



Secrétariat Général

Direction générale des
ressources humaines

MINISTÈRE
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE

Sous-direction du recrutement

Concours du second degré – Rapport de jury

Session 2015

AGREGATION EXTERNE

Section ITALIEN

Rapport de jury présenté par : Gérard VITTORI
Président de jury

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

Secrétariat Général
Direction générale des ressources humaines
Sous-direction du recrutement

Concours du second degré – Rapport de jury
Session 2015

AGREGATION EXTERNE

Section ITALIEN

**Rapport de jury présenté par : Gérard VITTORI
Président du jury**

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

COMPOSITION DU JURY

Le jury est composé de :

Gérard VITTORI, Professeur des Universités, Université Rennes 2, Président,
Antonella DURAND, Inspectrice d'Académie-Inspectrice Pédagogique Régionale,
Vice-Présidente,
Jean-Philippe BAREIL, Professeur des Universités, Université Lille III, Vice-
Président,
Cécile BERGER, Maître de Conférences, Université Toulouse-Jean Jaurès,
Anne-Hélène KLINGER-DOLLE, Maître de Conférences, Université Toulouse-Jean
Jaurès,
Pierre GIRARD, Professeur des Universités, Université Lyon III,
Claire LESAGE, Maître de Conférences, Université Rennes 2 (suppléante),
Matteo RESIDORI, Maître de Conférences, Université Paris III- Sorbonne,
Giuseppe SANGIRARDI, Professeur des Universités, Université de Bourgogne,
Laurent SCOTTO D'ARDINO, Maître de Conférences, Université de Grenoble,
Estelle ZUNINO, Maître de Conférences, Université de Lorraine,

qui ont tous participé à la rédaction du présent rapport.

OBSERVATIONS GENERALES

La session 2015 s'est ouverte sous les meilleurs auspices, puisque le Ministère de l'Education Nationale avait inscrit 12 emplois de professeur agrégé à pourvoir par voie de concours externe. Cette augmentation, significative par rapport à l'année dernière, laissait aux candidats ayant suivi une préparation régulière et sérieuse de bonnes chances de réussite, suffisamment en tout cas pour qu'ils puissent investir une année de temps dans le programme d'un concours exigeant avec quelque chance de voir raisonnablement cet effort sanctionné dans un premier temps par une admissibilité, et ensuite, éventuellement, par une admission définitive.

Le jury se félicite de ce choix du Ministère, de l'engagement financier qui le sous-tend, et de l'effort personnel qui a de la sorte été suscité chez les candidats, avec tous les effets dont une telle démarche est ensuite porteuse auprès des générations en cours de formation, non seulement en tant qu'exemple de mérite récompensé mais aussi en tant qu'exigence et rigueur dans les enseignements de chaque jour.

RAPPEL DES TEXTES DE LOI ET DES REGLEMENTS EN VIGUEUR.

Conditions générales

Aucune condition d'âge n'est imposée.

Pour vous inscrire vous devez **au plus tard le jour de la première épreuve d'admissibilité** :

- posséder la nationalité française ou être ressortissant d'un autre État membre de l'Union européenne ou partie à l'accord sur l'Espace économique européen, ou d'Andorre ou de Suisse,
- jouir de vos droits civiques,
- ne pas avoir subi une condamnation incompatible avec l'exercice des fonctions,
- être en position régulière au regard des obligations du service national,
- justifier des conditions d'aptitude physique requises.

Conditions spécifiques

Condition de titres ou diplômes

Vous devez justifier à la date de publication des résultats d'admissibilité:

- d'un master,
- ou d'un titre ou diplôme sanctionnant un cycle d'études postsecondaires d'au moins cinq années, acquis en France ou dans un autre État, et attesté par l'autorité compétente de l'État considéré,
 - ou d'un diplôme conférant le grade de master, conformément aux dispositions de l'article 2 du décret du 30 août 1999 (exemples : DESS , DEA , diplôme d'ingénieur...),
 - ou d'un titre ou diplôme classé au niveau I du répertoire national des certifications professionnelles.

Vous êtes reconnu justifier de la condition de titre ou de diplôme pour vous inscrire au concours, **si vous avez ou avez eu la qualité** :

- de fonctionnaire titulaire dans un corps de personnels enseignants ou d'éducation classé dans la catégorie A,

□ ou de maître contractuel des établissements d'enseignement privés sous contrat admis définitivement à l'échelle de rémunération des professeurs certifiés, des professeurs d'éducation physique et sportive, des professeurs de lycée professionnel et des professeurs des écoles.

Vous êtes **dispensé de diplôme**, si vous êtes mère ou père d'au moins trois enfants, ou sportif de haut niveau.

Ces dispositions s'apprécient à la date de publication des résultats d'admissibilité.

Inscriptions multiples

Sous réserve de remplir les conditions requises, vous pouvez vous inscrire, au titre d'une même session, au concours externe et interne. Vous pouvez, le cas échéant, vous inscrire à plusieurs sections du concours externe et/ou interne.

Si vous êtes maître ou documentaliste d'un établissement d'enseignement privé sous contrat et bénéficiez d'un contrat ou d'un agrément définitif, vous pouvez vous inscrire à la fois au concours externe et au CAERPA correspondant. Si vous êtes admis au seul concours externe, vous serez obligatoirement affecté dans l'enseignement public. En cas de double admission (concours externe et CAERPA) vous devrez opter pour l'une des deux voies.

Si vous vous inscrivez au seul concours externe, vous pourrez, en cas d'admission, opter pour votre maintien dans l'enseignement privé.

Avant de faire votre choix, assurez-vous que vous remplissez toutes les conditions requises.

Textes de référence

Décret relatif au statut particulier des professeurs agrégés de l'enseignement du second degré

Décret n°72-580 du 4 juillet 1972 modifié

Arrêté fixant les diplômes et les titres permettant de se présenter aux concours

Arrêté du 31 décembre 2009 modifié

Pages à consulter

Descriptif des épreuves des concours

Épreuves des concours du second degré

Conditions d'inscriptions aux autres concours

Conditions d'inscriptions aux concours du second degré

Calendrier des concours

Calendrier des concours du second degré (cf. Publinet)

L'AGREGATION D'ITALIEN

Rappel des épreuves de l'Agrégation externe d'Italien.

Arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation

NOR: MENH0931284A

Version consolidée au 05 juillet 2015

Italien

A. - Epreuves écrites d'admissibilité

1° Composition en langue italienne sur un sujet de littérature italienne ou sur un sujet relatif à la civilisation italienne dans le cadre d'un programme (durée : sept heures ; coefficient 4).

2° Epreuve de traduction :

Cette épreuve est constituée d'un thème et d'une version.

Les textes à traduire sont distribués simultanément aux candidats au début de l'épreuve. Ceux-ci consacrent à chacune des deux traductions le temps qui leur convient, dans les limites de l'horaire imparti à l'ensemble de l'épreuve de traduction. Les candidats rendent deux copies séparées et chaque traduction est comptabilisée pour moitié dans la notation (durée totale de l'épreuve : six heures ; coefficient 6).

3° Composition en langue française sur un sujet de littérature italienne ou sur un sujet relatif à la civilisation italienne, dans le cadre d'un programme (durée : sept heures ; coefficient 4).

La maîtrise de la langue italienne et de la langue française est prise en compte dans la notation des épreuves d'admissibilité.

B. - Epreuves orales d'admission

1° Leçon en langue italienne sur une question se rapportant au programme (durée de la préparation : cinq heures ; durée de la leçon : quarante-cinq minutes ; coefficient 6).

2° Explication en langue française d'un texte italien du Moyen Age ou de la Renaissance, inscrit au programme, complétée par :

- la traduction de tout ou partie du texte et une interrogation de linguistique historique sur ce même texte ;

- la traduction en français d'un texte latin inscrit au programme, suivie d'un bref commentaire grammatical laissé au choix du candidat et portant sur ce même texte (durée de la préparation: une heure et demie ; durée de l'épreuve : quarante-cinq minutes maximum ; coefficient 4).

Un dictionnaire en langue italienne et un dictionnaire latin-français, indiqués par le jury, sont mis à la disposition du candidat.

3° Explication en langue italienne d'un texte italien moderne ou contemporain, inscrit au programme (durée de la préparation : une heure et demie ; durée de l'épreuve : quarante-cinq minutes maximum ; coefficient 4).

4° Traduction improvisée (thème et version) (durée de l'épreuve : quarante-cinq minutes maximum : coefficient 4).

5° A l'issue des épreuves orales, le jury attribue une note de maîtrise de la langue italienne et de la langue française, qui s'ajoute aux notes des épreuves d'admission (coefficient 3).

Le programme du concours fait l'objet d'une publication annuelle sur le site internet du ministère chargé de l'éducation nationale.

DONNEES STATISTIQUES

Rappel des années antérieures

Nombre de postes :

15 (2013) ; 12 (2012) ; 12 (2011) ; 14 (2010, 2009 et 2008) ; 15 (2007, 2006 et 2005) ; 13 (2004) ; 16 (2003) ; 15 (2002, 2001, 2000, 1999 et 1998) ; 12 (1997) ; 14 (1996,1995).

Nombre de candidats inscrits :

243 (2014) ; 295 (2013) ; 281 (206 femmes ; 75 hommes) en 2012 ; 254 (2011) ; 238 (2010) ; 219 (2009) ; 229 (2008) ; 246 (2007) ; 255 (2006) ; 238 (2005) ; 201 (2004) ; 241 (2003) ; 217 (2002) ; 242 (2001) ; 234 (2000) ; 227 (1999) ; 230 (1998) ; 303 (1997) ; 260 (1996) ; 220 (1995).

Nombre de candidats présents:

93 (63 femmes, 30 hommes), présents à toutes les épreuves de l'admissibilité ; 87 en 2013 ; 83 (61 femmes ; 22 hommes) en 2012 ; 79 (2011) ; 120 (2010, 2009) ; 122 (2008) ; 128 (2007) ; 132 (2006) ; 128 (2005) ; 118 (2004) ; 142 (2003) ; 124 (2002) ; 120 (2001) ; 117 (2000) ; 114 (1999).

Moyenne portant sur le total des épreuves d'admissibilité (écrit) :

Moyenne des candidats non éliminés (copie blanche ou note 0 éliminatoire) : 5,95/20 en 2013 ; 6,36 en 2011 ; 6,58 en 2010 ; 5,58 en 2009 ; 5,66 en 2008 ; 6,20 en 2007.

Moyenne des candidats admissibles :

8,91/20 en 2013 ; 8,58 en 2011 ; 10,06 en 2010 ; 8,61 en 2009 ; 9,00 en 2008 ; 9,33 en 2007.

Barre d'admissibilité : 6,41/20 en 2013 ; 6,82 en 2011 ; 7,71 en 2010 ; 6,50 en 2009 ; 7,39 en 2008 ; 6,64 en 2007 ; 7,64 en 2006 ; 5,96 en 2005.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission (oral).

Moyenne des candidats non éliminés : 8,30/20 en 2013 ; 8,59 en 2011 ; 8,61 en 2010 ; 8,03 en 2009 ; 6,56/20 en 2008 ; 8,20 en 2007 ; 9,00 en 2006 ; 8,74 en 2005.

Moyenne des candidats admis : 10,54/20 en 2013 ; 10,49 en 2011 ; 10,64 en 2010 ; 10,32 en 2009 ; 8,76/20 en 2008 ; 10,76 en 2007 ; 11,19 en 2006 ; 11,15 en 2005.

Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission) :

Moyenne des candidats non éliminés : 8,54/20 en 2013; 8,59 en 2011 ; 7,63 en 2010 ; 7,61 en 2009 ; 7,57 en 2008 ; 8,62 en 2007 ; 9,30 en 2006 ; 8,53 en 2005.

Moyenne des candidats admis : 10,31/20 en 2013 ; 10,49 en 2011 ; 10,09 en 2010 ; 10,69 en 2009 ; 9,13 en 2008 ; 10,73/20 en 2007 ; 11,15 en 2006 ; 10,11 en 2005.

Moyenne du 1er admis : 13,52/20 en 2013 ; 12,90 en 2011 ; 14,14 en 2010 ; 11,95 en 2009; 12,30 en 2008 ; 13,53 en 2007 ; 11,83 en 2006.

Moyenne du dernier admis : 9,27/2 en 2013 ; 8,59 en 2011 ; 8,77 en 2010 ; 9,45 en 2009 ; 7,74 en 2008; 9,27 en 2007 ; 9,9 en 2006.

NB : la nouvelle version du logiciel Océan Lauréat fournie par le Ministère pour l'ensemble des calculs du concours, dont sont habituellement extraites l'ensemble des données chiffrées, ne fournit plus les mêmes renseignements statistiques qu'auparavant. Nous ne pouvons livrer que celles qui figurent ci-dessous.

Rappel des données statistiques de la session 2014

Bilan de l'admissibilité

Nombre de candidats inscrits : 243

Nombre de candidats non éliminés : 64, soit 26 % des inscrits.

Nombre de candidats admissibles : 16, soit 25 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 79,59 (soit une moyenne de : 5,69/20)

Moyenne des candidats admissibles : 137,66 (soit une moyenne de : 9,83/20)

Moyenne des candidats admis sur liste principale : 236,99 (soit une moyenne de 10,77/20).

Rappel

Nombre de postes : 7 (plus 2 postes ajoutés en liste complémentaire)

Barre d'admissibilité : 103,56 (soit un total de : 7,4/20)

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité: 14)

TABLEAUX STATISTIQUES

Précision : le tableau ci-dessous donne les résultats par académie d'inscription, non par université.

ADMISSION

Répartition par académie après barre

ACADEMIES	Inscrits	Présents	Admissibles
GRENOBLE	3	3	1
LYON	10	10	6
NICE	1	1	0
PARIS VERSAILLES CRETEIL	2	2	0

REPARTITION PAR PROFESSION APRES FIXATION DE LA BARRE D'ADMISSION

PROFESSION	Inscrits	Présents	Admis
ELEVE D'UNE ENS	4	4	3
ETUDIANT	7	7	4
ENSEIGNANT TITULAIRE MEN	12	1	0

STATISTIQUES DE LA SESSION 2015

Bilan de l'admissibilité

ITALIEN

Nombre de candidats inscrits : 236 (contre 243 en 2014)

Nombre de candidats non éliminés : 79 Soit: 33 % des inscrits.

Nombre de candidats admissibles : 27 Soit: 34 % des non éliminés (16 en 2014)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 79.64 (soit une moyenne de : 5.69/20)

Moyenne des candidats admissibles : 135.43 (soit une moyenne de : 9.67/20 ; rappel : 9.83 en 2014)

Rappel

Nombre de postes : 12

Barre d'admissibilité : 94.66 (soit un total de : 6.76/20) (7.4 en 2014)

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité :14)

Bilan de l'admission Statistiques par épreuve/matière

	Nb admissibles	Nb présents	Nb admis	Moyenne présents	Moyenne admis
LECON EN ITALIEN	27	25	12	10.54	13.5
EXPLICATION EN FRANÇAIS	27	25	12	7.46	9.92
EXPLICATION EN ITALIEN	27	25	12	7.1	10.75
TRADUCTION IMPROVISEE	27	25	12	8.22	9.5

MAITRISE LANG.ITALIEN/FRANÇAIS	27	25	12	14.25	16.03

COMPOSITION EN LANGUE ITALIENNE

DUREE : 7 HEURES

COEFFICIENT 4

Sujet :

Commentate e discutete la seguente affermazione di Marco Santagata (*La letteratura nei secoli della Tradizione*, Roma-Bari, Laterza, 2007), precisando in che misura essa vi sembri pertinente anche per il « dialogo filosofico » *La città del sole* :

« Per Campanella [...] la poesia è filosofica perché è strumento di conoscenza e perché esprime le istanze di cambiamento dell'uomo e della società che scaturiscono da una visione utopica e profetica della storia e della sua stessa vicenda individuale » .

Notes obtenues par les candidats : 0,5 (4 copies) ; 1 (3) ; 1,5 (7) ; 2 (11) ; 2,5 (7) ; 3 (6) ; 3,5 (9) ; 4 (8) ; 4,5 (2) ; 5 (6) ; 5,5 (2) ; 6 (2) ; 7,5 (1) ; 8 (2) ; 8,5 (1) ; 9 (1) ; 9,5 (2) ; 10 (3) ; 10,5 (1) ; 11 (1) ; 12 (3) ; 13,5 (1) ; 14 (1) ; 15 (1) 16 (1) ; 17 (2) ; 18 (1)

Quelques considérations sur le sujet :

La citation critique qui a servi de sujet était tirée d'une anthologie commentée de la littérature italienne dont l'auteur, Marco Santagata, n'est pas un spécialiste de Campanella. C'est en effet dans des termes très généraux et plutôt accessibles que le critique y définit ce que sont, à ses yeux, les caractères essentiels de la poésie philosophique de Campanella. Ce jugement devait d'autant moins surprendre les candidats qu'il est centré sur un aspect capital de la question : le rapport entre poésie et philosophie. L'intitulé de la question n° 2, associant de manière originale « poésie » et *Città del sole*, incitait fortement à s'interroger sur ce point, comme d'ailleurs le fait que tous les textes poétiques au programme de l'oral soient tirés du recueil intitulé

Scelta d'alcune poesie filosofiche. De plus, les candidats étaient expressément invités à discuter la pertinence du jugement pour l'ensemble des œuvres au programme, les poésies mais aussi le dialogue. En revanche, le fait que celui-ci soit qualifié de « filosofico », selon un usage courant dans l'historiographie moderne, ne devait pas empêcher les candidats de rappeler ce que tout lecteur de Campanella est censé savoir, c'est-à-dire que l'auteur lui-même a choisi pour ce texte l'appellation générique surprenante de *dialogo poetico* – ce qui vient évidemment compliquer de manière intéressante la question des rapports entre poésie et philosophie.

Au demeurant, le jugement de Santagata, assez long mais plutôt « compact », ne mobilise que des notions ou des concepts ayant une place centrale dans les études sur Campanella : « poesia » et « filosofia », donc, mais aussi « conoscenza », « cambiamento », « utopia », « profezia ». Les oppositions entre « individuo » et « società », « storia » et « vicenda individuale » sont aussi de nature à évoquer des aspects essentiels de l'œuvre de notre auteur ou du débat critique qu'elle a inspiré. C'est même là, sans doute, la principale difficulté de ce sujet, qui peut paraître trop complet, trop circonstancié, et donc, en quelque sorte, trop consensuel, ne prenant pas assez parti ou n'offrant pas assez de prise à la discussion critique. On peut même avoir l'impression que tout est dit, et de manière plutôt équilibrée, et qu'il ne reste donc qu'à illustrer ce qui ne saurait être discuté.

Afin d'échapper à ce risque et pour élaborer une approche vraiment problématique du sujet, la réflexion des candidats pouvait se développer dans au moins trois directions.

Comme pour tout sujet – pour longue et complexe qu'en soit la formulation –, il fallait tout d'abord s'efforcer de porter sur la citation un regard aussi synthétique que possible, essayer d'en saisir les lignes de force et les articulations essentielles. On pouvait ensuite interroger la pertinence de chaque terme employé, faire réagir chacun d'eux avec la réalité concrète et multiforme de l'œuvre de Campanella. Il pouvait enfin être utile de réfléchir sur ce que ce jugement dessine en creux, sur ce que, malgré son apparente exhaustivité, il exclut ou passe sous silence, bref sur le biais qui conditionne l'appréciation du critique et appelle l'intégration ou la discussion.

Le but de la citation de M. Santagata est de définir le caractère philosophique de la poésie de Campanella – et il n'est certainement pas d'affirmer une « équivalence », voire une « identité » entre poésie et philosophie, comme l'ont prétendu plusieurs candidats qui se sont ensuite attachés à réfuter une idée « simpliste » et « péremptoire » que, de fait, le critique n'avait jamais formulée... Ce caractère philosophique de la poésie de Campanella se manifesterait tant sur le plan *spéculatif* que dans le domaine *pratique*, puisque, d'une part, elle serait un « instrument de connaissance » et que, d'autre part, elle traduirait une volonté d'action, et plus précisément des « exigences de changement » de l'homme et de la société. Cette

double valeur, spéculative et pratique, que le balancement de la syntaxe évoque clairement (« perché ... e perché »), n'a pas été reconnue par tous les candidats, plusieurs d'entre eux s'étant empressés d'établir, entre « philosophie » et « connaissance », une corrélation étroite et exclusive qui leur semblait de plus confortée par une fausse interprétation étymologique : en effet, ce n'est pas « l'amour de la connaissance », comme le jury l'a lu dans plusieurs copies, mais bien sûr l'« amour de la sagesse » qu'évoque l'étymon grec du mot « philosophie ». Or, non seulement la notion de philosophie pratique – comme d'ailleurs l'articulation de celle-ci en *éthique*, s'adressant à l'individu, et *politique*, s'appliquant la société – devrait faire partie de la culture générale de chaque candidat, mais l'œuvre de Campanella elle-même ne laisse aucun doute sur ce point, si le tout premier texte de la *Scelta*, le célèbre *Proemio*, présente le poète, fils de « Sofia », comme « amant » aussi bien du « bien » que du « vrai » (v. 1-2), et lui assigne une mission relevant aussi bien de la connaissance que de l'action (« perché *conoscitor e fabbro* io sia », v. 8).

