peu de sens produit, pas de problématique mise en œuvre, le candidat ne part pas des élèves et de leur réticence à priori certaine mais, au contraire, d'une adhésion naturelle (tout à fait improbable). Le candidat insère son exploitation dans la notion « idée de progrès » sans réussir à justifier son choix et sans que l'étude de ses documents n'y fasse réellement référence.

Malgré tout, une chose est à remarquer : le candidat décide de présenter (ce qui est nécessaire), mais de ne pas exploiter, un des documents, à savoir la répétition avec Riccardo Muti. Toutefois, le jury déplore que les motifs ayant conduit à effectuer ce choix soient surtout d'ordre formel : le manque d'intérêt linguistique du document, sa longueur et le fait que les élèves ne puissent s'identifier aux jeunes présents dans la vidéo car ceux-ci ne paraissent pas jeunes du fait de la grande maîtrise de leur instrument (ce dernier argument étant toujours aussi obscur à comprendre pour le jury à ce jour...). La tâche finale qui correspond à la production d'une affiche publicitaire destinée à promouvoir l'enseignement de la musique n'est pas préparée au cours des séances de la séquence.