La nature du rapport entre ces deux dimensions n'est pas précisée par le critique, qui se limite à les juxtaposer par une conjonction de coordination. Cela permet un questionnement qui peut se révéler fécond. Y-a-t-il, chez Campanella, une hiérarchie claire entre dimension spéculative et dimension active ? La connaissance que la poésie philosophique est censée produire doit-elle déboucher sur l'action ? L'action qu'elle est censée encourager doit-elle reposer sur la connaissance ? Quelques réflexions intéressantes pouvaient être inspirées aussi par les notions venant préciser cette double articulation. Par rapport à « contemplation », qui aurait été également possible dans ce contexte, le mot « connaissance » met plutôt l'accent sur l'idée de savoir, sur des contenus à acquérir, à transmettre et éventuellement à organiser dans un ensemble cohérent. Quant à l'action dont l'exigence (« istanza ») s'exprimerait dans la poésie de Campanella, elle viserait selon le critique non pas le maintien du *statu quo*, la préservation d'un ordre considéré comme juste (ce qui est souvent l'horizon de la réflexion éthique ou politique), mais, tout au contraire, le changement (« cambiamento »). Est-ce que cela est toujours vrai ? La pensée et l'œuvre de Campanella n'expriment-elles pas aussi le respect, et même la défense acharnée de certaines institutions – l'Église catholique et l'Empire, par exemple – dont la permanence est considérée comme indispensable à la justice du monde ? Le terme « cambiamento », quant à lui, est volontairement vague, et demande à être précisé ou au moins exploré dans sa polysémie. Fait-il allusion au projet de « révolte » qui marque un épisode célèbre de la vie du philosophe (la conjuration calabraise de 1599), voire au caractère « révolutionnaire » que plusieurs interprètes des 19^e et 20^e siècles ont attribué à ses idées politiques et sociales ? N'évoque-t-il pas plutôt ce « renouveau » spirituel que prônent plusieurs de ses textes et qui s'articule à un projet concret de « réforme » politique et religieuse – dont il faudrait d'ailleurs comprendre quelles relations il entretient avec ce qu'il est convenu d'appeler « Contre-Réforme » ?

La troisième partie du jugement de M. Santagata vient apporter quelques précisions sur ce point, en définissant la vision du monde et de l'histoire dont découlerait cette exigence de changement : « una visione utopica e profetica della storia e della sua stessa vicenda individuale ». En se référant implicitement à d'importants travaux de ces dernières décennies (par exemple ceux de G. Ernst ou de L. Bolzoni), le critique attire ici notre attention sur ce qu'il y aurait de foncièrement traditionnel et même d'irréductiblement pré-moderne dans l'œuvre de Campanella. A vrai dire, les deux adjectifs « utopica » et « profetica » sont loin d'être homogènes, et leur juxtaposition peut surprendre, comme l'ont fait remarquer plusieurs candidats. Le premier renvoie en effet à un genre d'écriture, l'utopie, dont l'origine est alors assez récente, puisqu'il tire son nom du pamphlet célèbre de Thomas More (1516), et qui d'ailleurs, à l'époque de Campanella, n'est pas encore institué en genre spécifique et distinct d'autres formes d'écriture politique. L'adjectif « profetica », en revanche, se réfère à une tradition culturelle aussi ancienne que les livres prophétiques de la Bible, une tradition qui se nourrit de nombreux apports culturels, qui a été réactualisée par certaines expériences historiques récentes (en particulier celle de Savonarole) et qui jouit, encore à l'époque de Campanella, d'un crédit et d'un prestige surprenants. Cependant, plutôt que d'opposer les deux notions, il fallait d'abord se demander ce que le critique a voulu évoquer en les réunissant dans ce couple d'adjectifs : à savoir une forte tension vers l'avenir, l'aspiration à un monde idéal dont l'avènement prochain serait prévisible à partir de certains signes, du moins pour celui qui sait les interpréter. Cette dimension est en effet très présente dans la poésie de Campanella, et se traduit notamment par le relief particulier qu'elle confère au personnage de l'auteur, poète-prophète investi d'un pouvoir herméneutique exceptionnel et chargé d'une mission divine dont dépendrait rien moins que le salut de l'humanité. Cela dit, il n'était pas interdit de s'interroger sur la pertinence particulière de chacun des deux termes, et d'observer par exemple que c'est uniquement pour la *Cité du Soleil*, et non pas pour les poésies, qu'il semble possible de parler d'utopie – et encore, avec les précautions et les précisions que suggèrent les études récentes de J. L. Fournel. On pouvait d'autre part s'interroger sur la tension problématique qui semble s'établir entre la modalité prophétique, reposant sur la certitude de l'avenir, et des « istanze di cambiamento » faisant appel à la liberté individuelle des hommes.

D'autres termes ou d'autres syntagmes pouvaient, par leur généralité ou leur ambiguïté, inspirer une réflexion permettant d'amorcer un questionnement problématique. Ainsi, l'expression « strumento di conoscenza » se prêtait-elle à une double lecture. Elle pouvait d'abord évoquer la fonction *didactique* de la poésie, fonction que Campanella met constamment en avant dans le paratexte de la *Scelta*, où les poèmes sont volontiers présentés comme l'instrument d'une vulgarisation efficace des théories philosophiques de l'auteur. Cela est en cohérence avec le positionnement esthétique de Campanella, se réclamant sans cesse de modèles tels que les poèmes

didactiques d'Empédocle ou de Lucrèce, par opposition à des œuvres qui n'auraient pour but que le divertissement ou un plaisir purement esthétique. Mais l'expression « strumento di conoscenza » évoque aussi l'idée d'un pouvoir de connaissance qui serait inhérent à la poésie, laquelle permettrait un accès à la vérité autre que celui que rend possible le langage conceptuel. Les deux versions, italienne et latine, de la *Poetica* de Campanella montrent clairement que notre auteur est très conscient de ce pouvoir cognitif, qui consiste selon lui en une faculté d'évocation sensible permettant un accès direct à la *nature*, source de toute connaissance véritable, ainsi qu'une action tout aussi directe, et même *magique*, sur la physiologie humaine (par exemple à l'aide du rythme poétique et des sonorités verbales). À ce titre, la poésie serait non pas subordonnée à la philosophie, mais complémentaire de celle-ci : loin de n'être qu'un moyen agréable pour communiquer des idées préexistantes, elle serait aussi le lieu où des idées nouvelles se forment et puisent la force nécessaire pour agir sur le monde. L'articulation entre connaissance et action semble en effet être au cœur de la place éminente que Campanella confère à la poésie. Et on peut d'ailleurs se demander si ce n'est pas justement en cela que réside aux yeux de l'auteur le caractère « poétique » de la *Città del sole*, évocation puissamment sensible sachant produire, bien plus qu'un simple traité de philosophie politique, une connaissance capable de changer le monde.

La notion de « cambiamento » pouvait encourager encore quelques réflexions intéressantes. Elle désigne avant tout, nous l'avons vu, cette transformation radicale que Campanella appelle de ses vœux et que ses poèmes ne cessent d'encourager en s'adressant à une multitude de destinataires – historiques et symboliques, individuels et collectifs – et en adoptant avec insistance les formes et les instruments de la persuasion rhétorique : exhortation, invective, prêche, « accorgimento ». Mais la notion de changement évoque aussi un autre aspect important de la personnalité de notre auteur : le vif intérêt qu'il porte aux multiples changements ayant produit, entre le 16^e et le 17^e siècle, une formidable accélération de l'histoire. De ces changements Campanella est un témoin vigilant mais enthousiaste, qui ne cesse d'exalter, y compris dans sa poésie, les inventions techniques, les découvertes géographiques, les innovations scientifiques qui ont transformé le monde. Quel rapport existe-il entre cette sensibilité pour le changement historique et l'exigence de changement qu'exprime la poésie de Campanella ? Cela traduit-il uniquement une vision prophétique de l'histoire, selon ce qu'affirme par exemple une page célèbre de la *Città del sole* où les inventions techniques de l'âge moderne sont présentées comme les « gran segni » d'une « unione del mondo » qui serait inévitable ? Ne faut-il pas y voir plutôt une trace d'optimisme humaniste, l'expression d'une confiance dans la liberté, l'intelligence, l'énergie des hommes, des forces qui ne demanderaient qu'à être guidées dans la bonne direction ? En tout état de cause, la conscience aiguë du changement et l'attachement à un présent dont il valorise le potentiel dynamique inspirent aussi à Campanella des partis pris esthétiques qui s'opposent au classicisme

dominant ou qui l'interprètent de manière novatrice, par exemple dans le domaine linguistique ou métrique. Quelle que soit la nature et l'importance des changements que la poésie de Campanella encourage, elle est donc elle-même, dans sa réalité formelle, l'exemple d'une remarquable capacité de changement.

Un dernière observation en conclusion. Si l'on reprend la citation de son ensemble, on peut voir que plusieurs éléments peuvent suggérer la valeur *subjective* de ces remarques : « Per Campanella l'espressione una visione ». Que veut dire la spécification « Per Campanella » ? Santagata ne ferait-il que reprendre ici l'image que l'auteur a construite de lui-même, de son œuvre, de sa mission ? Aurait-il donné trop de place ou de crédit à ce que dit de lui-même un auteur à la personnalité très forte, écrasante, qui ne cesse de commenter et de justifier ce qu'il fait ? Se serait-il contenté de reproduire le discours méta-poétique dont se double souvent, au delà de l'espace institutionnel de l'*Esposizione*, l'écriture poétique de la *Scelta* ? On pouvait se demander, en d'autres termes, s'il n'est pas des zones ou des aspects de l'œuvre de Campanella qui déborderaient ou qui contrediraient l'image que l'auteur en a fournie, ou le programme qu'il s'est donné. Peut-on oublier, par exemple, que la *Città del Sole* a été rédigée après l'échec tragique d'une tentative concrète de « cambiamento » de la société ? Que les poésies de Campanella ont été composées pour la plupart en prison, dans des conditions qui rendaient impossible toute action concrète sur le monde et même toute communication avec les autres hommes ? Que dire, enfin, des nombreux textes où le poète, bien loin de se présenter comme dépositaire d'une connaissance supérieure et comme guide prophétique de l'humanité, avoue son inaptitude à comprendre son propre sort et constate désespérément un décalage tragique entre le cours de l'histoire et son destin individuel ? La prise en compte de cette dimension pouvait permettre aux candidats de mettre en perspective le jugement critique : non pas pour le contester globalement, ni pour traiter un autre sujet que celui qui était proposé, mais pour explorer les raisons profondes – biographiques, historiques, culturelles – de la place tout à fait exceptionnelle que la poésie occupe dans l'œuvre du philosophe Campanella.

Impressions générales sur les copies corrigées :

Avec quelques exceptions, sur lesquelles on ne s'attardera pas, les copies que le jury a corrigées attestaient pour la plupart une assez bonne maîtrise de la langue italienne. Beaucoup d'entre elles comportaient toutefois des erreurs récurrentes qui, si elles n'étaient pas très graves en elles-mêmes, étaient assez étonnantes en ce qu'elles portaient sur des termes et des concepts essentiels pour cette question : *sonnetto*, *barroca*, *estetica*, *tirranide*, *glosa*, et aussi *profeto* pour *profeta*, *poema* à la place de *poesia*, *fiaba* dans le sens de *favola*, *scomunicazione* pour *scomunica*, *istorizzata* pour *istoriata*. Par ailleurs, la correction grammaticale n'empêchait pas plusieurs copies

d'être peu rigoureuses voire sommaires dans l'expression, ce qui est particulièrement préjudiciable quand il s'agit de manier avec précision des idées et de construire des raisonnements complexes. Plus rare, le défaut contraire a été aussi observé, qui consistait en l'abus d'un langage jargonnant et dans la recherche de la complexité à tout prix, avec abondance d'ellipses, d'allusions et de formulations absconses.

Plutôt que dans la forme, c'est dans le fond que les correcteurs de cette épreuve ont constaté d'importantes différences entre les candidats. En plus d'un nombre assez élevé de copies blanches ou à peine ébauchées, le jury a eu à corriger plusieurs compositions qui attestaient une préparation totalement insuffisante, soit parce qu'elles ne mobilisaient que des vagues connaissances scolaires, soit parce qu'elles comportaient de nombreuses erreurs graves sur l'auteur, son œuvre ou son époque. On a pu lire, par exemple, que Campanella était « toscano » ou « campano » ; qu'il appartenait à l'ordre « francescano » ou « benedettino » ; qu'il fut accueilli en France par François I^{er} ou Louis XVI ; qu'il lut avec profit « gli scritti di Socrate », « l'*Atlantide* di Platone » et « *La dissimulazione onesta* di Machiavelli » ; que *La città del sole* serait « un trattato », « un saggio », voire « una raccolta di poesie », mettant en scène le dialogue « tra un genovese e un nocchiero » ou décrivant une cité idéale « situata a Stilo in Calabria ». Moins sévèrement sanctionnées, d'autres copies étaient malheureusement trop sommaires dans l'évocation du contexte historique, réduit à quelques généralités et à une périodisation approximative, et, surtout, elles trahissaient une connaissance très superficielle de l'œuvre de Campanella : un nombre étonnamment élevé de candidats, par exemple, n'a guère évoqué que *La città del sole*, soit à cause d'une mauvaise interprétation du sujet (qui ne prêtait pourtant pas à confusion sur ce point), soit, plus vraisemblablement, parce seule cette partie du programme, plus brève et pouvant sembler plus accessible, leur était connue. Heureusement, le jury a pu lire aussi un nombre non négligeable de copies témoignant d'une bonne culture générale, d'une certaine familiarité avec le débat critique et d'une lecture attentive des œuvres de Campanella, même si les citations, rarement nombreuses, provenaient pour la plupart des textes inscrits au programme de l'oral. Quelques compositions de grande qualité, enfin, ont très favorablement impressionné les correcteurs par la richesse des références qu'elles comportaient à l'ensemble de l'œuvre de Campanella, par l'originalité et la pertinence des citations, y compris critiques, par la capacité des candidats à mobiliser à bon escient les apports d'une riche culture philosophique, littéraire et historique.

Pour ce qui est des aspects méthodologiques, le jury regrette que trop de candidats méconnaissent encore, ou prennent la liberté d'ignorer, les règles de base de cet exercice. Nombre de copies consistaient en fait en de courts essais sur Campanella n'ayant aucun rapport avec le sujet proposé ; d'autres semblaient ne considérer le sujet que comme l'indication vague d'une thématique générale (par exemple « la poesia di Campanella ») que l'on pouvait traiter librement ; d'autres encore prenaient certes en

compte le sujet, mais n'en proposaient aucune analyse ni ne s'efforçaient d'en extraire un questionnement problématique. À côté de ces défauts majeurs, qui ont été sévèrement sanctionnés, les correcteurs ont observé dans plusieurs copies une application imparfaite des règles de l'exercice, que ce soit à cause d'une analyse hâtive ou partielle du sujet, d'un manque de cohérence dans l'articulation conceptuelle du discours, du caractère trop statique du plan, d'une absence d'équilibre entre les parties : aspects qui peuvent paraître plus formels, mais qui demeurent indispensables, comme l'annonce d'un plan et la qualité de la formulation de cette annonce, ou la présence de transitions entre les parties, et qui ont aussi été pris en compte dans la notation, dans la mesure où ils contribuent à la clarté et à la fluidité d'un texte dont il faut évaluer aussi l'efficacité pédagogique.

Ne privilégiant pas *a priori* une approche particulière du sujet, le jury a récompensé toute copie qui témoignait d'un effort de réflexion personnelle et d'un souci constant de pertinence et de rigueur démonstrative : aussi des compositions relativement brèves mais bien structurées et cohérentes dans leurs propos ont-elles pu recevoir une meilleure note que des travaux plus abondants mais où certains développements non indispensables frôlaient le hors-sujet ou reprenaient manifestement des parties de cours non suffisamment réélaborées. Par ailleurs, si on retrouvait dans plusieurs copies un plan tripartite reprenant *grosso modo* les trois parties de la citation de M. Santagata (1. « strumento di conoscenza », 2. « espressione di istanze di cambiamento » ; 3. « visione utopica e profetica »...), cette articulation était plus ou moins bien justifiée par les candidats et a donné lieu à des développements de qualité très diverse, tantôt platement illustratifs, tantôt finement problématiques. Dans une bonne copie, par exemple, l'illustration de ces différents aspects se doublait systématiquement d'un examen critique permettant de préciser, de compléter ou de limiter la pertinence du jugement proposé à la réflexion. Le candidat commençait donc par montrer que « la poesia di Campanella è filosofica non solo perché traspone in versi un contenuto speculativo, ma perché è essa stessa strumento con cui si costruisce la conoscenza ». Il démontrait ensuite qu'en plus d'exprimer « il progetto di una trasformazione socio-antropologica e politica », sa poésie philosophique « incoraggia, supporta e rende efficace la trasformazione, rivendicando alla parola poetica valore performativo ». Une troisième partie était enfin destinée à montrer pourquoi, si ces caractères découlent en effet d'une « visione profetico-messianica », celle-ci ne peut en revanche « essere definita utopica ». Reste que les meilleures copies sont celles qui ont su élaborer une approche synthétique permettant d'aborder en même temps les deux aspects, spéculatif et pratique, de la poésie philosophique de Campanella. Un candidat a par exemple commencé par illustrer « il legame profondo tra la scrittura campanelliana e un programma di riforma poetico-filosofico che mira a trasformare sia gli assetti della conoscenza che il funzionamento della società attraverso un ritorno alla natura », ainsi que « il ruolo decisivo del poeta,

profeta e sapiente in questo processo di rinnovamento ». Parmi les « tensions » que le jugement critique ferait apparaître, il s'est ensuite penché sur celle qui opposerait « le ambizioni filosofiche e poetiche » de Campanella à sa « vicenda individuale », mais aussi « la tensione intrinseca tra utopia e profezia » pour ce qui est du rapport de l'individu à l'histoire. Cela amenait enfin le candidat à proposer, dans sa troisième partie, une nouvelle formulation du lien entre poésie et philosophie, et cela par le recours à « una concezione della poesia come creazione, oggetto di pensiero concreto » et donc « non mera espressione di un desiderio di cambiamento ma cambiamento in atto presente nella scrittura ». Ces exemples, auxquels pourraient s'ajouter d'autres d'une qualité équivalente, illustrent les excellents résultats qu'il était possible d'obtenir grâce à un entraînement régulier et à un travail approfondi sur les œuvres.

EPREUVE DE TRADUCTION

VERSION

Notes obtenues par les candidats (sur 10): 7,08 (1); 6,50 (1); 6,33 (1); 6,03 (1); 5,80 (1); 5,63 (1); 5,52 (1); 5,50 (1); 5,47 (1); 5,32 (1); 5,24 (1); 5,19 (1); 5,12 (1); 4,99 (1); 4,82 (1); 4,70 (1); 4,59 (2); 4,57 (1); 4,54 (3); 4,33 (1); 4,30 (1); 4,26 (1); 3,99 (1); 3,96 (1); 3,94 (1); 3,89 (2); 3,81 (1); 3,77 (2); 3,74 (1); 3,72 (1); 3,61 (1); 3,60 (1); 3,56 (1); 3,5 (1); 3,40 (1); 2,86 (1); 2,83 (1); 2,73 (1); 2,46 (1); 2,21 (1); 2,01 (2); 1,78 (1); 1,57 (1); 1,55 (1); 0,92 (2); 0,88 (1); 0,87 (2); 0,86 (1); 0,78 (1); 0,74 (1); 0,69 (1); 0,64 (2); 0,54 (1); 0,35 (1); 0,32 (1); 0,17 (1); 0,12 (26).

Moyenne générale de l'épreuve de version: 2,428/10. Note maximale : 7,08 – note minimale : 0,12.

Ma perché talor gli omini tanto si diletano di riprendere, che riprendono ancor quello che non merita riprensione, ad alcuni che mi biasimano perch'io non ho imitato il Boccaccio, né mi sono obligato alla consuetudine del parlar toscano d'oggi, non restarò di dire che, ancor che 'l Boccaccio fusse di gentil ingegno, secondo quei tempi, e che in alcuna parte scrivesse con discrezione ed industria, nientedimeno assai meglio scrisse quando si lassò guidar solamente dall'ingegno ed istinto suo naturale, senz'altro studio o cura di limare i scritti suoi, che quando con diligenza e fatica si sforzò d'esser piú culto e castigato. Perciò li medesimi suoi fautori affermano che esso nelle cose sue proprie molto s'ingannò di giudizio, tenendo in poco quelle che gli hanno fatto onore ed in molto quelle che nulla vagliono. Se adunque io avessi imitato quella maniera di scrivere che in lui è ripresa da chi nel resto lo lauda, non poteva fuggire almen quelle medesime calunnie, che al proprio Boccaccio son date circa questo; ed io tanto maggiori le meritava, quanto che l'error suo allor fu credendo di far bene ed or il mio sarebbe stato conoscendo di far male. Se ancora avessi imitato quel modo che da molti è tenuto per bono e da esso fu men apprezzato, parevami con tal imitazione far testimonio d'esser discorde di giudizio da colui che io imitava; la qual

cosa, secondo me, era inconveniente. E quando ancora questo rispetto non m'avesse mosso, io non potevo nel subietto imitarlo, non avendo esso mai scritto cosa alcuna di materia simile a questi libri del Cortegiano; e nella lingua, al parer mio, non doveva, perché la forza e vera regola del parlar bene consiste piú nell'uso che in altro, e sempre è vizio usar parole che non siano in consuetudine. Perciò non era conveniente ch'io usassi molte di quelle del Boccaccio, le quali a'suoi tempi s'usavano ed or sono disusate dalli medesimi Toscani. Non ho ancor voluto obligarmi alla consuetudine del parlar toscano d'oggi, perché il commercio tra diverse nazioni ha sempre avuto forza di trasportare dall'una all'altra, quasi come le mercanzie, cosí ancor novi vocabuli, i quali poi durano o mancano, secondo che sono dalla consuetudine ammessi o reprobati; e questo, oltre [il] testimonio degli antichi, vedesi chiaramente nel Boccaccio, nel qual son tante parole franzesi, spagnole e provenzali ed alcune forse non ben intese dai Toscani moderni, che chi tutte quelle levasse farebbe il libro molto minore. E perché al parer mio la consuetudine del parlare dell'altre città nobili d'Italia, dove concorrono omini savi, ingeniosi ed eloquenti, e che trattano cose grandi di governo de' stati, di lettere, d'arme e negoci diversi, non deve essere del tutto sprezzata, dei vocabuli che in questi lochi parlando s'usano, estimo aver potuto ragionevolmente usar scrivendo quelli, che hanno in sé grazia ed eleganzia nella pronunzia e son tenuti communemente per boni e significativi, benché non siano toscani ed ancor abbiano origine di fuor d'Italia.

Proposition de traduction:

Mais puisque parfois les hommes se délectent tant à blâmer, qu'ils blâment aussi ce qui ne mérite pas de l'être, à d'aucuns qui me reprochent de n'avoir pas imité Boccace ni de m'être astreint à l'usage de la langue toscane d'aujourd'hui, je ne manquerai pas de dire que, bien que Boccace fût d'un esprit noble, au regard de son époque, et qu'il écrivît parfois avec discernement et application, il n'écrivit néanmoins jamais aussi bien que lorsqu'il se laissa guider seulement par son génie et son instinct naturel, sans autre effort ni souci de polir ses écrits, que lorsque, avec diligence et application, il s'efforça d'être plus docte et plus châtié. C'est pourquoi ses partisans eux-mêmes affirment que lui-même se trompa grandement dans l'appréciation de ses écrits, tenant en piètre estime celles qui lui ont fait honneur et en grande estime celles qui ne valent rien. Si donc j'avais imité cette manière d'écrire qui, chez lui, est blâmée par ceux qui chantent les louanges de tout le reste, je n'aurais pu échapper au moins aux mêmes reproches qui sont adressés à Boccace lui-même sur ce point; et je les aurais d'autant plus mérités que, s'il se trompa alors en croyant bien faire, je me serais aujourd'hui trompé en toute connaissance de cause. Si j'avais également imité cette manière que beaucoup jugent convenable et que lui-même apprécia moins, il m'aurait semblé, par

une telle imitation, manifester mon désaccord avec celui-là même que j'imitais, ce qui, selon moi, était malséant. Et quand bien même je n'aurais été mû par cette considération, je ne pouvais l'imiter dans le sujet, Boccace n'ayant jamais écrit quoi que ce soit de matière semblable à ces livres du *Courtisan*; dans la langue non plus, à mon avis, je ne devais pas le faire, parce que la force et la seule règle du bien parler résident davantage dans l'usage que dans quoi que ce soit d'autre et qu'il est toujours répréhensible d'utiliser des mots qui ne seraient plus en usage. Aussi n'était-il pas opportun que j'emploie nombre de mots employés par Boccace, lesquels, à son époque, étaient en usage mais sont aujourd'hui tombés en désuétude, chez les Toscans eux-mêmes. Je n'ai pas davantage voulu me plier à l'usage du toscan d'aujourd'hui, car le commerce entre les différentes nations a toujours eu le pouvoir de transporter de l'une à l'autre, à l'instar de marchandises, également les nouveaux mots, lesquels, par la suite, perdurent ou disparaissent, suivant qu'ils sont admis ou rejetés par l'usage; et cela, outre le témoignage des anciens, se voit clairement chez Boccace, chez qui l'on trouve tant de mots français, espagnols et provençaux, dont certains sont peut-être mal compris par les Toscans modernes, que si l'on s'avisait de les ôter tous, le livre s'en trouverait fort amoindri. Et comme à mon avis les parlars en usage dans d'autres nobles villes d'Italie, où se rassemblent des hommes sages, pleins d'intelligence et d'éloquence, qui traitent d'affaires importantes dans le gouvernement des états, de lettres, de faits d'armes et d'affaires diverses, ne doivent nullement être méprisés, j'estime, en écrivant, avoir pu légitimement employer, parmi les termes qui dans ces endroits-là sont employés, ceux qui contiennent grâce et élégance dans leur prononciation et sont communément tenus pour corrects et pleins de sens, bien qu'ils ne soient pas toscans et qu'ils trouvent aussi leur origine hors d'Italie.

Remarques générales sur les copies:

Cette année encore, le jury déplore, dans une écrasante majorité de copies, des traductions commises par des candidats dont la maîtrise de la langue française est insuffisante, voire inexistante... À titre indicatif et purement statistique, sur les 91 copies (dont 0 copie blanche), 44 copies atteignent une note inférieure à 2/10, en raison d'une maîtrise de la langue française plus que problématique. Une copie, qui a particulièrement ému le jury, a été écrite dans une langue totalement incompréhensible et a totalisé près de 850 points fautes. Il serait souhaitable de trouver des copies répondant à plusieurs critères essentiels : qu'aucun contresens majeur ou qu'aucune

grave erreur de construction et de syntaxe ne vienne compromettre l'impression d'une compréhension générale du texte (ce qui implique au préalable une lecture très approfondie, voire un déchiffrement du texte); une transcription en français dictée par la plus grande rigueur et assortie d'une attention au sens presque étymologique des termes (car on ne rappellera jamais à quel point l'italien ancien est proche du latin); et enfin, que le tout soit écrit dans le meilleur français possible. Nous ne saurions donc trop recommander à certains candidats de n'envisager l'Agrégation d'italien qu'en situation de maîtrise aboutie de la langue française.

Le texte retenu pour l'épreuve de version a pour auteur un écrivain parmi les plus célèbres de la Renaissance et il portait sur la question de la langue, un thème qui revient avec une lancinante régularité dans l'histoire de la littérature italienne, et ce depuis ses origines... De ce double point de vue, le texte ne devait pas trop désarçonner les candidats, à condition, bien évidemment, qu'ils maîtrisent la technique de la version ancienne et qu'ils prêtent la plus grande attention aux principales difficultés du texte.

Les principales difficultés posées par la compréhension du texte:

-Ma perché talor gli omini tanto si diletmano di riprendere, che riprendono ancor quello che non merita riprensione, ad alcuni che mi biasimano perch'io non ho imitato il Boccaccio, né mi sono obligato alla consuetudine del parlar toscano d'oggi, non restarò di dire che...:

Il ne fallait pas se méprendre quant à la nature de cette proposition: la première phrase du texte n'est nullement une phrase interrogative, comme le confirme, du reste, l'absence de point d'interrogation final. *Perché* introduit une proposition subordonnée causale, visant à justifier la conséquence exprimée par la proposition principale *non restarò di dire*. Les contresens, ici, ont été nombreux; ils ont été lourdement pénalisés... Rappelons combien il est essentiel en traduction ancienne de repérer précisément la syntaxe de la phrase (quelle est la principale? quelles sont les subordonnées? comment sont-elles reliées?) et sa logique rhétorique avant de passer à la traduction. Et cela d'autant plus que ce texte n'est rien d'autre, en définitive, qu'une longue justification de l'usage de la langue vulgaire, avec de très solides constructions rhétoriques qu'il fallait dégager avant de les traduire. Il ne fallait pas non plus, dans cette phrase, commettre un contresens sur le verbe de la principale qui, dans l'italien

du XVIème siècle signifie *je ne manquerai pas de*. Toute traduction qui ne restituait pas ce sens relevait donc du contresens.

-nel qual son tante parole franzesi, spagnole e provenzali ed alcune forse non ben intese dai Toscani moderni, che chi tutte quelle levasse farebbe il libro molto minore: il convenait ici de saisir avec la plus grande rigueur la construction de la phrase qui comporte une proposition consécutive (**tante** sono le parole ... **che**...), dont la traduction devait absolument rendre compte, au risque de trahir la lettre. Signalons à ce propos que les correcteurs ont pu constater, dans de nombreuses copies, une forte tendance à une réécriture de la phrase, dont la construction syntaxique était totalement bouleversée, quand la phrase n'était pas coupée en deux par un point, sans doute pour des raisons de commodité pour le candidat. La construction de ce texte, même si elle peut sembler lourde à un lecteur « moderne », pouvait et devait être restituée dans la traduction dans la mesure où elle en est un élément caractéristique.

-dei vocabuli che in questi lochi parlando s'usano, estimo aver potuto ragionevolmente usar scrivendo quelli, che hanno in sé grazia ed eleganza nella pronunzia e son tenuti communemente per boni e significativi...: il fallait là encore prêter la plus grande attention à la construction de la phrase italienne, au demeurant plutôt complexe. Elle pourrait se réécrire de la façon suivante, en d'autres termes et dans un ordre différent: « estimo aver potuto, scrivendo, usar quelli [dei vocabuli che in questi lochi parlando s'usano] che hanno in sé grazia ed eleganza... ». Une fois comprise, la phrase se traduisait sans trop de mal.

La difficulté de ce texte tenait aussi à des archaïsmes, qui ne devaient pas dérouter des candidats par ailleurs préparés à l'épreuve de philologie de l'oral:

-non poteva fuggire almen quelle medesime calunnie... ed io tanto maggiori le meritava: il faut porter attention à la forme ancienne latinisante des deux verbes *poteva* et *meritava*, qui ont bel et bien pour sujet le locuteur, et non Boccace. La logique et l'objet du discours - à savoir la nécessité ou non de se conformer au modèle représenté par la prose de Boccace - auraient dû permettre aux candidats d'éviter un contresens qui laissait subsister de forts doutes sur la compréhension globale du texte. Signalons que ce même problème réapparaissait dans la phrase *e nella lingua, al parer mio, non doveva*: le sujet est bien le locuteur.

La formulation en français

De la même manière que la principale difficulté de compréhension posée par le texte résidait dans son caractère à la fois rhétorique et discursif, le premier problème posé par la formulation en français était celui de la construction des phrases, dans un respect absolu des règles de syntaxe. Ainsi, si l'on examine la fin de la dernière phrase

(« benché non siano toscani ed ancor abbiano origine di fuor d'Italia »), on observe la présence de deux verbes au subjonctif, mode rendu obligatoire par la conjonction de subordination concessive *benché*; à ce titre, il était indispensable, en français, de faire précéder le verbe de la deuxième proposition subordonnée par la locution conjonctive *bien que* ou, à défaut par la conjonction « relais » *que*, faute de quoi la deuxième subordonnée devenait une proposition indépendante, ce qu'elle n'est nullement.

Une fois la construction syntaxique du texte mise en évidence, la plus grande vigilance était de rigueur quant au choix du temps et des modes. Ainsi, il est clair qu'avec « Se adunque io avessi imitato quella maniera di scrivere... » commence une longue irréalité du passé, qu'il fallait traduire comme telle, avec les temps et les modes requis. Dans ces conditions, il n'était pas possible de traduire *non poteva fuggire* autrement que par un verbe un conditionnel passé (ce quelques candidats, nous sommes heureux de le souligner, ont bien perçu). Cette logique s'appliquait dans la suite du texte: dans « *parevami con tal imitazione far testimonio d'esser discorde di giudizio da colui che io imitava* », l'imparfait de l'indicatif italien pose un problème au regard de la syntaxe du verbe en français; en effet, le début de la phrase « si j'avais également imité » contraint le verbe de la principale à un conditionnel passé: *si j'avais [...], il m'aurait semblé*, et non *il me semblait* ou *il m'avait semblé*, incorrects en français et confinant au non-sens. A propos de *Se ancora avessi imitato quel modo che da molti è tenuto per bono e da esso fu men apprezzato*, signalons que le sens de *ancora* dans l'italien du XVI^{ème} siècle est bien celui de *aussi* (= *anche*). Une traduction comme *si encore j'avais...* revenait à faire de cette subordonnée une concessive signifiant tout le contraire de ce que veut dire le texte italien.

De nombreuses incorrections ont été observées dans les conjugaisons au subjonctif imparfait, qu'il n'est pas utile de citer en ce lieu: elles témoignent malheureusement d'un manque de préparation linguistique, qui peut concerner aussi bien les candidats italophones que les francophones.

Erreurs le plus fréquemment relevées:

De très nombreuses copies trahissent méconnaissance totale d'un lexique propre à la langue ancienne (l'étymologie de *concorrere* ou celle de *negozio* semblent inconnues) ou même des règles d'accords et d'orthographe fondamentales en français (**provençals*, **produits commerciaux*, **rejétés*, liste non exhaustive) ou encore de syntaxe: *considéré valable* de ne se dit pas en français (*considéré comme valable*) pas plus que *être désuet chez* (éventuellement *considéré comme désuet par...*). Le verbe *réprimander* ne se construit que transitivement (*réprimander quelqu'un*), à l'inverse de *reprocher*: on reproche quelque chose à quelqu'un (signalons à ce sujet que l'utilisation du verbe *reprendre* dans la traduction de *riprendere* aboutissait à un contresens). On a pu par ailleurs observer l'emploi d'un lexique impropre, compte tenu

du contexte, comme *occitans* pour *provençaux*. Certaines inventions ou élucubrations hasardeuses sur le sens du texte aboutissaient parfois à une trahison du texte: *gentil ingénu* ou encore *gentil génie* sont des traductions plus qu'inappropriées pour *gentile ingegno* et même elles confinent à l'absurde.

Ultime paradoxe d'un texte sur la langue : comment est-il possible d'envisager passer l'Agrégation d'italien en se référant à une langue *même plus utilisée par les *Touscans ils-mêmes* (sic) ou *n'étant pas non plus obligé à la *consuéture de parler le *tuscaïn de nos jours...* Nous ne nous attarderons pas non plus sur des anglicismes comme **merchandize*, **judgement*, ou sur des barbarismes tels que la **consuéture* », le **judice* (pour *giudizio*), **l'ingénuosité* (pour **ingegno*) ou **l'opérosité* (pour *industria*) ou *Courtisan* devenu **Curtesan*, **Courtesan*, **Cortesan*. C'est enfin l'orthographe même de *Boccace* qui est parfois inconnue, tout comme la règle relative à l'usage des articles avec les noms propres en français (**le Boccace*, **le Bocace*).

Il convient aussi de veiller au niveau de langue: ainsi, pour traduire *senz'altro studio o cura di **limare** i scritti suoi*, on ne pouvait retenir des verbes comme *peaufiner* ou *figoler*, qui appartiennent à un registre familier et donc inapproprié ici.

Rappelons pour finir que le jury a fait preuve de bienveillance et qu'il n'attendait pas une traduction « monolithique ». Une certaine latitude était possible dans la traduction de *industria* (*maîtrise, méthode*), *diligenzia* (*application, rigueur*), *vizio* (*défaut, mauvaise habitude*), *culto* (*docte, érudit, savant*), *studio* (*application*), *ragionevolmente* (*légitimement, à bon escient*). Quelques candidats ont proposé des solutions intéressantes, qui ont été valorisées.

THEME

Une dame sortit, car elle avait d'autres matinées et devait aller goûter avec deux reines. C'était cette grande cocotte du monde que j'avais connue autrefois, la princesse de Nassau. Si sa taille n'avait pas diminué, ce qui lui donnait l'air, par sa tête située à une bien moindre hauteur qu'elle n'était autrefois, d'avoir ce qu'on appelle *un pied dans la tombe*, on aurait à peine pu dire qu'elle avait vieilli. Elle restait une Marie-Antoinette au nez autrichien, au regard délicieux, conservée, embaumée grâce à mille fards adorablement unis qui lui faisaient une figure lilas. Il flottait sur elle cette expression confuse et tendre d'être obligée de partir, de promettre tendrement de revenir, de s'esquiver discrètement, qui tenait à la foule des réunions d'élite où on l'attendait. Née presque sur les marches d'un trône, mariée trois fois, entretenue longtemps et richement par de grands banquiers, sans compter les mille fantaisies qu'elle s'était offertes, elle portait légèrement sous sa robe, mauve comme ses yeux admirables et ronds et comme sa figure fardée, les souvenirs un peu embrouillés de ce passé innombrable. Comme elle passait devant moi en se sauvant *à l'anglaise*, je la saluai. Elle me reconnut, elle me serra la main et fixa sur moi les rondes prunelles mauves de l'air qui voulait dire : « Comme il y a longtemps que nous ne nous sommes vus ! Nous parlerons de cela une autre fois. » Elle me serrait la main avec force, ne se rappelant pas au juste si en voiture, un soir qu'elle me ramenait de chez la duchesse de Guermantes, il y avait eu ou non une passade entre nous. À tout hasard elle sembla faire allusion à ce qui n'avait pas été, chose qui ne lui était pas difficile puisqu'elle prenait un air de tendresse pour une tarte aux fraises et mettait si elle était obligée de partir avant la fin de la musique l'air désespéré d'un abandon qui toutefois ne serait pas définitif. Incertaine, d'ailleurs, sur la passade avec moi, son serrement de main furtif ne s'attarda pas et elle ne me dit pas un mot. Elle me regarda seulement comme j'ai dit, d'une façon qui signifiait « Qu'il y a longtemps ! » et où repassaient ses maris, les hommes qui l'avaient entretenue, deux guerres, et ses yeux stellaires, semblables à une horloge astronomique taillée dans une opale, marquèrent successivement toutes ces heures solennelles du passé si lointain qu'elle retrouvait à tout moment quand elle voulait vous dire un bonjour qui était toujours une excuse. Puis, m'ayant quitté, elle se mit à trotter vers la porte pour qu'on ne se dérangeât pas pour elle, pour me montrer que si elle n'avait pas causé avec moi c'est qu'elle était pressée, pour rattraper la minute perdue à me serrer la main afin d'être exacte chez la reine d'Espagne qui devait goûter seule avec elle. Même, près de la porte, je crus qu'elle allait prendre le pas de course. Elle courait en effet à son tombeau.

Proposition de traduction

Una signora uscì perché aveva altri ricevimenti quel pomeriggio e doveva andare a merenda con due regine. Era quella grande *cocotte* dell'alta società che avevo conosciuto un tempo, la principessa di Nassau. Se la sua statura non fosse diminuita, il che le dava l'aria, per la sua testa situata a un'altezza ben inferiore a quanto era un tempo, di avere quel che si chiama *un piede nella fossa* si sarebbe appena potuto dire che fosse invecchiata. Restava una Maria Antonietta dal naso austriaco, dallo sguardo delizioso, conservata, imbalsamata grazie a mille belletti adorabilmente uniti che le rendevano il viso lilla. Aleggava su di lei l'espressione confusa e tenera di essere obbligata ad andar via, di promettere teneramente di tornare, di ritirarsi discretamente, che dipendeva dalla folla delle riunioni d'élite dove era aspettata. Nata quasi sui gradini di un trono, sposata tre volte, mantenuta a lungo e riccamente da grandi banchieri, senza contare i mille capricci che si era offerta, portava leggermente sotto il vestito, color malva come i suoi occhi ammirevoli e tondi e come il suo volto imbellettato, i ricordi un po' ingarbugliati di quel passato innumerevole. Dato che passava davanti a me filandosela *all'inglese*, la salutai. Mi riconobbe, mi strinse la mano e fissò su di me le tonde pupille color malva con l'espressione che voleva dire : « Quanto tempo è che non ci vediamo ! Parleremo di questo un'altra volta ». Mi stringeva la mano con forza, non ricordandosi esattamente se in carrozza, una sera che mi riaccompagnava da un ricevimento della duchessa di Guermantes, ci fosse stata o no un'avventura tra noi. Ad ogni buon conto sembrò alludere a ciò che non era stato, cosa che non le era difficile poiché prendeva un'espressione di tenerezza per una crostata di fragole, e metteva se era obbligata ad andar via prima della fine della musica l'aria disperata di un abbandono che non sarebbe stato definitivo. Incerta, del resto, sull'avventura con me, la sua stretta di mano furtiva non si attardò ed ella non mi disse una parola. Mi guardò soltanto come ho detto, in un modo che significava « Da quanto tempo ! », e in cui ripassavano i suoi mariti, gli uomini che l'avevano mantenuta, due guerre, e i suoi occhi stellari, simili a un orologio astronomico intagliato in un opale, segnarono successivamente tutte quelle ore solenni del passato così lontano ch'ella ritrovava ad ogni momento quando voleva rivolgermi un saluto che era sempre una scusa. Poi, lasciandomi, si mise a trotterellare verso la porta perché non ci si disturbasse per lei, per mostrarmi che se non aveva conversato con me era perché aveva fretta, per recuperare il minuto perduto a stringermi la mano allo scopo di essere puntuale dalla regina di Spagna che doveva far merenda sola con lei. Anzi, vicino alla porta, credetti che stesse per mettersi a correre. E correva infatti alla sua tomba.

L'épreuve de thème proposait cette année la traduction d'un extrait du *Temps retrouvé* (1927) de Proust. Dans le passage en question, la princesse de Nassau quitte furtivement le salon des Guermantes et son masque de « grande cocotte du monde », désormais marqué par la vieillesse, bien que reconnaissable dans ses gestes et attitudes, s'offre au regard pensif et ironique du narrateur, incarnation à la fois cocasse et pathétique de l'action mystérieuse et cruelle du temps.

Malgré la réputation de difficulté de l'auteur, la lecture du texte devait montrer aux candidats qu'il n'y avait pas de piège particulier à déjouer, le niveau de complexité étant celui qu'on peut raisonnablement attendre pour une épreuve d'Agrégation. La scène évoquée présente, certes, quelques éléments historiquement datés, mais dans une proportion limitée et sans aucun effet d'obscurité. La syntaxe proustienne s'y déploie dans son ampleur et dans ses courbes caractéristiques, mêlant subordination et coordination, juxtaposant les plans logiques et poussant parfois jusqu'à ses limites l'expansion de la phrase. Le vocabulaire, choisi et chargé d'intentions signifiantes parfois très subtiles, fait place à la fois aux façons de dire socialement connotées et à une rhétorique littéraire raffinée.

La reconnaissance des qualités spécifiques du style proustien était un préalable nécessaire pour une traduction respectueuse, comme il se doit, des caractéristiques formelles mais aussi des nuances les plus fines du sens du texte. Il était tout aussi indispensable, cela aussi va de soi, de savoir manier les différents registres de l'italien, pour pouvoir y puiser les moyens aptes à fournir un équivalent de la richesse et la hardiesse du texte source.

Dans l'ensemble, les traductions fournies ont été un peu décevantes, même s'il faut reconnaître qu'il y a eu, par rapport à l'année dernière, moins de candidats « aventuriers », se lançant dans l'exercice sans aucune préparation ou presque, et se fiant essentiellement à leurs supposées capacités d'improvisation. Si dans quelques copies on a pu apprécier les qualités de rigueur, de précision et de justesse attendues, révélant autant d'assurance dans le déchiffrement du texte français que dans l'expression en italien, le plus grand nombre s'est trouvé entaché par une approximation diffuse, par une certaine pauvreté, voire une pauvreté certaine des moyens syntaxiques et lexicaux, et trop souvent aussi par une indigence grammaticale surprenante pour des candidats à l'Agrégation (fautes d'accords élémentaires, erreurs de concordance des temps, constructions syntaxiques défigurées et aboutissant à des phrases dénuées de sens). La traduction de tournures tout à fait communes en français mais pas toujours immédiatement transposables en italien (« qui lui faisaient une figure lilas », « entretenue longtemps », « A tout hasard ») a pu créer un désarroi inexplicable à ce niveau.

Si on a eu à déplorer moins souvent que l'année dernière des traductions paraphrastiques qui récrivent le texte au lieu de le traduire, le goût de l'exactitude,

essentiel dans le cadre d'une traduction pour une épreuve de concours, a malgré tout fréquemment fait défaut, surtout lorsque le texte proustien semble éprouver les limites de la grammaire française (la traduction de « l'expression confuse et tendre d'être obligée de partir » devait garder le son inattendu de l'original sans céder à la tentation de le 'normaliser'), mais aussi à bien des endroits où rien n'incitait à s'écarter d'un rendu précis (« passé innombrable » est une expression peu courante mais parfaitement admissible, dont il fallait précisément préserver le caractère en la traduisant littéralement). Certains candidats ont cru bon, notamment, de dévider la pelote syntaxique là où l'enchevêtrement des phrases était plus ardu (de « Si sa taille n'avait pas diminué » à « elle avait vieilli », de « Née presque » à « passe innombrable », de « A tout hasard » à « ne serait pas définitif »), en proposant une formulation plus linéaire : sans se rendre compte que, ce faisant, ils modifiaient arbitrairement les données stylistiques et sémantiques du texte, et ce d'une manière d'autant plus injustifiée que l'italien écrit admet moins difficilement que le français les structures phrastiques complexes renvoyant à l'héritage latin.

Sur le plan lexical, s'il était en partie compréhensible que quelques termes rares ou n'ayant pas de véritable équivalent en italien créent l'embarras, il était moins acceptable que cette difficulté s'étende à des mots ou à des expressions relativement fréquents et pourtant mal ou très mal traduits (« prunelle », « prunette », « piccola prugna », « prugnetta » pour *prunelles*, « proteggere », « trotellare », « trottinare » pour *trotter*, « stringere di mano », « strinta di mano », « strettamento di mano » pour « serrement de main », « compensare il minuto », « riottenere il minuto », « ripagare il minuto », « ricacciare il minuto » pour *ratrapper la minute*).

Les défauts constatés dans la plupart des copies incitent le jury à formuler la recommandation - qui pourrait sembler superflue - de s'entraîner à la lecture des grands textes littéraires français et italiens et à s'en inspirer dans le soin qu'il faut mettre dans l'écriture.

Les remarques ponctuelles qui suivent signalent aux futurs candidats quelques unes des difficultés qui ont été le plus fréquemment rencontrées dans le texte à traduire cette année, en indiquant les solutions qui pouvaient être envisagées.

matinée et **cocotte du monde** : ces deux termes, au tout début du texte proposé, cristallisent l'évocation de l'ambiance *belle époque* qui régnait dans la société proustienne avant que la tempête de la guerre n'emporte son prestige et ne laisse plus que des simulacres momifiés. La difficulté de les traduire était réelle et d'ailleurs différente dans les deux cas : le français *matinée* est répertorié dans les dictionnaires italiens, mais uniquement dans le sens de « spectacle qui a lieu l'après-midi », celui de « réception mondaine » n'étant pas passé dans l'usage italien. Il fallait donc se contenter d'une approximation ou d'une périphrase aussi proches que possible du sens français. En revanche, *cocotte*, tout en étant un mot bien daté, résiste encore et reste la

solution la plus acceptable dans la mesure où sa capacité d'évocation précise de l'univers de référence est inégalée. Si on a toutefois admis comme acceptables des traductions relativement proches (*cortigiana*), on n'a pu qu'être surpris par le déchaînement d'imagination, parfois dépourvu de tout sens critique, auquel a donné lieu la traduction de *cocotte du monde* : si « nobildonna del mondo » et « donna di mondo » pouvaient encore avoir un vague semblant de plausibilité, « gallina mondana », « civetta del mondo », « bambola del mondo », « reginetta di mondo », « fraschetta del mondo », « pentola mondana », « agitatrice della mondanità », « pollastra mondana » et « vulcanicità del mondo » relevaient d'une linguistique de l'absurde qui n'avait manifestement aucun rapport avec le texte à traduire.

Si sa taille n'avait pas diminué, ce qui lui donnait l'air, par sa tête située à une bien moindre hauteur qu'elle n'était autrefois : le début de cette phrase hypothétique (longue mais claire dans son articulation qui fait place à une double parenthèse typique, introduite par une phrase relative) n'aurait pas dû être un passage périlleux, ou du moins aussi périlleux qu'il l'a été dans les faits. Rares sont en effet les candidats qui ont su trouver une traduction heureuse, beaucoup d'entre eux étant mal à l'aise avec les temps et modes verbaux de la structure conditionnelle, le choix des verbes auxiliaires ou la grammaire de la comparaison (« se la sua vita non fosse stata diminuita », « la sua statura non avesse diminuita », « ad un'altezza così minore che era una volta », « ad una ben mena altezza che n'era tempo fa »), ou étant parfois maladroits dans le rendu lexical et syntaxique (« se la vita non era sminuita », « se non fosse stato per la statura più piccola che le posizionava la testa », « con quella testa messa nettamente più giù »), ou encore allant jusqu'au contresens (« sebbene la sua statura non fosse diminuita ») ou à une véritable perte de toute maîtrise logique (« se le sue misure non venissero accorciate dalla testa posta alla ben minima altezza che non avrebbe avuto in altri tempi »). On a généralement constaté que les tournures conditionnelles sèment le doute parmi les candidats, y compris lorsqu'il s'agit des plus inoffensives (*si elle n'avait pas causé avec moi* traduit « se non aveva fatto quattro chiacchiere » « se ella non avesse chiacchierato », « sebbene non avesse chiacchierato », « se non avesse discusso con me »).

qui tenait à la foule des réunions d'élite : nombre de candidats ont été surpris par cette phrase, dont les traductions proposées n'avaient aucun sens ou n'en avaient pas par rapport au contexte (« di chi tiene alla folla », « che rivolgeva alla folla », « che teneva alla folla », « di chi stava a cuore alla folla », « che contraddistingue quella folla », « che faceva alla folla »). L'asymétrie de l'usage français et italien (*tenir à* pouvant vouloir dire *dépendre de* en français, alors que l'italien *tenere a* ne signifie que *avoir à cœur*) peut en partie justifier cette mésinterprétation diffuse, l'explication

principale résidant sans doute dans la difficulté engendrée par une phrase syntaxiquement un peu inattendue (« cette expression confuse et tendre d'être obligée de partir, de promettre tendrement de revenir, de s'esquiver discrètement, qui tenait à la foule ») qui, associée à la malice de l'analyse psychologique, a fini par dérouter des candidats ayant peu de familiarité avec ce paysage littéraire.

vous dire un bonjour qui était toujours une excuse : la tournure habituelle en français (*dire bonjour* au sens de *saluer*) le plus souvent n'a pas été comprise dans sa valeur idiomatique, les candidats se contentant d'une traduction littérale peu satisfaisante (« darvi un buongiorno », « dirvi un buongiorno », « darti un buongiorno ») ou hasardant une solution rendue « improbable » par la subordonnée relative rattachée au nom (« voleva salutare che era sempre una scusa »). D'autres phrases idiomatiques ont également provoqué de nombreux naufrages - si une telle formulation nous est permise - comme l'expression *en se sauvant à l'anglaise*, malgré une correspondance partielle avec l'usage italien (« coprendosi all'inglese », « salvandosi all'inglese », « passando davanti a me con fare inglese », « andandosene a chetichella », « scappando alla spagnola », « sfilando all'inglese », « scappando alla francese »).

je crus qu'elle allait prendre le pas de course : la phrase de clôture comportait trois types de difficulté, loin toutefois d'être insurmontables : d'abord la traduction de l'imminence dans le passé exprimée en français par la périphrase *aller*+infinitif ; ensuite l'expression *prendre le pas de course* qui n'était pas immédiatement transposable en italien ; enfin, la nécessité de garder, dans la traduction, la racine du verbe *courir*, pour permettre le renversement ironique sur lequel se termine le passage (« Et elle courait en effet à son tombeau »). Comme dans le cas de la phrase conditionnelle ci-dessus évoqué, les traductions proposées ont souvent cumulé les maladresses lexicales et les fautes de syntaxe, y ajoutant aussi parfois une récréation fantaisiste du passe simple d'un verbe aussi commun que *credere* (« credetti che prendesse il passo della corsa », « che andasse a prendere l'andatura di corsa », « che stava per andare di corsa », « che stava per prendere il passo di corsa », « pensai che avrebbe preso la rincorsa », « che nella corsa, sarebbe inciampata nel suo proprio passo », « crebbi che stessee per avere un passo di corsa »).

Au terme de ces observations sur l'épreuve de traduction, le jury invite les candidats à se familiariser avec les deux langues (italienne et française) par la fréquentation assidue des grands textes de la littérature et par l'utilisation, chaque fois que cela apparaît nécessaire au cours de leur préparation, des meilleurs grammaires et des dictionnaires de référence (Trésor de la Langue Française Informatisé

<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, ou bien le Dictionnaire Robert, pour la langue française, le Dizionario Treccani <http://www.treccani.it/vocabolario/>, ou bien encore le Vocabolario della lingua italiana Zingarelli, pour la langue italienne). On attend d'un professeur de langue vivante qu'il maîtrise la langue étrangère qu'il enseigne (cela va de soi) mais avant tout, et comme n'importe quel professeur d'une autre discipline, la langue française : cette maîtrise doit pouvoir représenter dans tous les cas un modèle pour les élèves auxquels l'enseignant s'adressera tout au long de sa carrière.

COMPOSITION EN LANGUE FRANÇAISE

Durée : 7 heures

Sujet :

Dans *Il romanzo di Ferrara*, l'exclusion et l'enfermement constituent la condition historique et existentielle fondamentale des personnages de Bassani.

Commentez et discutez cette affirmation.

Quelques considérations sur le sujet :

Le sujet proposé aux candidats n'avait rien de surprenant. Là résidait cependant sa première difficulté : l'évidence avec laquelle il s'imposait. Son caractère en apparence "lisse", n'offrant que peu de prises à la discussion, obligeait en effet à les candidats à le problématiser, à en découper avec précision le périmètre pour en faire justement un sujet de dissertation qui puisse leur permettre de construire un discours réflexif et argumenté.

Pour cela, il était nécessaire d'en examiner avec la plus grande attention les termes et notamment l'un d'entre eux, qui en était le cœur, et qui paradoxalement a été négligé par la plupart des candidats, occasionnant d'emblée une réflexion faussée et tronquée. Il s'agissait de la notion de "personnages". En effet, les candidats ont eu tendance à oublier qu'il avaient à faire une dissertation littéraire et que la "réalité" sur laquelle ils avaient à réfléchir était avant toute chose une réalité textuelle. L'œuvre de Bassani ne pouvait donc se réduire à n'être qu'un témoignage

historique et ses “personnages” des reflets directs de personnes en chair et en os vivant à une époque donnée de l’histoire de l’Italie. Comme l’indique d’ailleurs le titre général sous lequel Bassani a réuni les différents éléments de son œuvre — *Il romanzo di Ferrara* — cette dernière est aussi une transfiguration littéraire d’une réalité socio-historique. Prendre en compte la dimension littéraire du sujet et donner au terme “personnages” toute sa signification, fictionnelle et narrative, permettait de rendre au sujet son épaisseur et sa complexité. Il en découlait des pistes de réflexions essentielles que les candidats ne pouvaient éluder.

Nous en donnons quelques exemples :

- le lien entre l’auteur, le narrateur et ses personnages

Bassani écrit une œuvre de remémoration. Il place pour cela ses personnages à l’intérieur d’un univers le plus souvent circonscrit, dans l’espace et dans le temps, un univers clos, à des fins d’analyse et d’observation dont l’objet très particulier est l’expérience “juive”. L’enceinte de Ferrare ou des enceintes encore plus réduites (exemple : la structure narrative de *Il Giardino dei Finzi-Contini* obéit à la progression vers des lieux de plus en plus retirés et excluants - les enceintes de la ville - le jardin - la Magna Domus - la chambre de Micòl) constituent les premiers lieux de l’enfermement dans lesquels Bassani place ses personnages. Des personnages qui sont exclus (ex : Geo Jozs, le personnage de *Una lapide in via Mazzini* ou Athos Fadigati, le personnage de *Gli occhiali d’oro*) ou enfermés (ex : la maison dans laquelle vit en recluse l’ancienne militante socialiste Clelia Trotti dans le récit *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*) de manière subie (c’est le cas de Lida Mantovani ou de Clelia Trotti), ou volontaire (Elia Corcos dans *La passeggiata prima di cena*, la famille Finzi-Contini).

Mais au-delà de ces enfermements et de ces exclusions “diégétiques”, dont la plupart des candidats ont su assurer les repérages, c’est plus profondément, dans une sorte de redoublement expressif du fond par la forme, la structure même de *Il romanzo di Ferrara* qui vise à créer un espace textuel autonome dans lequel sont enfermés les personnages de l’œuvre bassannienne. On pouvait citer à titre d’exemple la technique singulière qui consiste à évoquer les personnages d’un récit dans d’autres récits. Ce “retour” récurrent des personnages d’un livre à l’autre contribue à la création d’un univers refermé sur lui-même, se détachant justement de l’univers référentiel dont il tire sans doute son origine, une sorte d’univers auquel est ajoutée une sorte de troisième dimension, une épaisseur, qui à la fois autonomise les personnages tout en les enfermant à double tour dans l’espace littéraire et textuel de l’œuvre.

- le narrateur lui-même personnage

Au-delà de la projection de Bassani dans ses personnages qui sont, comme l'auteur l'avait indiqué lui-même "le forme del [suo] sentimento" certains candidats ont noté le fait qu'à partir de *Gli occhiali d'oro*, la narration devient homodiégétique, instaurant une identification nouvelle entre narrateur et personnage. Sans en tirer la conclusion, illusoire, qui consistait à voir, de manière par trop linéaire, dans cette identification le passage des premières œuvres où seule la condition historique des personnages serait prise en compte avant que ne le soit, avec ce passage au "je", la condition existentielle du narrateur-personnage, il n'en reste pas moins que l'on pouvait, toujours pour illustrer la notion d'enfermement à un niveau textuel, remarquer que le processus mémoriel se concentre de plus en plus et enferme de plus en plus les personnages jusqu'à se resserrer au point de se circonscrire à l'espace réduit du monde intime du narrateur-personnage pour essayer d'aller à la racine de l'énigme qui est au centre de l'œuvre de Bassani et qui pose justement la question de l'(auto-)enfermement et de l'(auto-)exclusion (cf *Il giardino dei Finzi Contini ; Dietro la porta*).

Bassani se met en scène en tant que personnage pour éprouver sur lui-même et en lui-même l'expérience de cette condition d'exclusion. Dans *Gli occhiali d'oro* par exemple, le drame de l'exclusion devient manifeste dans la mesure où il est transféré à la fin dans la propre conscience du io-personnage, ce qui conduira à la recherche introspective des racines de l'exclusion, de l'enfermement, de la solitude.

- l'enfermement et l'exclusion comme noyaux de l'œuvre

Ce resserrement, jusqu'à l'identification entre le personnage et le narrateur, pose aussi la question de l'enfermement du Bassani-écrivain dans son propre passé (et dans celui, atavique, de l'identité à laquelle il appartient). Il semble constituer l'expérience cruciale de sa propre exclusion qui est le moteur permanent de l'œuvre qui joue alors comme une métaphore de cet enfermement (cf les "parole suggellate" du *Giardino*). La structure même de chaque œuvre comme celle, close, repliée sur elle-même, de tout *Il romanzo di Ferrara* métaphorise l'enfermement du personnage-narrateur-écrivain réfléchissant sur les racines mêmes de cette exclusion et de cet enfermement. Plus encore, on pouvait alors se demander si d'une certaine manière cette double condition (exclusion / enfermement) n'est pas au fond ce qui permet l'ouverture de l'espace poétique à l'intérieur duquel l'œuvre elle-même peut se déployer (cf. infra)

- les modalités discursives et narratives de l'enfermement et de l'exclusion

Considérer la dimension textuelle du “personnage” bassanien permettait aussi d’être sensible aux mécanismes discursifs et/ou narratifs de l’exclusion.

Par exemple, au niveau du discours, certains candidats ont évoqué, à juste titre, le caractère “enfermant” et “excluant” de l’usage répété que fait Bassani, notamment dans les récits de *Dentro le mura* mais aussi très fortement encore dans *Gli occhiali d’oro*, de la technique du discours indirect libre. Ce dernier, qui permet au narrateur de “faire parler” la communauté, de faire entendre cette voix collective, chorale et anonyme des Ferrarais, exclut et/ou enferme certains personnages : le personnage de Geo Josz dans *Una lapide in via Mazzini* ou encore d’Athos Fadigati dans *Gli occhiali d’oro*.

Au niveau narratif, on pouvait remarquer que le tout premier récit de *Il Romanzo di Ferrara* (mais il n’était pas le seul exemple possible), intitulé Lida Mantovani, est une sorte de mise en abyme, d’image en miniature, de la structure même de l’œuvre entière telle que nous l’avons évoquée. Ce qui exclut et enferme ici c’est, tout autant que le lieu clos dans lequel vit enfermée la protagoniste du récit, le retour permanent dans le passé, la répétition d’un passé dont elle ne sort pas : « Riandando agli anni lontani della giovinezza, sempre, finché visse..», tel est le début de la phrase liminaire de toute l’œuvre de Bassani.

- l’articulation historique / existentiel

Le second défaut majeur de bon nombre de copies est de ne pas avoir suffisamment défini les deux autres termes essentiels du sujet, à savoir la “condition historique” et la “condition existentielle”, et de ne pas les avoir suffisamment articulés (de nombreux plans se sont réduits à condition historique / condition existentielle / possible libération par la mort - sic). On ne peut en effet réduire la condition historique à ce qui appartient, de manière vague, à la “sphère publique” et la condition existentielle ce qui appartient, de manière tout aussi vague, à la “sphère privée”, ou encore affirmer que la condition existentielle se tiendrait à un niveau plus profond que la “simple” condition historique. C’est là aplatir fortement le sens des deux adjectifs et ne pas voir combien chez Bassani la réflexion sur l’articulation entre les deux termes est un nœud central de son œuvre puisqu’il renvoie à ce qui

est pour lui à la fois l'ambiguïté profonde de la "condition hébraïque" et le caractère tragique de son histoire.

Les bonnes copies ont au contraire cherché à définir ces termes, notamment en posant des questions importantes : l'œuvre de Bassani a pour sujet central la société bourgeoise et hébraïque de Ferrare dont Bassani retrace l'Histoire, depuis les années du Ghetto, jusqu'à son ouverture au moment du *Risorgimento*, et aux nouvelles discriminations du fascisme en se demandant ce qu'il s'est passé dans les méandres du passé des juifs de Ferrare qui a permis qu'advienne ce qui est advenu. L'ambiguïté de la position de la famille Finzi-Contini était aussi à interroger parce qu'elle posait aussi la question de l'auto-enfermement et de l'auto-exclusion, tout comme celle de l'Histoire comme résultat dynamique d'une action et d'une participation des hommes et non comme une fatalité, un destin joué d'avance. C'est aussi la question posée par le terme de "condition" en tant qu'il pouvait sous-tendre une dimension immuable. En effet, en dehors même d'une condition historique particulière, plusieurs personnages semblent s'enfermer et s'exclure eux-mêmes soulignant une ambiguïté et une énigme dont Bassani cherche la racine (ex : des personnages comme Lida Mantovani et David, dès la première nouvelle des Storie ferraresi; Elia Corcos, le personnage de *La passeggiata prima di Cena* ; et surtout la famille Finzi-Contini dans *Il Giardino dei Finzi-Contini*).

Une autre série de questions pouvaient viser à distinguer aussi entre "enfermement" et "exclusion" : si l'enfermement est une impossibilité à sortir, à s'évader (notamment d'une ville-prison), inversement l'exclusion peut signifier l'impossibilité de pénétrer, de faire partie (d'une société, d'une construction historique partagée).

L'analyse pouvait certes se déplacer vers la recherche d'une dimension existentielle, vers la racine inconsciente, profondément ancrée et intériorisée de cette condition d'exclusion et d'enfermement. C'est là une énigme que Bassani tente de résoudre dans la mesure où tous ses personnages sont en définitive la déclinaison d'un personnage plus générique, "le personnage juif". Mais l'articulation historique / existentiel ne se joue pas dans la confrontation ni dans l'opposition : ses termes sont complémentaires. Le personnage de Bassani, en tant que Juif, en tant que personnage déterminé à la fois historiquement et existentiellement par ce statut, en tant que ce statut est à la fois socio-historique et individuel, indique que la réponse est dans une interaction permanente entre les deux conditions. De même, le sondage que fait Bassani écrivain-narrateur-personnage sur sa propre condition (notamment dans *Dietro la porta*) éclaire la condition du groupe social et ethnique auquel il appartient, selon la formule de Giusi Oddo De Stefanis : "Così come il problema ebraico origina in parte dai

conflitti e dalle contraddizioni dell'individuo, il dramma del singolo personaggio si storicizza nel problema ebraico”.

Toute expérience des personnages bassaniens revêt alors une double dimension : celle d'une expérience historique dans la mesure où ils font partie d'un groupe social déterminé (bourgeoisie hébraïque) et celle d'une expérience individuelle, existentiellement déterminée par cette appartenance. Dans *Il Giardino dei Finzi-Contini* ce qui pouvait encore apparaître séparé en deux personnages dans *Gli occhiali d'oro* apparaît dans une fusion totale.

- L'enfermement comme espace de la création poétique, sa “condition”

Envisager les termes du sujet sous un nouveau jour s'avère souvent difficile. Beaucoup de candidats ont trouvé une solution toute prête mais guère convaincante: la mort, à portée de main, du personnage de *L'Airone* qui permettait, enfin, de sortir de l'enfermement. Cela n'était guère convaincant. D'autres candidats, dont les copies figurent parmi les meilleures, ont su suivre le fil de la dimension textuelle et littéraire et ont vu, de manière séduisante, cet espace d'enfermement et d'exclusion comme l'espace même où Bassani-écrivain pouvait déployer son œuvre et donner une existence à ses personnages : les faire sortir d'une certaine manière d'une condition “historique” ou “existentielle” pour les faire devenir justement des personnages littéraires, renaissant par la littérature. L'enfermement comme la condition même de la réalisation artistique du projet littéraire de Bassani. L'isolement du personnage comme la condition même d'une libération par l'art. La structure même de *Il Giardino dei Finzi Contini* permettait d'illustrer cette idée. Roman circulaire qui se termine par la remarque du narrateur (« Che bel romanzo ») et par sa décision, d'entreprendre ce métier d'écrivain, *Il Giardino* est la métaphore de l'espace poétique même où se déploie l'art de Bassani et où ces personnages, enfermés mais à jamais vivants, viennent témoigner d'un temps à la fois perdu et à jamais présent, dans l'espace clos et protégé du texte. Cet espace où “l'eternità non doveva più sembrare un'illusione, una favola, una promessa da sacerdoti”, où “almeno lì nulla sarebbe mai potuto cambiare”.

Quelques conseils aux futurs candidats :

À la lecture des copies corrigées, quatre conseils importants pourraient être donnés aux futurs candidats du concours en ce qui concerne l'épreuve de dissertation en français :

- ne pas éviter d'affronter le sujet : bien souvent — trop souvent — les introductions ne servent pas à lire le sujet, à l'expliquer dans ses termes singuliers et à le problématiser en vue d'une réflexion et d'une analyse singulières mais au contraire à l'effacer, à le plier à ce que le candidat décide, lui, de traiter, ce qui est alors une synthèse très générale de ce qu'il a retenu, au cours de l'année, du cours sur un auteur du programme.

- proposer une réflexion personnelle sur le sujet : il s'ensuit trop souvent un devoir qui, au lieu d'être une réflexion personnelle sur un sujet donné, ne reprend que les grandes lignes, interchangeables et utilisables pour tout type de sujet sur l'auteur en question, d'un cours ou d'une vulgate critique.

- s'appuyer sur des exemples précis : certes, les dissertations ne manquent pas d'exemples mais ils sont le plus souvent trop généraux et ne sont là aussi qu'un prétexte à répéter des analyses critiques pré-existantes. Au contraire, les candidats doivent choisir les exemples les plus pertinents par rapport au sujet donné, les analyser de manière précise et personnelle afin de les mettre au service de la réflexion qu'ils entendent mener, eux.

- écrire dans une langue française correcte : c'est là le dernier conseil mais au fond le plus important. Le faible niveau de la langue française écrite dont témoigne de trop nombreux devoirs a suscité le réel étonnement des correcteurs. S'agissant du concours de l'Agrégation, la maîtrise du français devrait être un point acquis sur lequel il devrait être inutile de revenir.

Ajoutons que la correction de la langue n'est qu'une exigence minimale : la richesse de l'expression, la maîtrise de l'emploi des termes renvoyant à des notions ou à des concepts littéraires en sont l'indispensable corrélat dans la conduite d'un devoir de dissertation. Nous rappellerons donc que l'Agrégation est un concours de recrutement d'enseignants dont la première des compétences doit être la maîtrise de la langue française.

EPREUVES ORALES D'ADMISSION

Leçon en italien

Notes obtenues par les candidats :

01 (1 candidat) ; 03 (2) ; 06 (2) ; 07 (2) ; 08 (2) ; 10 (1) ; 11 (3) ; 13 (5) ; 14 (1) ; 15 (3) ; 15,5 (1) ; 16 (2).

Moyenne de l'épreuve : 10,62.

Impressions générales du jury sur l'ensemble des prestations :

Comme le manifestent les notes ci-dessus, les prestations des candidats dans le cadre de la leçon en italien ont été jugées satisfaisantes, signe d'une préparation sérieuse et efficace qu'il convient de souligner. Même dans les prestations les moins bonnes et à quelques exceptions près, la réflexion a été structurée et encadrée par un plan clairement annoncé dans l'introduction, l'analyse des problèmes posés par le sujet a été illustrée par des citations pertinentes tirées des œuvres au programme et les candidats se sont efforcés de transmettre de façon vivante et convaincante ce qu'ils avaient à dire. La méthode est donc acquise chez la majorité des candidats et, dans prestations les meilleures, elle s'associait à de solides connaissances et à une remarquable hauteur de vue... On remarquera à ce propos que l'éventail des notes est très large, le jury n'ayant pas hésité à sanctionner par de très mauvaises notes des leçons très peu convaincantes. Dans ces conditions, et compte tenu du jeu des coefficients, la leçon reste une épreuve très discriminante ; il convient donc de prêter une attention particulière à sa préparation.

Ces appréciations positives n'excluent pas quelques conseils ou rappels, dispensés notamment à l'intention des candidats malheureux ou des futurs agrégatifs :

- les 45 minutes dont dispose le candidat pour présenter le fruit de sa réflexion ne représentent qu'une durée maximale ; le candidat n'est nullement tenu de « jouer la montre » et d'utiliser à tout prix le temps maximal imparti. Rappelons que la longueur de la présentation n'a aucune incidence sur la note obtenue, même si on peut difficilement envisager une prestation de qualité dont la durée soit inférieure à 20 ou 25 minutes. A titre indicatif, les leçons les moins bonnes ont aussi été les plus longues.
- la leçon en italien fait partie des épreuves orales et c'est bien dans cette optique qu'il faut l'envisager. En d'autres termes, on ne saurait considérer cet exercice comme la lecture d'un travail écrit ou, pour dire les choses de façon différente, comme une dissertation oralisée. Quelques candidats ont ainsi proposé au jury une lecture plus ou

moins enthousiaste (et enthousiasmante) d'une réflexion rédigée *in extenso*. Cette méthode est sans doute à mettre sur le compte d'un manque d'aisance à l'oral, les candidats perdant visiblement leurs moyens dès qu'ils tentaient de s'éloigner de leurs notes (ou de leur texte) ; elle est en tout cas à proscrire.

- si la leçon, comme la dissertation, est un exercice qui s'appuie sur des citations tirées des œuvres concernées, une citation n'est pas en soi un argument probant dans le cadre d'une réflexion structurée; en d'autres termes, lire tel ou tel passage ne dispense pas le candidat de quelques phrases de contextualisation ou de commentaire, qui réintroduisent le passage cité dans le corps et la logique de son discours. A ce propos, rappelons que les passages tirés des œuvres doivent être lus avec le plus grand soin (il était parfois difficile d'imaginer, à l'écoute de certaines lectures de Goldoni ou de Iacopone da Todi, qu'il s'agissait respectivement de théâtre et de poésie), de même qu'on ne saurait abrégier la citation d'un passage un peu long par un vague *eccetera*.

- comme on l'imagine aisément, c'est la problématique dégagée dans l'introduction qui induit le plan à suivre; il faut donc, à chacune des étapes de la réflexion, revenir au sujet posé et à la problématique générale, de façon à bien marquer la transition entre une partie et une autre. Rappelons à ce propos que la modulation du débit est aussi un moyen d'indiquer le passage à une nouvelle étape et donc d'éviter que l'auditoire ne se perde en route, notamment lorsque le plan n'est pas suivi de façon très serrée... Ce n'est évidemment pas au jury d'essayer de s'y retrouver dans le plan, mais bien au candidat d'être pédagogue dans son exposition.

- compte tenu de l'importance du plan dans l'appréciation générale de la leçon, il est essentiel d'apporter un soin particulier à l'intitulé de chacune des parties. Contrairement à ce que d'aucuns semblent croire, la clarté de l'expression n'implique nullement un appauvrissement du propos.

- rappelons, toujours à propos du plan, qu'il ne suffit pas de sectionner le problème en trois éléments (voire en trois tranches...) pour proposer un plan dialectique. L'organisation des parties doit découler de la problématique mise en place, seule façon de traiter le sujet de façon adéquate. Les logiques de construction élaborées de façon abstraite et en dehors du sujet proposé et surtout de ses implications doivent être bannies.

- le dernier point de ce compte rendu portera sur la conclusion qui, trop souvent et même dans les meilleures prestations, a la fâcheuse tendance de se limiter à la répétition de ce qui a été dit dans le développement. Compte tenu de la richesse des sujets soumis à la sagacité des candidats, le jury était en droit d'attendre des conclusions un peu plus ambitieuses, qui ouvriraient la réflexion à d'autres thèmes.

Leçons sur la question 1 du programme

Sujet n° 1 tiré au sort : *Francesco d'Assisi, tra storia e memoria*

Notes obtenues par les candidats : 15/20 (1) ; 13/20 (1) ; 01/20 (1)

Pour bien traiter ce sujet il était important d'avoir une préparation qui ait eu à cœur le croisement des sources et leur mise à distance les unes par rapport aux autres afin de favoriser une compréhension bien plus juste et subtile de la réalité des témoignages, de l'implication de celui qui écrit, des opérations de reprise en main de l'image du frère et du saint... Ce sujet imposait également la nécessaire prise en compte du contexte pour comprendre, dans la masse des sources franciscaines, quel est le rôle de celui qui parle, quels sont les enjeux et les motivations de sa parole, et nécessitait une constante tension dialectique qui doit permettre de ne pas négliger l'approche diachronique au profit de l'interprétation synchronique, et vice-versa. La prolifération des sources hagiographiques témoigne quant à elle de la diversité des interprétations concernant le fondateur comme la fondation.

Ce sujet renvoie au centre polémique de l'historiographie franciscaine, à savoir la question franciscaine. A cette question à la fois historique et philologique — sur quelle base solide peut-on écrire la vie de François d'Assise ? —, ayant occupé voire obsédé les études franciscaines qui ont eu quelquefois du mal à dépasser le clivage opérationnel entre quête des sources et quête du sens, c'est-à-dire à réconcilier érudition et interprétation, à cette question donc, se superpose celle de la politique mémorielle choisie et pratiquée par les Franciscains et le franciscanisme. Comment l'idéal des origines, incarné par François et la mise en pratique exemplaire de sa proposition de vie humble, peuvent-ils résister à l'usure du temps et des autres ? Telle est bien la question que posait le sujet, en l'articulant autour de deux notions qui peuvent se révéler contradictoires : l'histoire et la mémoire. Contradictoire car la première suppose une approche objective — ou qui se veut telle, car toute histoire reste néanmoins une fabrication, une construction —, alors que la seconde induit une appréhension subjective de la réalité fondée sur les souvenirs et les reconstructions mémorielles. Le sujet posé ainsi envisageait évidemment la construction et la transmission d'un récit et d'une image de François reposant sur une oscillation permanente entre histoire et mémoire. Ces deux approches de la réalité difficile à appréhender peuvent entrer en conflit et générer des dissemblances polémiques mais elles sont également complémentaires.

L'Ordre en tant qu'institution, connaissant par ailleurs et très vite un large succès, se pose presque immédiatement après la mort de François la question de l'héritage du fondateur et des termes de sa transmission. Un héritage qui est à la fois celui d'un personnage historique, de ses actes, mais aussi de son message. Il est donc question de construction d'une image et d'entretien d'un passé, de cette mémoire qui, en même temps qu'elle s'actualise, permet de construire le mythe créant ainsi un nouveau statut mémoriel intouchable, et difficilement muable. La relation dialectique entre histoire et mémoire évolue profondément à partir de la canonisation de François : petit à petit, les visions contrastées de François frère et de François saint, et l'ambiguïté que les sources entretiennent, donnent naissance à François-héros et au mythe du *Poverello* qui est le mythe d'une pureté évangélique et originelle. Se pose alors de façon aiguë le problème de la mise en place d'une histoire officielle et des usages de cette histoire à travers les politiques mémorielles (sacralisation, grands discours hagiographiques, monuments officiels, lieux de mémoire...) qui, au-delà de la dimension idéologique, doivent affronter la mise en perspective temporelle. Cette revivification et cette actualisation du passé sont en œuvre pour envisager l'avenir, proposer une vision et pour pérenniser, fixer, et quelquefois tordre.

L'écueil du processus mémoriel est celui de l'appropriation, qui constitue le premier sacrilège ; le problème principal étant de conserver de l'inappropriation dans la mémoire. La tentation de l'appropriation est pourtant séduisante car elle profite à de nombreux acteurs — en l'occurrence, les premiers compagnons de François, frère Léon, le scribe-confesseur, les responsables de l'Ordre, Grégoire IX et plus largement la Papauté, et les autres Ordres concurrents... — . Ces acteurs, non nécessairement mus par des intentions malveillantes, vont vite se poser comme des gardiens nostalgiques de la mémoire franciscaine, privatiser et alimenter, selon les besoins et la qualité des temps — en premier, la nécessaire pacification de l'Ordre — le fond patrimonial reposant sur quelques sources historiques mais surtout sur une multitude de souvenirs et de témoignages oraux dont la véracité et la justesse s'étiolent nécessairement avec le temps.

Le contrôle des sources et l'uniformisation de celles-ci par Bonaventure (dans la première moitié des années 1260) sont connus, mais cette opération de nettoyage mémoriel, si elle est celle qui a eu le plus de retentissement et peut-être de succès, est loin d'être la seule (il n'y a qu'à penser aux réserves amères de Thomas da Celano dans la conclusion du *Traité des miracles*). Par des éclairages particuliers, des glissements subtils, des substitutions et des omissions délibérées, le François devenu pour longtemps le François historique de l'Ordre, un « saint François du juste milieu » (Le Goff) était dépouillé de son image humaine, de ses contradictions, des tergiversations et des colères qui l'animaient, pour apparaître comme un saint prédestiné, admirable plutôt qu'imitable, le saint des stigmates, *Alter Christus*

configuré dans son corps au corps du Christ. Cette lecture théologique, et non plus hagiographique, visait, selon le maître d'œuvre que fut Bonaventure, à « sauvegarder l'intégrité morale du saint fondateur » (Dalarun) et à inscrire l'Ordre dans une volonté et un dessein providentiels indiscutables. En privilégiant cette lecture, le risque en était de proposer une cohérence quelque peu factice uniformisant un passé singulier et non linéaire, et, par là même, de construire une figure exemplaire conforme en tous points à la tradition chrétienne mais difficile à saisir dans sa réalité historique. Une réalité d'autant plus complexe à déterminer que très vite, justement, l'expérience religieuse de François a été présentée comme la reproduction de l'expérience de Jésus (Vauchez). En posant les choses ainsi, l'on voit aisément comment l'expérience créative, fruit d'une « folie » individuelle, et dénuée de toute observance normative peut entrer en conflit avec les exigences de l'institutionnalisation qui assure la survie du charisme de François, au prix de certaines dénaturations ou déviances.

Cependant la pluralité des sources (littéraires, iconographiques, liturgiques) a continué d'offrir une image parallèle, dissidente et néanmoins vivace, née d'une autre volonté mémorielle qui s'est maintenue et a perduré parallèlement pour entretenir, selon ses affirmations, un François plus authentique, et restituer « le zèle bouillonnant du saint » (Ubertino da Casale). La Pala Bardi, les *Fioretti*...et leur succès public renouvelé en sont quelques-uns des meilleurs exemples.

Remarques sur les prestations des candidats :

On ne pouvait ignorer le sujet pour se livrer à une biographie de François peu exigeante dans la justesse et la vérité des éléments avancés, en révélant par ailleurs une méconnaissance totale de la critique franciscaine des trente dernières années.

La connaissance des grands enjeux critiques que la question soulevait, a pu, dans certains cas avoir du mal à se détacher d'une unique source critique qui fut inlassablement répétée. Présenter, dans une troisième et dernière partie un développement sur la pauvreté comme « noyau dur » (sic) et élément unificateur de l'image et de la perception de François pouvait donner au jury l'impression que cette partie aurait pu clore une tout autre leçon, presque de la même façon. Cette troisième partie sur la pauvreté était peu claire, bien qu'elle ait été séduisante dialectiquement par rapport à ce qui la précédait, elle n'était pas assez justifiée dans l'architecture générale de la leçon pour être incontestable.

Enfin une leçon, malgré des développements conceptuels jouant quelquefois sur les mots, a proposé au jury un exposé qui laissait voir de façon très articulée et personnelle une pensée subtile en acte. Petit à petit par une précision et un resserrement de plus en plus juste, cette leçon a fini par montrer comment le *laudario* jaconponien illustre l'attitude ambivalente de l'Ordre à l'égard de François, entre

dimension eschatologique et nostalgique. Elle a surtout offert une lecture fine et très personnelle du *laudario*, le mettant subtilement en perspective et soutenant, par exemple, que « le Poverello est devenu, dans le *laudario*, le nouveau Christ d'une lutte universelle jetant ainsi une lumière nouvelle sur la distance entre histoire réelle de François et mémoire de cette histoire » (sic).

Sujet n° 2 tiré au sort : *Il corpo*

Notes obtenues par les candidats : 16/20 (1) ; 14/20 (1) ; 13/20 (1) ; 08/20 (1)

La compréhension du sujet n'a posé aucun problème particulier. Et nous devons dire que les prestations de cette année semblent majoritairement bien au fait des grandes lectures critiques récentes et des nouvelles orientations dialectiques qui permettent de remettre en perspective la tradition, de s'élever au-dessus des querelles partisans, et de s'éloigner de la vision largement (presque exclusivement) imprégnée de l'image transmise par la traduction italienne anonyme et sélective des *Actus beati Francisci et sociorum ejus*, à savoir les *Fioretti*, à la fin du XIV^{ème} siècle.

Volontairement nous ne proposerons pas de plan organisé mais un ensemble de réflexions, générales puis particulières, que le sujet portait à développer et à argumenter.

Le corps au Moyen Âge est « le lieu d'un paradoxe et le point central d'une tension » (Cf. J. Le Goff, Nicolas Truong, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Liana Levi, 2003) : il est à la fois méprisé, condamné, humilié, et glorifié. Prison et poison de l'âme, il est aussi, selon la formule paulinienne, « tabernacle du Saint-Esprit ».

Par ailleurs, le salut dans la chrétienté passe par une pénitence que le modèle social du moine, abstinent, continent et pénitent, dans la société du Haut Moyen Âge, cristallise. L'idéal ascétique dépasse les frontières de la vie monacale pour s'imposer comme modèle de vie chrétienne permettant de reproduire et imiter la souffrance du Christ ; et l'ascèse, avec ses privations et ses humiliations volontaires, permet à l'âme, en se libérant de la tyrannie du corps, de retrouver la liberté spirituelle pour retourner à Dieu. Le renoncement est ici source de retournement conceptuel (socio-chrétien).

Enfin, dans le christianisme médiéval, le corps est également glorifié, car l'Incarnation de Jésus, la courtoisie généreuse du rachat de l'humanité par le geste salvateur de Dieu et du fils de Dieu prenant un corps d'homme, est la pierre angulaire de tout l'univers référentiel médiéval chrétien.

Ainsi le corps est-il au centre d'une tension entre le bas et le Haut, le péché originel et l'Incarnation, l'extérieur et l'intérieur, le refoulement et l'exaltation.

C'est dans ce cadre général, connu et paradoxal, que s'inscrit le rapport au corps chez François et dans le franciscanisme.

Il convenait de rappeler l'évidence et la centralité de la thématique du corps dans l'histoire de François et de la pensée franciscaine. L'histoire de la vie de François est une histoire du corps : de la dénudation à la stigmatisation, en passant par le corps mortifié volontairement et abattu par la maladie, le corps du frère devenu saint occupe de façon envahissante l'espace de représentation pour les frères et l'Ordre. Ainsi, peut-on considérer que la dénudation, cette mise à découvert symbolique du corps, est à la fois un élément biographique et historique en tant qu'elle est dénudation à valeur symbolique de dépouillement, associant renonciation à l'héritage et acte de conversion¹, ce qui a pu faire écrire que le « début du franciscanisme est une aventure vestimentaire » (Jean Lacroix). L'histoire de François dans l'Ordre sera d'ailleurs ponctuée de nombreux épisodes de dénudation qui souvent lient nudité et humiliation volontaire et publique (pensons à cet épisode célèbre — *Legenda Major*, 6, 2 — dans lequel François après s'être accusé publiquement d'avoir mangé de la viande pendant Carême, se fait traîner, la corde au cou et en caleçon, dans les églises d'Assise, avant de prêcher à la foule des habitants). De plus, ce dépouillement permet, par ses implications, une corrélation prégnante de la nudité avec la pauvreté et l'*imitatio Christi*. La dénudation intégrale pose en effet visuellement et symboliquement un principe fondamental de l'identité franciscaine, à savoir l'exigence d'un complet dénuement matériel et spirituel qui est reproduction de l'exemple christique et transposition en acte de l'expression tirée de la correspondance de Jérôme « suivre nu le Christ nu » (*nudus nudum Cristum sequere*), et qui conduira à la mise en place d'une véritable mystique de la pauvreté.

Les sources franciscaines sont par ailleurs nourries d'épisodes et d'exemples de pratiques ascétiques ravageuses et de condamnation du corps. François s'inscrivant pleinement dans la tradition ascétique, la maîtrise du corps passe par le mépris de celui-ci qui est l'ennemi conduisant inlassablement au péché, à la volonté mauvaise et rebelle de l'homme qui le fait dresser contre Dieu (*Admonitions*, 10).

A partir de la négativité que le corps peut représenter et à laquelle il peut être aisément associé dans une perspective ascétique, François va opérer un renversement riche et fécond : le corps, son corps va en effet devenir à la fois le lieu de toute mise à l'épreuve des sens dans une dimension paradigmatique et métonymique, et l'emblème

¹ Même si, à partir de ce que François précise dans le *Testament* (*Test*, 1-3), Raoul Manselli affirme que le véritable déclenchement de la conversion serait plutôt à trouver dans la rencontre avec le lépreux. Quoiqu'il en soit, il est intéressant de noter que c'est encore une fois un événement mettant en scène le corps, non plus celui de François mais celui de l'autre, qui est à l'origine du changement radical.

de son être au monde — posant ainsi le corps comme centre matriciel et éloquent de l'exemplarité permanente et indéfectible qu'il veut proposer au monde et aux hommes.

Par prolongement, se développe également une réflexion qui voit, de façon métaphorique, les frères prédicateurs comme « la vie du corps », celui-ci étant entendu comme corps mystique du Christ, et qui pose leur mission de prédication itinérante et prosélyte comme celle de *joculatores Domini/Dei*. Ce rapprochement que fait François avec le rôle des jongleurs présents dans la société médiévale permet de donner une place singulière au corps du frère — en particulier, au cœur de l'exercice public de la prédication. De la figure d'une contre-exemplarité morale, présentant un danger pour le salut des âmes, dont le corps déformé et contorsionné, et les paroles dangereuses car trompeuses et excessives, constituent un repoussoir, de ce paradigme négatif — permettant d'édifier par opposition le modèle positif du religieux et du clerc — on va passer d'abord avec saint Bernard puis avec la figure exemplaire de jongleur qu'est François à une figure beaucoup plus dialectique et emblématique dont le point central et évident est le corps. Ce jongleur, par l'exposition de son corps au regard des autres, devient une « figure de l'abaissement » (Michel Zink) incarnant l'abîme pécheur qui sépare l'homme de Dieu. En s'exhibant comme pécheur, en s'humiliant par le scandale de ses gestes et de ses postures corporelles, en proposant son corps comme étendard de ses péchés et des épreuves de lutte contre l'ennemi qu'il représente, François, et après lui les *joculatores Domini* que sont les frères, lie indéfectiblement humiliation, humilité et dépouillement. Le rôle du jongleur dans la re-sémantisation franciscaine permet non seulement cet enrichissement dialectique, mais aussi de dynamiser la prédication par la gestuelle pour aboutir à une prédication-spectacle qui sera théorisée par Roger Bacon dans le dernier tiers du XIII^{ème} siècle. Dans la prédication par l'exemple où l'attitude peut compter plus que les paroles, le corps, devenu un langage, joue un rôle essentiel. A ce sujet, les témoignages à propos de François prêchant et de la transformation de son corps malade et affaibli par et dans l'exercice de la prédication, ainsi que les impressions générées par cette gestuelle sur l'auditoire sont pléthore dans les sources franciscaines.

Les stigmates, qui closent en quelque sorte l'histoire de la vie de François comme histoire du corps, vont être le moment et le lieu d'un dernier renversement emblématique. Le corps abîmé, marqué, blessé devient le lieu du signe de reconnaissance d'un charisme singulier accordé à celui qui s'est toujours humilié et abaissé par conformité avec l'idéal de *minoritas*. En s'étant abaissé au plus haut point et sans relâche durant toute sa vie de pénitence, il est sublimé exceptionnellement ; et le corps stigmatisé devient la demeure d'une nouvelle incarnation. L'identification de François au Christ, par et dans son corps, fonde et scelle l'image de François *Alter Christus*, au point que sa dépouille va d'ailleurs devenir objet de contemplation dévote

(Cf. Jacopone, *lauda* 40, après Bonaventure) comme le corps sacramentel du Christ-hostie. Le corps stigmatisé de François participe ainsi de la mise en pratique de l'expérience de Dieu, prolongeant ainsi la précédente utilité généreuse que la pratique assidue de la pénitence avait proposée depuis la conversion.

En dehors des sources bio-hagiographiques traditionnelles, il était bienvenu de montrer comment l'iconographie s'est emparée des différentes acceptions du corps, de la relation de François à son propre corps, de la représentation du corps de François... allant d'un corps hiératique et émacié (portrait dans la chapelle de saint Grégoire à Subiaco ; la Pala Bardi ; les œuvres de Bonaventura Berlinghieri) à un corps plus expressif (saint François représenté par Cimabue dans la basilique inférieure d'Assise ; Giotto ; saint François d'Assise par Puccio Capanna) en passant par un corps petit, râblé et ramassé (Margaritone d'Arezzo). La souffrance du corps et l'expérience des stigmates en particulier ont eu une ample et large déclinaison iconographique (de l'invention iconographique des rais giottesques devenus un lexique esthétique et définitoire à l'extase de Bellini, qui, si elle dépasse le cadre chronologique du XIV^{ème} siècle, clôt les choix des XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles). Le traitement de François à l'épreuve du corps des autres (les malades et les lépreux) abonde également dans une partie de l'iconographie franciscaine, favorisant ainsi la représentation du corps malade, de la maladie visible à l'extérieur comme de la maladie de l'âme...

Enfin, la tradition iconographique n'oublie pas non plus la représentation d'une des dimensions métaphoriques du corps en figurant le corps de la fraternité franciscaine, représentée telle une fraternité spirituelle comme dans la fresque « Innocent III approuvant la règle franciscaine » du cycle de la basilique supérieure d'Assise. Dans ce même cycle, la fresque de « l'Apparition au chapitre d'Arles », par le travail sur l'horizontalité et le verticalité des corps représentés, cherche à traduire la cohérence et la stabilité d'un ordre dont la figure du saint est la structure portante. De même dans « la Vérification des stigmates », toujours dans la basilique supérieure d'Assise, le rassemblement compact des frères de l'Ordre faisant corps verticalement autour de la dépouille horizontale du François stigmatisé est une illustration de ce corps métaphorique de la fraternité.

Le *laudario* jacoPONien, nourri abondamment de la tradition littéraire ascétique, et dont l'inspiration tout entière repose sur le mystère joyeux de l'Incarnation et sur celui, plus douloureux, de la Passion, offrait l'occasion de nombreux exemples et citations littéraires. Venaient rapidement à la mémoire les débats déchirants et âpres entre le corps et l'âme (7 ; 31 ; 44), les *laude* faisant état d'un ascétisme ravageur et productif, celles (57 ; 61 ; 76 ; 81) où le corps — symbole du mal et du péché — est objet de représentations répugnantes, se donnant à voir dans sa purulence, ses humeurs et sa décrépitude. Il était peut-être aussi opportun d'évoquer la modification du lien

entre le corps et l'âme dans l'expérience de l'union mystique et transformante, ou les exemples récurrents de mensonges du corps dans les portraits de faux saints ou de frères déviants, ces simulateurs de sainteté dont l'extérieur, l'enveloppe corporelle pure et sainte, cache la souillure intérieure de l'âme. Enfin, les deux *laude* sanctorales (40 ; 71) que Jacopone consacre à François présentaient elles aussi une représentation du corps de l'Assisain : le corps stigmatisé (*lauda* 40) symbole de l'incarnation en Dieu et spéculaire de celui du Christ ; le corps combattant (*lauda* 71) prêt à en découdre avec l'Ennemi. Le corps éprouvé et endurci par des années de longue pénitence est l'allié le plus vaillant de François, son soldat invincible. Dans ce corps à corps, François, fort de son corps-bouclier, combat le Malin en lui opposant de façon très méthodique le dédain mystique topique contre les excès.

Remarques sur les prestations des candidats :

Le sujet proposé a donné lieu à des leçons très différentes, personnelles souvent, inégales parfois.

Après des mises en place définitives et conceptuelles en introduction (une leçon a démontré une volonté particulière et louable de recherche en profondeur en posant la pluralité sémantique et conceptuelle du corps, à la fois totalité physique hiérarchisée, ensemble doté de sensibilité, objet de représentation, à savoir figure plastique et mentale, et lieu d'expériences herméneutiques), elles ont toutes cherché à comprendre comment François affrontait, dans une tension enrichissante, la tradition ascétique, en montrant souvent combien l'expérience des stigmates permettait de redéfinir le rapport au corps et à la corporéité. Ainsi plusieurs d'entre elles ont parlé de redéfinition du corps, dans et par la pratique franciscaine, qui remodèle les contours de l'ascèse par une nouvelle façon de vivre la pénitence, et pose un corps dynamique et expressif devenant le lieu d'une nouvelle forme de prédication.

La majorité des candidats se sont principalement intéressés à la figure de François dans le rapport qu'il posait avec son propre corps et les innovations qu'il avait apportées ; alors qu'une leçon s'est, quant à elle, focalisée sur le franciscanisme, se posant la question de savoir si le franciscanisme a apporté ou non des nouveautés au terme et au concept de corps, et finissant par se demander comment le corps du Christ, à la fois corps historique et mystique, irradie dans le corps social de l'Eglise et dans le micro-corps que représente l'Ordre des mineurs.

Ainsi trois des quatre leçons n'évoquaient guère — voire pas du tout — cet aspect du corps de la communauté ; et celle qui s'y consacrait vraiment négligeait, de son côté, l'aspect plus personnel concernant François, oubliant que la conception nouvelle du corps qui est portée par le franciscanisme théorique et l'iconographie

franciscaine, trouve évidemment sa source dans le nouveau rapport instauré, re-sémantisé et éloquemment porté par François lui-même.

Enfin, mentionnons l'exemple d'une leçon, où le candidat a cru bon de proposer une catégorisation (corps aboli ; corps ennemi ; corps allié) qui aurait mérité plus de finesse et de perspicacité analytiques : ceci nous fournit l'occasion de redire que méthodologiquement la leçon n'est pas un simple exercice rhétorique mais qu'elle est le lieu de l'analyse et de l'exemplification raisonnée et argumentée pour dépasser les oppositions purement formelles et les amalgames réducteurs offrant des frontières peu fiables et peu résistantes à l'analyse.

Leçons sur la question 2 du programme

Sujet n°1 tiré au sort : *Presenza e funzioni dell'io nella scrittura di Campanella*

Notes obtenues par les candidats : 6/20 (1), 7/20 (1), 3/20 (1)

Ce sujet ne pouvait guère dérouter des candidats ayant une bonne connaissance de l'œuvre de Campanella et du débat critique qu'elle a inspiré. La présence de l'auteur, qui s'exhibe avec force dès le premier vers de la *Scelta d'alcune poesie filosofiche* (« Io, che nacqui dal Senno e di Sofia »), est assez importante tout au long de son œuvre poétique pour avoir suggéré à certains critiques l'idée que celle-ci traduirait avant tout l'« urgence d'une pulsion autobiographique » (M. Guglielminetti). Plus généralement, des traces de la subjectivité de l'auteur ont été reconnues dans plusieurs textes de Campanella et ont même été considérées comme l'un des éléments pouvant assurer une forme d'unité à son œuvre si vaste et si diverse : dans son étude récente *La Cité du soleil et les Territoires des hommes*, Jean-Louis Fournel remarque par exemple que les écrits de l'auteur calabrais attestent à plusieurs égards « la volonté [...] de faire de sa propre vie, mais aussi de l'expérience directe du monde, la source majeure de connaissance et l'aliment premier de sa réflexion ».

La formulation très générale du sujet (*Presenza e funzioni dell'io*) devait encourager les candidats à prendre en compte une gamme assez large de phénomènes, depuis les traces grammaticales de l'énonciation jusqu'à des formes plus développées d'« écriture du moi », voire, éventuellement, d'« autobiographisme », notion quelque peu anachronique dans ce contexte, mais dont l'usage pouvait être justifié. En même temps, cette formulation invitait clairement les candidats à ne pas se borner au relevé typologique de cette « présence », mais à interroger aussi ses raisons et ses finalités – en somme, à ne pas dissocier la description des phénomènes de leur interprétation critique. Quant au *corpus* sur lequel devait porter la réflexion, le terme *écriture* le désignait de manière non moins générale, tout en insistant sur le nécessaire ancrage

textuel de l'analyse. Cela dit, et même si l'évocation de quelques lettres célèbres aurait été la bienvenue, il était parfaitement naturel, compte tenu de l'ampleur et de la complexité de l'œuvre de Campanella, que les candidats se limitent, comme ils l'ont fait, aux deux œuvres citées dans l'intitulé de la question, *La Cité du Soleil* et les poésies – à condition toutefois de savoir en exploiter toute la richesse, sans oublier de se pencher, par exemple, sur les longues *canzoni-salmodie* de la dernière partie de la *Scelta*, qui ont été au contraire généralement négligées au profit exclusif des sonnets les plus connus.

Loin d'être un exercice artificiel imposé par les contraintes du programme, l'étude comparative des poésies et de *La Cité du Soleil* pouvait se révéler d'autant plus fructueuse qu'elle obligeait à mesurer d'entrée de jeu toute la latitude des solutions formelles que Campanella adopte, pour ce qui est de la « présence du moi », dans le domaine de l'écriture poétique – auquel le « dialogo poetico » qu'est *La Cité du soleil* n'appartient pas moins légitimement, on le sait, que les œuvres en vers de l'auteur. Si, en effet, les poésies de Campanella se signalent par la présence forte d'un sujet à la voix singulière, évoquant parfois les circonstances concrètes de sa vie avec une franchise et une précision inconnues au pétrarquisme « bembiano », *La Cité du Soleil* choisit au contraire la forme dramatique et « objective » du dialogue pour mettre, entre la personne historique de l'auteur et ses idées révolutionnaires, toute la distance que produit un double déplacement : d'abord vers les deux interlocuteurs fictifs du dialogue, ensuite vers le peuple imaginaire des « *Solari* », dont le Génois et l'Hospitalier ne feraient que relater les opinions et décrire les mœurs. Ce premier constat, indispensable mais schématique, ne devait toutefois pas empêcher les candidats d'approfondir leurs analyses pour mettre au jour les nombreux éléments qui rendent la situation des deux œuvres plus riche, plus complexe et parfois plus problématique qu'il n'y paraît. Pour ce qui est du dialogue, il ne suffisait pas de faire remarquer que l'organisation de la Cité du Soleil traduit fidèlement les convictions philosophiques de Campanella, ce qui relevait du truisme : il était plus intéressant d'analyser les quelques passages où, comme dans la célèbre allusion finale au supplice de la « *veglia* », l'évocation directe de la vie de l'auteur met à mal la fiction dialogique en même temps qu'elle vient confirmer l'importance capitale de l'« expérience » dans la nouvelle épistémologie qui sous-tend le dialogue .

L'articulation problématique entre expérience individuelle du poète et vocation universelle de son message est aussi au cœur de la *Scelta*, recueil poétique sur lequel il était normal que l'on s'arrête de manière privilégiée – sans toutefois oublier de préciser que celui-ci a été publié par Tobia Adami et sous un pseudonyme (*Settimontano Squilla*), ce qui n'est pas anodin du point de vue de la « *presenza dell'io* ». Cette tension se traduit d'abord par les oscillations significatives qui affectent le sujet de l'énonciation poétique, partagé entre un « je » prophétique et le « nous » d'une condition universellement humaine dont il participe malgré sa

clairvoyance supérieure. Mais cette tension est aussi à mettre en rapport avec un thème capital de la poésie de Campanella, que seul l'un des candidats, étonnamment, à évoqué : à savoir la condamnation vigoureuse du « proprio amore » et plus largement de toute forme d'individualisme égoïste, qui aurait pour effet d'opposer l'homme à ses semblables, de le couper du *continuum* sensible de la création divine, de le rendre aveugle ou rétif au dessein providentiel. Comment justifier, alors, le relief singulier que la poésie de Campanella accorde à l'individualité de son auteur ? Dire, comme l'a fait l'un des candidats, que « l'individualità del poeta serve a lottare contro l'individualismo » est une formule assez juste mais qui devait être davantage expliquée et illustrée qu'elle ne l'a été. Il fallait d'abord s'arrêter sur le rôle capital que le poète s'attribue dans le renouveau nécessaire du monde, rôle qu'il façonne à l'aide de plusieurs stratégies convergentes : l'identification à des figures mythiques ; la construction d'une généalogie trans-historique de héros du savoir, dont il serait le dernier représentant ; l'adoption d'un point de vue surplombant qui lui permet d'embrasser tous les lieux et toutes les époques ; la réduction de sa *persona* poétique à un regard sachant lire les signes célestes et à une voix proférant des avertissements prophétiques. Ainsi soustrait à sa situation contingente, le sujet acquiert une stature exceptionnelle, une hauteur de vue vertigineuse (« Ben seimila anni in tutto il mondo io vissi », *Scelta* 64) qui lui permet d'indiquer sa voie à l'humanité égarée, et également de s'adresser avec un mépris violent à ses adversaires, comparés à des vers (« marmeggi ») ne sachant pas voir plus loin que le fromage dans lesquels ils vivent.

La construction de cette figure de héros de la connaissance est confortée par le dispositif para-textuel de l'*esposizione*, sur lequel on pouvait aussi se pencher, dans la mesure où il vise moins à expliquer les textes qu'à les rattacher à la réalité bio-bibliographique d'un homme présenté avant tout comme l'auteur d'une œuvre philosophique imposante et émancipatrice. En tout état de cause, il était important de souligner comment cette caractérisation du sujet poétique permet, dans plusieurs textes du recueil, de donner un sens particulier aux expériences les plus douloureuses de la vie de l'auteur. La persécution, la prison, la torture sont présentées comme les indices paradoxaux de son élection, les conséquences d'une injustice qui a frappé de la même manière, avant lui, tous les grands bienfaiteurs de l'humanité. Ce sont en effet les figures du paradoxe, et surtout l'oxymore, qui définissent le mieux le caractère exceptionnel du poète, par exemple dans le sonnet *Di se stesso* qui, malgré son titre, n'a guère retenu l'attention des candidats. L'analyse de ce texte célèbre aurait d'ailleurs permis d'explorer un aspect important du sujet, à savoir le rapport que Campanella établit avec Pétrarque, modèle incontesté d'une veine poétique qui accorde une place capitale au discours du moi : si, en effet, les « *contrapposizioni* » paradoxales qui structurent le texte évoquent un artifice typique du pétrarquisme, elles ne sont pas destinées ici, comme chez Pétrarque et ses imitateurs, à évoquer les contradictions ou les hésitations qui affectent le sujet, mais à définir l'opposition

radicale entre les qualités exceptionnelles de celui-ci et l'aveuglement d'un « bas monde » ne sachant pas les reconnaître.

Cependant, si le paradoxe domine l'écriture du moi chez Campanella, c'est aussi parce que la supériorité du poète-prophète élu par Dieu se change parfois en son contraire, pour devenir la dérélition d'un homme isolé qui doute de sa mission et que le silence de Dieu déconcerte et accable. Dans la deuxième partie du recueil, datant de la réclusion terrible dans la « *fossa* », cette situation de crise crée une nouvelle distance entre le sujet et lui-même, la distance du doute, de l'analyse, de la mémoire, et en même temps convoque des nouveaux modèles d'écriture, la poésie de Pétrarque, justement, mais aussi et surtout les *Psaumes*. C'est au sujet de ces textes qu'il fallait au moins évoquer la possible « conversion » de Campanella, épisode très controversé sur le plan biographique et philosophique, mais que l'écriture poétique – et surtout la *Canzone a Berillo* – met en scène avec un relief dramatique évident. On pouvait aussi remarquer que, même quand elle se fait davantage introspective et même autobiographique, l'écriture poétique de notre auteur n'en abandonne pas pour autant sa visée universelle, voire sa finalité didactique. Pour Campanella, il ne s'agit pas d'exprimer un point de vue purement individuel, mais de présenter son expérience individuelle comme métaphore d'une condition universellement humaine : l'enfermement dans une prison obscure et totalement coupée de la nature printanière (*Al Sole*), non seulement correspond à un épisode précis de la vie de l'auteur, mais peut ainsi signifier l'isolement cognitif et affectif de l'homme, incapable d'établir une relation profonde avec la création divine qui l'entoure.

Ce dernier aspect de l'écriture de Campanella était à peu près absent des trois leçons que le jury a entendues sur ce sujet, mais ce n'est pas cet oubli qu'ont sanctionné les notes attribuées, toutes inférieures à la moyenne. Dans un cas, une connaissance trop superficielle de l'œuvre s'accompagnait d'un maniement trop peu rigoureux des concepts. Les deux autres candidats, qui manifestement connaissaient assez bien l'auteur, ont été pénalisés pour une tendance au hors-sujet, dans un cas, et, dans l'autre, en raison d'un manque de clarté dans l'articulation logique du propos et à cause d'un mode de présentation trop souvent elliptique, pour ce qui est notamment de l'usage des citations.

Sujet n°2 tiré au sort : *Libro della natura e libri degli uomini in Campanella*

Notes obtenues par les candidats : 13/20 (1) ; 16/20 (1)

L'opposition évoquée par ce sujet structure en profondeur l'œuvre de Campanella et en même temps recèle une tension problématique que les deux candidats ont su bien définir et exploiter dans leurs leçons. Source de tout savoir véritable, la nature est pour notre auteur un « livre vivant » écrit par Dieu et s'oppose à

ce titre aux « livres morts » écrits par les hommes ; elle est l'« original » dont les livres humains ne seraient que des « copies » imparfaites et fautives (comme l'affirme de manière limpide, entre autres textes, le sonnet *Modo di filosofare*). Par cette métaphore, récurrente dans ses écrits et proche de celle qui oppose les « prime » aux « seconde scuole », Campanella dit d'abord son adhésion à la philosophie naturelle de Telesio et sa critique d'une méthode philosophique ayant perdu tout rapport direct avec la nature et se réduisant à la glose des textes anciens, ceux d'Aristote en particulier. Mais ce n'est pas au seul domaine de la connaissance que cette image renvoie : elle suggère aussi que la nature, correctement interprétée, devrait servir de guide aux hommes dans le champ de la morale et de la politique, où l'influence néfaste de certains auteurs – la plupart des poètes, Machiavel – a produit selon Campanella un état de grave corruption appelant une réforme radicale. La prise en compte de cette double valeur, à la fois épistémologique et pratique, permet d'ailleurs de préciser en quoi l'usage que Campanella fait de cette métaphore traditionnelle se distingue de celui que l'on retrouve chez d'autres auteurs et en particulier chez son contemporain Galilée. Si, en effet, la critique de l'*ipse dixit* aristotélien et la valorisation de l'expérience sensible annoncent les positions du grand scientifique toscan, il ne faut pas oublier que le « livre de la nature » est à lire pour Campanella selon une méthode analogique et symbolique qui n'a rien à voir avec l'approche mathématique que proposera Galilée. Par ailleurs et surtout, l'articulation forte que notre auteur maintient entre savoir et action, entre connaissance et vie pratique, va à l'encontre de cette séparation croissante entre les deux domaines qui est l'un des aspects majeurs de la « révolution scientifique ».

Mais c'est surtout sur les tensions internes à l'œuvre de Campanella que les candidats étaient invités à se pencher, comme ils n'ont d'ailleurs pas manqué de le faire. En effet, la critique récurrente des « livres humains » – qui aboutit, dans le système pédagogique de la Cité du Soleil, au remplacement pur et simple des livres par l'expérience directe et l'apprentissage pratique – ne peut faire oublier que Campanella est lui-même un lecteur insatiable et un écrivain extrêmement prolifique. Les premiers vers du sonnet *Anima immortale* (« Di cervel dentro un pugno io sto, e divoro / tanto, che quanti libri tiene il mondo / non saziâr l'appetito mio profondo : / quanto ho mangiato ! e del digiun pur moro »), cités par les deux candidats, sont l'aveu mémorable d'un appétit de livres que confirment plusieurs sources biographiques et qui s'enracine au moins en partie dans la formation de l'auteur au sein de l'ordre dominicain, le plus « intellectuel » des ordres religieux. Quant à son activité d'écrivain, elle frappe non seulement par sa prodigieuse fécondité, mais aussi par le fait qu'elle tend constamment, et malgré les menaces de la censure et les aléas d'une vie mouvementée, à s'organiser selon des formes très structurées, donnant lieu à des livres à l'architecture méditée : des livres dont Campanella s'efforce d'assurer l'intégrité physique, en allant parfois jusqu'à réécrire des textes perdus ; qu'il essaie

toujours de mener jusqu'à la publication, fût-ce à l'étranger et sous un nom d'emprunt ; et qu'il tient enfin à regrouper dans un ensemble cohérent et organisé, comme il le fait au moins virtuellement, vers la fin de sa vie, dans le texte intitulé *Syntagma de libris propriis*.

Certes, cette contradiction apparente s'explique tout d'abord par des circonstances biographiques exceptionnelles, à savoir un emprisonnement de presque trente ans qui n'a pas laissé à Campanella, « prédicateur sans chaire » (J. L. Fournel), d'autres formes d'action et d'expression que l'écriture. Mais elle devait aussi inciter à examiner de plus près une œuvre et une pensée qui se révèlent plus nuancées que ne le suggère l'opposition schématique entre « livre de la nature » et « livres des hommes ». Pour commencer, Campanella ne condamne pas *tous* les livres humains : ses écrits, et notamment ses deux *Poetiche*, trahissent au contraire une admiration profonde pour certains livres qui peuvent, par conséquent, être considérés comme des modèles d'écriture. Il y a naturellement le Livre par excellence, c'est-à-dire la Bible, dont les hommes seraient moins les auteurs que les scribes et qui, loin de se réduire à une copie imparfaite de la nature, promet l'accès à une réalité transcendante : aussi, grand admirateur des livres prophétiques, Campanella en reprend-il souvent, dans sa propre poésie, le langage vigoureux, imagé et obscur, le mieux à même selon lui de tracer la voie vers le renouveau nécessaire du monde. L'écriture sacrée se recommande aussi par sa qualité *prescriptive*, qu'elle partage avec d'autres textes visant à fixer des règles ou à indiquer des modèles de comportement : les livres des grands poètes-législateurs, Solon par exemple, qui auraient exercé leur magistère dans les premiers temps de l'histoire humaine et que Campanella imite dans ses vers riches en « avertissements » et en préceptes. Il y a aussi les livres, par exemple les poèmes philosophiques d'Empédocle et de Lucrèce, qui, au lieu de déguiser la nature, permettent de mieux la comprendre, d'en pénétrer l'essence, d'en magnifier la richesse à l'aide d'un langage sachant adhérer mieux que tout autre à ses qualités sensibles – celui-là même que Campanella théorise dans ses *Poetiche* et qu'il adopte dans plusieurs de ses poésies. Il ne faut pas oublier, enfin, que seuls les livres permettent d'explorer toute l'épaisseur de l'histoire, que ce soit pour opposer la pureté des origines à la décadence du présent ou pour reconnaître à travers les siècles les lignes de force du dessein providentiel : c'est grâce à sa connaissance de « l'istorie de le genti » que le poète peut dire avoir vécu « seimila anni » et se proposer comme guide prophétique de l'humanité (*Scelta*, 64).

Il est donc possible d'affirmer qu'entre le « livre de la nature » et les « livres des hommes », les pratiques d'écriture de Campanella établissent moins un rapport d'opposition que de complémentarité. Cela découle principalement des qualités propres du langage poétique qui – selon une autre opposition récurrente chez notre auteur – tient souvent plus de la « cosa » que de la « parola », moins du signe que de la réalité sensible et agissante. On pouvait évoquer à ce sujet les réflexions et les

expériences de Campanella dans le domaine de la métrique, découlant de la conviction qu'il y aurait, entre certains rythmes poétiques et la physiologie humaine, une affinité expliquant l'effet « magique » que les vers peuvent produire sur l'homme. On pouvait souligner, plus généralement, que l'écriture de Campanella tend à s'affranchir de ce qu'il peut y avoir de rigide ou d'inerte dans la forme écrite pour s'approprier les vibrations naturelles, le dynamisme imprévisible et vivant de l'oralité – on pense en particulier aux qualités phono-symboliques du langage poétique, au caractère de « prédication poétique » que revêtent plusieurs de ses poèmes, ou encore au choix de la forme dialogique qui, dans *La Città del sole*, va de pair avec un style délibérément proche de la langue parlée, avec ses négligences lexicales, ses irrégularités syntaxiques, ses soudains changements de rythme.

Ce même « dépassement de l'écriture » serait à l'œuvre, comme l'a suggéré brillamment un candidat, dans la place capitale qu'occupent les images dans la poésie de Campanella et surtout dans la Cité du Soleil, ville-livre où les mots ont été remplacés par des peintures. Toutefois, de même que celles-ci ne se substituent pas à l'expérience directe de la nature, mais la complètent et l'enrichissent, l'écriture de Campanella ne vise pas à remplacer la réalité par des créations imaginaires dotées d'un fort pouvoir de séduction sensible : même quand il décrit avec une évidence presque hallucinatoire une Cité inexistante, c'est pour inciter son lecteur à revenir au monde réel et à le transformer.

Leçons sur la question 3 du programme

Sujet n°1 tiré au sort : *Donne e libertà nel teatro comico di Carlo Goldoni*

Notes obtenues par les candidats : 15/20 (1) ; 8/20 (1) ; 10/20 (1).

Pistes de réflexion :

Le sujet ne pouvait surprendre les candidats puisque les figures féminines et la présence des actrices chez Goldoni constituent l'un des points de départ de son théâtre et ce, dès le théâtre San Samuele, avec *La donna di garbo*, dont le personnage principal est créé en 1743-44 pour la Baccherini, puis repris à sa mort par la Bastona, et pour qu'enfin Teodora Medebach incarne le cycle des Rosaura au Sant'Angelo. Poser la question de la liberté des figures féminines chez Goldoni implique aussi de s'interroger sur le domaine - social, familial, certes mais aussi dramaturgique - où elle s'applique car c'est là sans doute tout le paradoxe goldonien : depuis les femmes peu libres du point de vue social ou familial jusqu'à l'extrême liberté dramaturgique

accordée parfois aux actrices qui les incarnent, c'est une contradiction qui peut interroger aussi plus avant sur l'idéologie même de l'*homme* Goldoni à propos des femmes et sur ce que son théâtre est susceptible d'en refléter. Telles étaient les pistes qu'il était possible d'envisager pour traiter la question posée.

A regarder de près le théâtre comique de Goldoni, force est de constater que la sphère sociale ou familiale a plutôt tendance à y restreindre la liberté, avec des personnages féminins soit peu libres soit en quête d'une liberté. La femme libre est d'abord déguisée en personnage masculin (théâtre San Samuele), et c'est une figure prisonnière d'un *topos* de la *commedia dell'arte* (Beatrice habillée en Federigo Rasponi dans *Il servitore di due padroni*). L'on relève aussi la présence d'une forte « morale » pesant sur les personnages féminins notamment au Sant'Angelo, où sont mis en scène les devoirs de la femme, dans le couple : ainsi, dans *La moglie saggia* (1752) Rosaura – alias la très pathétique Teodora Medebach – parvient à attendrir puis culpabiliser, par la prudence chère à Goldoni chez ces personnages-là, la comtesse Beatrice que son bourgeois de mari fréquente en mettant en péril leur mariage.

Si les premières figures féminines goldoniennes sont des figures relativement « libres » (*La vedova scaltra*, 1748, où Rosaura – une veuve – est dite « sprezzante degli uomini, incapace di tenerezza ») la condition de la femme italienne y rappelée comme ayant peu de liberté (à la question « che vantaggio avrei a sposar un francese ? » Marionnette lui répond « godereste tutta la vostra libertà, senza timore di dargli una minima gelosia », un mythe de la jalousie masculine opposée à la liberté française que l'on retrouve bien plus tard dans *Il genio buono e il genio cattivo* quand Corallina arrive à Paris et se fait courtiser dans le jardin des Tuileries. Enfin, certaines catégories de femmes chez Goldoni (les veuves en particulier) sont plus libres notamment lorsqu'elles occupent une fonction de servante et, de fait, un rôle de pivot scénique (Argentina ne *La cameriera brillante* qui finit par réussir à épouser Pantalone, même l'on reste dans la sphère du théâtre dans le théâtre). Un autre exemple similaire serait celui de la *Gastalda-Castalda* (1753 puis 1755) où Maddalena Marliani, incarnant le cycle de Corallina, campe une série de figures féminines, si elles ne sont pas toujours libres socialement, sont du moins plus libres d'esprit que leur maîtresses. On le voit, la liberté des figures féminines goldoniennes est toute relative, notamment au sein du mariage, le veuvage offrant souvent un plus grand espace de liberté.

Comment alors les figures féminines goldoniennes acquièrent-elles parfois des espaces de liberté qui leur permettent même de mener le jeu, voire de diriger l'intrigue ? En ce sens, la fiction apparaît comme le meilleur outil : pensons au défi de Mirandolina qui, pour dominer la misogynie du Cavaliere par la fiction de sincérité, est par excellence la figure de la femme « libre », libre au point de décider quand et comment cesser le jeu (scènes du repassage à l'acte III). Cette liberté, les figures féminines goldoniennes la doivent principalement à leur extrême flexibilité d'actrice.

Dès les figures de Rosaura (Teodora Medebach, dans *la Vedova Scaltra*, mais aussi dans *La donna di garbo* qu'elle reprend en 1747) se caractérisent par leur grande capacité d'adaptation aux circonstances et aux interlocuteurs qui les entourent. Autre stratégie : le dédain et la colère, qui seront le propre de la figure d'Ircana qui, d'esclave devenue épouse, libre dans ses excès mais prisonnière de ses passions, semble vouloir exercer un pouvoir sans limites sur Tamas. Le pouvoir de sa parole est aussi l'outil suprême de prise de pouvoir tant chez Ircana que chez Felice (*I Rusteghi*) qui exerce son ascendant au cœur du dialogue. Il apparaît en effet que, si les femmes goldoniennes n'ont que peu de pouvoir social ou familial, il leur reste le pouvoir (très fort) de la parole. Nombreuses sont les femmes qui chez Goldoni ont un très grand pouvoir verbal ou rhétorique, de Fatima (*Sposa persiana*) à sa rivale Ircana, ou encore Vittoria dans *La bottega del caffè* lorsqu'elle doit récupérer Eugenio. Néanmoins, cette prise de liberté semble impliquer souvent une prise de pouvoir *sur* quelqu'un, et notamment toujours en relation avec le (ou les) personnages masculins. Comme ultime espace de liberté, il est aussi celle que les figures féminines exercent sur elles-mêmes dès lors que toute réelle marge de liberté sociale leur est refusée. En ce sens, le personnage de Giacinta (« si ha da vincere, si ha da trionfare », *Il ritorno*, II,11) illustre bien les paradoxes de la liberté d'une figure féminine aux prises avec la passion et son devoir de femme promise à Leonardo : la seule liberté qu'elle s'autorise est au bout du compte synonyme d'une victoire sur elle-même et sur la passion, donc fondée sur un renoncement au sentiment (« il mio cuore no »). Déchirée entre le cœur et la raison, elle opte pour la voie de la raison en choisissant entre deux prisons, celle des sentiments et celle du mariage par devoir.

C'est que l'immense pouvoir de liberté par la parole des femmes goldoniennes a justement pour limite l'espace même de cette parole: le pouvoir et la liberté de Mirandolina ne sont finalement que verbaux et limités à l'espace restreint de la scène puisqu'elle épouse finalement Fabrizio, par devoir. Les limites de la liberté des figures féminines sont bien celles de la sphère sociale, à l'image de l'idéologie de l'*homme* Goldoni : on ne saurait manquer de citer la dédicace à Francesco de' Medici (1753) en préambule de *Le femmine puntigliose* où Goldoni aborde la question de la position soumission de la femme (qu'elle soit fille, épouse ou veuve), ce qui lui fait considérer « felicità umana il nascer Uomo, e non Donna (...) ». Non pas que Goldoni s'avise de contester une telle condition, mais bien au contraire il la constate, voire la revendique par la bouche de Pantalone : les femmes ont pour devoir de se comporter au sacrifice de l'étude mais au bénéfice de la famille et de l'éducation des enfants (*La donna di testa debole*, 1753-54, Atto I sc.15). Bien évidemment, l'on pouvait aussi faire un sort aux femmes qui, chez Goldoni, échappent à cette soumission : les nombreuses femmes lettrées protectrices du dramaturge et dédicataires de pièces données au San Luca (dont Caterina Dolfin, à laquelle Goldoni dédicace *La Bella Selvaggia*, 1758 ed.1761). Et aussi, surtout, la liberté des figures féminines goldoniennes est semble-t-il globalement

limitée à la sphère de la technique d'actrice, à son expressivité en somme (dont Caterina Bresciani au San Luca étant la représentante la plus flagrante et tout l'opposé de ces « femmine oneste » dont parle précisément Goldoni dans la dédicace aux *Femmine puntigliose*).

Remarques sur les prestations des candidats :

Il n'était pas inopportun, comme certains ont pu le faire, d'envisager le problème sous un angle social (situation de la femme au XVIIIe, règles inhérentes à la société vénitienne), sans négliger toutefois la dimension dramaturgique de la question. Il convenait également d'aborder les conditions nécessaires à l'émancipation (villégiature, espaces privilégiés, figures de servantes..) ainsi que l'importance de la parole et du pouvoir de personnages tels que Mirandolina.

La question de la liberté féminine chez Goldoni ne pouvait être abordée sous l'angle presque exclusivement social, ce qui alors restreignait la question au cadre du mariage (or, le sujet n'était pas « donne e matrimonio » ni « mariti e mogli »), et conduisait à traiter le sujet à la marge.

Enfin, la présentation d'un état des lieux, pertinent même s'il était très synthétique, du 16^e siècle à la Commedia dell'arte jusqu'au milieu du XVIII^e, de la présence des personnages féminins dans le théâtre, ne pouvait satisfaire aux attentes de la leçon s'il n'était accompagné d'une analyse précise et approfondie d'exemples suffisamment nombreux, pris dans l'œuvre comique goldonienne, et qui ne devait pas se limiter à des considérations en aucun cas fautives, certes, mais beaucoup trop générales.

Sujet n°2 tiré au sort : « Libro del mondo e libro del teatro, nel teatro comico di Carlo Goldoni ».

Notes attribuées : 13/20 (1) ; 15/20 (1) ; 7/20 (1)

Pistes de réflexion :

Là encore, le sujet n'était pas fait pour surprendre les candidats puisque la formule du sujet fait référence aux mots mêmes de Goldoni et plutôt deux fois qu'une : d'une part, dans la fameuse préface à la première édition des comédies (Bettinelli, 1750), Goldoni indique « i due libri su' quali ho più meditato, e di cui non mi pentirò mai di essermi servito, furono il Mondo e il Teatro », soulignant ainsi lui-même la notion de « source » d'inspiration puisque la première lui montre les caractères des personnes, le « naturel » et la seconde les « outils » (les couleurs explique-t-il) avec lesquels peindre ce monde. Mais Goldoni ajoute encore dans *L'Autore a chi legge de La donna di testa debole* (1753, San Luca) : « chi non sa quel che passa nei teatri, non sa le più belle cose di questo mondo ». Preuve s'il en était besoin que, pour le dramaturge, les deux livres sont étroitement liés par une réciprocity indéfectible. Il convenait de s'interroger sur ce que signifient, diachroniquement surtout, le « livre » du théâtre et son incidence

sur le théâtre goldonien, en évaluant la place du monde du théâtre comme livre et source d'influence. Il fallait aussi s'interroger sur la réalité de ce livre du monde que Goldoni prétend et envisage de développer dans son théâtre comique, ses limites et la mesure de son « réalisme ». Goldoni ne puise-t-il que dans le « mondo » pour créer ses sujets ou bien s'agit-il au contraire d'une habile synthèse entre ce que, à la fois, la réalité et sa culture théâtrale (livresque autant que de terrain) lui inspirent ? On ne pouvait omettre non plus de se pencher sur le « livre » de son théâtre auquel Goldoni entend *in fine* aboutir, en se demandant si ce n'est ce pas là son but ultime...

Pour tenter de définir ce que Goldoni entend tout d'abord par « livre du théâtre », on ne pouvait que rappeler la culture littéraire et théâtrale (Ciccognini ; Perrucci et les théories de la fin du 600, sa connaissance du théâtre grec et latin (cf. *Prefazione dell'autore alla Prima raccolta delle commedie 1750* ; les *Mémoires* où affluent les témoignages d'une riche bibliothèque et son admiration – entre autres – pour la *Sofonisba* de Trissino etc...). Goldoni connaît Maffei, admire Apostolo Zeno et sa réforme du genre tragique ainsi que Pietro Metastasio, PJ Martelli, et il a lu les auteurs florentins rénovateurs du théâtre (Girolamo Gigli, *Don Pilone ovvero Il Bacchettone falso* qui lui inspire le Pirlone de son *Molière*) ; le menteur de Corneille lui inspire son *Bugiardo* (1750-51). Bref, les exemples sont nombreux et nous ne saurions être exhaustifs ici.

Goldoni est certes un auteur de culture théâtrale livresque, mais il serait erroné de le limiter à cela, d'autant que le véritable déclencheur de sa « réforme », c'est l'état piteux du théâtre italien qu'il déduit précisément de son observation des scènes italiennes (toujours *Prefazione alla prima raccolta...*, 1750). De fait l'observation des scènes et la pratique sur le terrain constituent avant tout le fameux « livre » tel qu'il faut l'entendre chez Goldoni, si bien que le *capocomico* Orazio conseille même à la chanteuse Eleonora : « Quando siete in libertà; e che non recitate, andate agli altri teatri. Osservate come recitano i buoni comici, mentre questo è un mestiere, che s'impara più colla pratica, che colle regole » (*Il teatro comico de 1750*, III,3) . Autrement dit, le livre (concret) du théâtre est érigé en modèle aussi pour les acteurs. On le sait, pour Goldoni la pratique d'observation qui est le fondement même de sa création. À tel point que, diachroniquement parlant, le premier véritable « mondo » qu'il observe comme un livre est le monde d'une compagnie où, au San Samuele puis au Sant'Angelo il recycle les techniques de *l'arte* (dialogues topiques d'innamorati), respecte la hiérarchie et les *maschere* d'une compagnie de théâtre (*zanni, vecchi, innamorati, Pantalone, Dottore...*). C'est le même Pantalone topique de la *commedia dell'arte* qui, issu du livre du théâtre, débouchera dans celui du monde comme figure du négociant vénitien, pétri de prudence et de sagesse mercantile: Anselmo, incarné par le sage – et modèle de conciliation dans la vie - Antonio Collalto, devient alors le marchand vénitien goldonien: « la mercatura è utile al mondo, necessaria al commercio delle nazioni [...] più plebeo è quegli che per avere ereditato un titolo e

poche terre, consuma i giorni nell'ozio... » (*Il cavaliere e la dama*, 1749). C'est aussi la période (1746-1753) où Goldoni définit ce « precetto asprissimo » (*La Castalda*, 1755) selon lequel il observe d'abord l'acteur avant de créer le personnage : quoi alors de plus « libro del mondo » que le cycle de Rosaura (fondé sur le pathétique de Teodora Medebach), ou que celui des brillantes Corallina (Maddalena Raffi-Marliani jusqu'à Mirandolina).

Il n'en reste pas moins que, si le livre du monde est exploité lui aussi, c'est souvent à ce que le monde a de plus potentiellement théâtral que Goldoni va puiser : comédie des apparences (apartés et double-sens) en villégiature (*La trilogia*), arrière-plan carnavalesque (*I rusteghi*), place vénitienne construite comme une scène de théâtre (boutiques-coulisses de *La bottega del caffè* avec un Don Marzio qui occupe une sorte de fonction de souffleur). Pour autant, la réalité vénitienne du XVIII^e transparaît dans nombre de pièces goldoniennes : modes vestimentaires et dépenses inconsidérées - dès la période du San Samuele (*Pantalone mercante fallito ossia La Bancarotta*), même si l'attention à la réalité vénitienne et aux « caractères » s'accroît à partir de 1753 avec le passage au San Luca. Dans *La trilogia*, nous trouvons un bon exemple de ce qu'un élément du « mondo » peut offrir de théâtral : la robe appelée *mariage* se fait ressort de l'intrigue, catalyseur de tensions, soulignement de l'obsession du paraître, et même tableau vivant à la Pietro Longhi (*Avventure*, I,10). Bien sûr, l'on ne peut nier l'existence de pièces très « libro del mondo » dès *I Pettegolezzi delle donne* (1750-51) : atmosphère que l'on retrouve dans les comédies chorales et populaires dès la fin des années 60. Ainsi, dans *Le baruffe chiozzotte*, le réalisme populaire prend le pas sur la pure théâtralité, ou encore dans *Le donne de casa soa*, et plus généralement dans les comédies en dialecte vénitien. Mais même dans *I rusteghi*, où le réalisme de l'enfermement social en opposition au carnaval est à son comble, c'est précisément cet enfermement et la germination des « rustres » en quatre personnages ridicules qui offrent à Goldoni le potentiel choral et comique qui rythme la pièce.

En somme, pour de multiples raisons, Goldoni opère une sélection dans le « libro del mondo ». Au croisement des deux livres, il faut néanmoins souligner la part très méta-théâtrale de la comédie goldonienne : non seulement parce qu'il puise dans le monde ce qu'il y a de plus « théâtrable » (personnages en représentation, jeu des apparences, scène de la curiosité dans *Gl'Innamorati*), mais aussi parce que souvent son propre théâtre devient son propre « libro del teatro », allant même jusqu'à en faire le sujet même de ses pièces (cf. *Il Festino*, où Doralice – alias Caterina Bresciani en personne - défend l'Ircana qu'elle interpréta en 1753 dans la *Sposa persiana*). Rappelons la part éminemment autobiographique de *Il Moliere*, la poétique mise en scène du *Teatro Comico*, les « aperture » ou les « ringraziamenti » aux saisons théâtrales (1754-55), sans oublier la métaphore filée finale en forme d'adieux à Venise de *Una delle ultime sere di carnevale* (1762). Car n'oublions pas que la préoccupation finale de Goldoni est aussi d'écrire le « livre » de son théâtre : voir les multiples

éditions et le soin qu'il porte à la réécriture des pièces jusqu'à les modifier totalement parfois. L'ensemble des *Prefazioni Pasquali*, appelé traditionnellement *Memorie italiane* constituent d'ailleurs bel et bien une relecture, un livre autobiographique, du théâtre de Goldoni par lui-même.

Remarques sur les prestations des candidats :

La question a été abordée sous l'angle de la dialectique entre « teatro » e « mondo » de façon globale pour souligner combien réduire Goldoni à ses aspects purement réalistes était désormais une démarche caduque. Une telle approche se justifiait pleinement, même si elle présentait l'inconvénient d'omettre d'une part l'élément « livre » - présent dans le sujet - qui impliquait que l'on s'interroge davantage sur la source de l'inspiration goldonienne que sur son résultat, et d'autre part la dimension diachronique du théâtre goldonien (lequel ne puise pas toujours de la même manière ni autant dans le « livre » du théâtre que dans celui du « monde » suivant que l'on se situe dans la période San Samuele ou plus tard au San Luca...). Une bonne problématisation du sujet (en particulier la question du « libro ») avec l'exploration, de manière approfondie, du concept de formation, de bagage de connaissances et d'héritage théâtral (commedia dell'arte, qualités des acteurs) dont profite Goldoni, s'accompagnait judicieusement de la synthèse des thématiques puisées dans le réel (« libro del mondo »), pour enfin s'orienter vers la questions de l'écriture et de la réécriture (y compris métathéâtrale) du « libro » de son propre théâtre (de la Bettinelli à l'édition Pasquali).

Leçons sur la question 4 du programme

Sujet n°1 tiré au sort : *La Storia nel Romanzo di Ferrara*

Notes obtenues par les candidats : 03/20 (1) ; 06/20 (1) ; 11/20 (2)

Le sujet proposé – dont le moins qu'on puisse dire est qu'il n'avait rien d'imprévisible, compte tenu de l'importance que le thème de l'histoire occupe dans l'œuvre de bassanienne – a donné lieu à des leçons insuffisantes ou moyennes.

Des remarques pertinentes ont pu être formulées çà et là, entre autre la mise en relation le caractère précis des renvois à certains épisodes historiques opérés par l'auteur et la description tout aussi précise de divers espaces urbains ; la recherche des responsabilités historiques menée par Bassani, intelligemment reliée à l'usage du discours indirect libre dans le texte, avait également toute sa justification. Il a été également souligné que le *Roman de Ferrare* a lui aussi une histoire, à savoir celle des différents « chapitres » qui le composent et des diverses réécritures et réélaborations auxquelles ils ont été soumis.

Mais trop souvent les exposés se contentaient d'effleurer ce qui faisait tout l'intérêt du sujet, à savoir la valeur oxymorique des deux termes intervenant dans son intitulé : l'histoire est une discipline scientifique qui nous renvoie à une réalité passée et advenue, alors que la notion de roman évoque avant tout l'idée de fiction. Ce sont donc les rapports complexes entre ces deux domaines antithétiques, contradictoires ou complémentaires (autant de notions à discuter et à nuancer) qu'il s'agissait d'explorer, et cela d'autant plus que le travail de l'historien s'apparente à une patiente reconstitution, celle-là même qu'opère Bassani dans sa recherche d'une époque et d'un monde perdus...

Certaines idées, qui auraient pu mener les candidats à des développements féconds, n'ont pas été exploitées : par exemple le rappel que Giorgio Bassani a situé en décembre 1943 l'exécution des onze victimes des représailles fascistes dont il est question dans *Una notte del '43* (une exécution dont nous savons qu'elle est intervenue en novembre de la même année) ; pour expliquer ce choix, a été évoquée la volonté manifestée par l'auteur de pouvoir décrire les corps alignés sur la neige afin d'insister sur la valeur dramatique que comportait ce contraste chromatique. Cette remarque au demeurant pertinente méritait d'être développée, dans la mesure où elle pose non seulement le problème de l'appropriation de l'histoire par l'écriture et celui de la *vraisemblance* (autant de termes qui nous renvoient au problème plus général du roman historique, qu'il fallait bien poser à un moment ou un autre de la réflexion, ainsi qu'aux rapports que Bassani a entretenus avec le modèle manzonien), mais aussi celui d'une « esthétisation » de l'histoire par l'écriture, avec tous les enjeux qui s'attachent à une telle entreprise dans le contexte de l'immédiat après-guerre.

Certaines formulations ont par ailleurs été très maladroites : expliquer que, dans *le Roman de Ferrare*, la mort et la déportation restent hors champ n'est pas ce que l'on peut entendre de plus pertinent. Si on ne peut effectivement pas dire que Bassani consacre des pages entières à la description et à l'évocation de la Shoah, il n'en demeure pas moins que c'est bel et bien du souvenir et de l'expérience de la persécution que procède l'essentiel de son œuvre. Peut-on d'autre part légitimement affirmer que, dans *le Roman de Ferrare*, « les Juifs sont touchés marginalement par l'histoire » ? Il est vrai que dans une analyse spécifiquement consacrée au *Giardino dei Finzi Contini*, le jardin apparaît pendant un temps comme une sorte d'espace préservé de l'histoire. Si ces considérations autorisaient à dire que « l'histoire reste en dehors du jardin », on pouvait sans grande difficulté faire valoir que c'est l'histoire – en l'occurrence la promulgation puis l'application des lois raciales – qui permet au narrateur d'entrer dans cet espace dont tout porte à croire qu'il était condamné à rester pour lui hors de portée. De la même manière, le destin tragique des Finzi-Contini, dont l'extermination dans les camps de concentration est annoncée dès le début du roman, exigeait de plus de prudence dans l'exposition des idées...

Sujet n°2 tiré au sort : *Luoghi e spazi nel Romanzo di Ferrara*

Notes obtenues par les candidats : 11/20 (1) ; 13/20 (1) ; 15/20 (1)

Pour ce sujet, les prestations ont été satisfaisantes, voire très bonnes. Elles ont en particulier, dès l'introduction, proposé des réflexions intéressantes permettant d'articuler les deux termes présents dans l'intitulé du sujet. Cela permettait d'opposer les lieux (décrits) aux espaces (plus imaginaires ou oniriques, voire symboliques) ; ou bien de distinguer les lieux décrits dans leur singularité et les espaces, identifiés à la ville considérée dans son ensemble. Précisons à ce propos que le jury était disposé à accepter tous les plans et toutes les problématiques, à conditions qu'ils soient justifiés et que les approches constituent une amorce dynamique et opératoire pour la suite du travail. L'écueil qu'il fallait aussi éviter était celui d'un catalogue des lieux bassaniens, qui se serait révélé bien vite fastidieux et dispersif. Les candidats, de ce point de vue, ont su illustrer leur propos en se focalisant sur des lieux essentiels (le cimetière juif, notamment), ceux qui, ont-ils rappelé, réapparaissent avec une certaine régularité dans *Il romanzo di Ferrara*.

Certaines analyses ont parfois pu sembler étranges : par exemple, l'affirmation que les lieux (en particulier les lieux privés) seraient propices à une analyse sociologique de la part de l'auteur. Cela conduisait à s'attarder sur l'évocation de la maison d'Elia Corcos, dans un développement confus et en définitive bien peu conclusif. Par ailleurs le parallèle entre la promenade nocturne dans le jardin des Finzi Contini telle qu'elle est décrite dans les dernières pages du roman et la visite « imaginaire » de ce même jardin évoquée au début du roman semble discutable – ou à tout le moins mal présenté et peu justifié –. Il a été plusieurs fois répété que la présence de détails d'ordre topographique (les innombrables évocations du corso Giovecca, par exemple) étaient une illustration des intentions réalistes de l'auteur ; or les rapports de Bassani à la réalité et au réalisme méritaient sans doute de plus amples développements – surtout si l'on précise que l'écriture des grands textes bassaniens s'effectue dans un contexte dominé par le modèle parfois envahissant du néoréalisme... Les candidats ont cependant su exploiter avec une certaine pertinence le discours métalittéraire de Giorgio Bassani, et notamment sa célèbre déclaration « ormai Ferrara c'era » ; le jury a ainsi pu entendre d'intéressants développements sur Ferrare envisagée autant comme un lieu géographique que comme un espace littéraire.

**EXPLICATION EN FRANÇAIS
D'UN TEXTE DU MOYEN ÂGE OU DE LA
RENAISSANCE
ET D'UN TEXTE LATIN**

Préparation : 1h30

Durée de l'épreuve : 45 mn

Coefficient : 4

Notes obtenues par les candidats (sur 20) : 12,62 ; 12 (2) ; 11,62 ; 10,62 ; 10 ; 9,75 ; 9,37 ; 8,75 ; 8,37 ; 8,12 (2) ; 7,75 ; 7,25 (2) ; 6,5 ; 6,37 ; 6 ; 5,25 ; 5,12 ; 5,37 ; 4 ; 2,75 ; 1 ; 0,5.

Moyenne générale de l'épreuve (sur 20) : 7.16 / 20

Rappelons à titre indicatif les moyennes des sessions précédentes :

2014 : 7.28 ; 2013 : 7.95 ; 2012 : 7.45 ; 2011 : 6 ; 2010 : 7.25 ; 2009 : 7.98 ; 2008 : 4.83 ; 2007 : 6.2

Considérations générales :

Les passages proposés aux candidats, pour l'italien comme pour le latin, sont obligatoirement choisis par le jury dans la liste des textes inscrits au programme des épreuves orales ; cette liste est publiée dans le Bulletin Officiel.

Lors de la présente session, les deux questions retenues étaient, pour la période du Moyen Âge, « saint François et le franciscanisme dans l'art et la littérature des XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles » — cette dernière question étant demeurée inchangée par rapport à la session précédente du concours — et, pour la période de la Renaissance, « Tommaso Campanella, *Poesie, La città del Sole* ».

Rappelons brièvement, mais utilement, l'organisation pratique de cette épreuve. Elle est toujours organisée le matin et est constituée d'une série de 2, 3 ou 4 candidats. Le premier candidat de chaque série est invité à tirer au sort entre deux enveloppes ; en toute logique, cette année, une première enveloppe contenait un sujet portant sur saint François et le franciscanisme, une seconde, un sujet portant sur les textes de Campanella (*Poesie* ou *La città del Sole*). Chaque enveloppe contient également un sujet différent de latin. Ce tirage au sort engage tous les autres candidats de la matinée. En effet, les candidats 1 et 2 auront à traiter le sujet qui a été tiré, les candidats 3 et 4,

le sujet restant. Si la série ne comporte que trois candidats, c'est alors le même sujet qui est proposé à tous ; cela permet d'éviter qu'un seul candidat ne passe sur un seul texte. S'il en était autrement, il serait impossible de comparer les prestations.

La préparation de l'épreuve dure 1h30. Dans la salle où ils sont invités à préparer l'épreuve, les candidats ont à leur disposition trois outils : un dictionnaire unilingue italien, un dictionnaire unilingue français et un dictionnaire latin-français (Gaffiot), à l'exclusion de tout autre document.

Nous indiquons ci-dessous la liste des extraits qui ont été proposés aux candidats ; le classement respecte un ordre progressif, qui reproduit celui de l'œuvre, et non celui du tirage au sort :

Question 1 - Saint François et le franciscanisme dans l'art et la littérature des XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles :

Trois *laude* de Jacopone da Todi et trois textes tirés des *Fioretti*, retenus par le tirage au sort, ont fait l'objet d'une explication.

Les poésies de Jacopone da Todi étaient les *laude* 13, *O regina cortese* (vers 9 à 32), 35, *Plange la Ecclesia, plange e dolora* (vers 1 à 26), et 80, *Molto me so' adelongato* (vers 11 à 38). Quant aux *Fioretti*, ce sont les chapitres suivants qui ont été présentés par les candidats : *Fioretti*, I ; *Fioretti*, XVI, de « [...] E andando con impeto di spirito [...] » à « [...] ma sempre vi studiate di lodare Iddio » ; *Fioretti*, XXI, de « Ma io voglio, frate lupo, far pace tra te e costoro [...] » à « [...] e Iddio vi libererà dal lupo nel presente, e nel futuro dal fuoco infernale ».

Question 2 - Tommaso Campanella : Poesie, La Città del sole

Un extrait de *La Città del Sole* et trois textes issus de la *Scelta d'alcune poesie filosofiche*, retenus par le tirage au sort, ont fait l'objet d'une explication.

En ce qui concerne *La Città del sole*, il s'agissait du passage situé aux pages 23-25 de l'édition de L. Firpo (« La robba non si stima, perché ognuno ha quanto li bisogna... » à « E molto lodano in questo le religioni della cristianità e la vita dell'Apostoli ») ; pour ce qui est des poésies de la *Scelta*, le sonnets *Modo di filosofare* (6) et *Al carcere* (60), ainsi que les vers 1-20 de l'élégie *Al sole* (89), ont été expliqués par les candidats.

Remarques liminaires :

Les notes reportées ci-dessus témoignent d'un léger fléchissement par rapport aux sessions précédentes ; seules six prestations ont obtenu la moyenne ou plus, et aucune n'est pleinement convaincante. L'ensemble reste majoritairement faible et lacunaire. Cela nous enjoint, dès lors, de procéder à un certain nombre de rappels et de mises au point à l'adresse des futurs candidats, dans l'espoir que ceux-ci sauront en tirer les meilleurs enseignements et le plus sûr profit.

Cette épreuve d'explication d'un texte ancien peut paraître, il est vrai, quelque peu déroutante par son caractère pluriel et par la variété des connaissances exigées. C'est pourtant bien ce qui en fonde toute la légitimité et l'intérêt dans la formation d'un futur agrégé d'italien; de là, l'importance de jouer le jeu de la diversité et de l'hétérogénéité de l'épreuve. Pas moins de six rubriques sont proposées aux candidats, en voici la liste : la lecture d'un texte en langue ancienne, son explication littéraire, la traduction d'un passage, la réponse à un questionnaire philologique portant sur dix éléments du texte, la traduction d'un texte latin, enfin l'explication d'un point de grammaire contenu dans ce texte latin et choisi avec pertinence par le candidat lui-même, notamment pour ses prolongements dans la langue italienne. Il s'agit donc bien d'une épreuve lourde et sélective, requérant précision et justesse terminologiques, que seule une solide préparation en cours d'année peut permettre d'aborder sereinement et avec quelque chance de succès.

Les candidats disposent d'une liberté, disons contrainte, pour organiser le déroulement de leur épreuve : ils peuvent commencer ou terminer par le latin, répondre au questionnaire philologique au début ou à la fin de leur prestation, et il en est de même pour le passage à traduire; et c'est là que l'on peut parler de liberté. Néanmoins, si dans la présentation des différentes rubriques, aucun ordre n'est privilégié ou imposé, il paraît souhaitable de préserver une certaine cohérence dans l'exposé. C'est ainsi qu'il est très maladroit de dissocier la définition de l'axe ou des axes de lecture, le mouvement du passage et l'explication littéraire en elle-même, qui constituent un tout. D'où l'évocation de « liberté contrainte » par la logique. De la même façon, il faut veiller à respecter un équilibre entre les différents volets, dans leurs développements et dans la répartition des 45 minutes. Une explication littéraire occupant les deux tiers du temps de passage ne saurait racheter les faiblesses ou lacunes révélées dans les autres rubriques. Enfin, le rythme d'élocution doit être raisonné et naturel. Il est inutile de vouloir gagner du temps en infligeant au jury une véritable logorrhée transmise à un rythme effréné. Dans l'intérêt du candidat, les membres du jury doivent pouvoir prendre des notes aisément afin de pouvoir y revenir au moment de l'évaluation, une fois que la prestation du candidat est terminée.

Par ailleurs, les rapports s'attachent à souligner tous les ans que l'épreuve, malgré sa grande variété, comporte une réelle unité. Il appartient justement aux

candidats de mettre en lumière cette cohérence unitaire, en sachant établir des liens et des passerelles entre les différentes rubriques, lorsque cela est justifié. On aurait tort de croire que le sujet procède d'une réalité artificielle, que le questionnaire philologique est purement technique et fait office de pièce rapportée. Bien au contraire, et à titre d'exemple, l'analyse littéraire peut être enrichie par la versification ou l'étude attentive d'un lexème ou d'une question de syntaxe, présents dans le questionnaire philologique ; étymologie-sémantique et traduction peuvent et doivent être mises en regard, pour justifier un choix de traduction, et parfois un choix interprétatif que l'explication littéraire illustrera à son tour ; ou encore un latinisme étudié en phonétique peut trouver des échos dans l'analyse littéraire. C'est toute l'habileté du candidat que de découvrir cela et de le démontrer avec conviction au jury, rendant ainsi à l'épreuve son homogénéité et sa logique d'ensemble. Hélas, très peu de candidats, cette année, ont pris soin de le faire ; et les rares fois où ces liens ont été établis, c'est encore avec trop de timidité et peu de conviction qu'ils ont été exposés au jury.

Nous voulons enfin insister, une nouvelle fois, sur l'impérieuse nécessité de se préparer à cette épreuve avec soin et constance, tout au long de l'année et dans les différents volets abordés. Le temps de préparation est court, il n'est que d'une heure trente, ce qui exige de mobiliser rapidement ses connaissances. Aucune part ne peut être laissée à l'improvisation, tant du point de vue de la philologie que des textes à traduire et à étudier. En résumé, ne négliger aucune rubrique, bien maîtriser les connaissances légitimement attendues, faire preuve de sensibilité littéraire, de rigueur et de clarté, ce sont là les conseils que l'on peut donner aux futurs candidats, qui y trouveront ainsi les conditions requises pour réussir leur prestation.

Nous aborderons ci-dessous, par le détail, les différents volets de l'épreuve.

1 – L'explication littéraire

Les rapports des années précédentes se sont attachés à présenter par le détail, les exigences propres à cette partie de l'épreuve. C'est pourquoi nous invitons les futurs candidats à relire soigneusement et avec beaucoup de vigilance ces pages. Nous n'entendons ici rappeler que sommairement quelques conseils de méthode, inlassablement répétés d'année en année, pour cet exercice, ô combien classique, dont on pourrait attendre qu'il soit maîtrisé par des candidats à l'Agrégation. Dans les lignes qui suivent, nous exposerons donc, à propos de l'explication de texte littéraire, d'abord ce qu'elle n'est pas puis ce qu'elle est ou doit être.

Elle n'est pas un récit du texte, organisé selon une lecture linéaire et sans relief, qui n'élucide rien en croyant tout dire.

Elle n'est pas une occasion de présenter doctement les connaissances que l'on a acquises sur l'auteur et son œuvre, en réduisant alors le texte à un simple prétexte.

Elle n'est pas un recensement trop zélé et poursuivi sans finalité définie de figures de style, par lequel le candidat choisissant de privilégier une approche technique, finit par oublier le sens véritable du texte.

Au contraire, elle est une lecture ordonnée autour d'un axe thématique préalablement identifié — que certains candidats nomment rapidement « problématique » —, soucieuse de bien mettre en lumière le mouvement du texte, attentive aux détails.

Elle est une analyse scrupuleuse des aspects porteurs du passage proposé, qui en constituent tout l'intérêt et en définissent l'unité narrative.

Elle est une étude littéraire (nous soulignons pour rappeler l'aspect fondamental de la nature « littéraire » de cette partie de l'exercice) approfondie qui cherche à épuiser la matière du texte, qui s'appuie sur une terminologie précise et appropriée, qui porte un regard à la fois sur le fond et la forme, et parvient à en démontrer la complémentarité.

Comme cela a été souvent rappelé, l'explication littéraire demeure avant tout une rencontre entre une sensibilité – celle du candidat – et un extrait choisi d'une œuvre. C'est dans le respect des préceptes ci-dessus énoncés que cette sensibilité pourra donner la pleine mesure de son expression.

Saint François et le franciscanisme dans l'art et la littérature des XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles :

Trois extraits des *Laude* de Jacopone da Todi et trois textes issus des *Fioretti*, retenus par le tirage au sort, ont fait l'objet d'une explication. Les passages ont été indiqués ci-dessus.

Notes obtenues : *Lauda* 13 (01/15 ; 7/15 ; 7/15) ; *Lauda* 35 (7/15 ; 8/15 ; 9,75/15) ; *Lauda* 80 (6/15 ; 7/15) ; *Fioretti*, I (01,5/15 ; 6/15 ; 7/15) ; *Fioretti*, XVI (5,5/15 ; 6/15 ; 10,5/15) ; *Fioretti*, XXI (10/15 ; 11/15)

Globalement, il convient de reconnaître que l'ensemble des candidats, à l'exception de deux candidates, ne semble pas avoir été surpris par le choix de ces six textes qui semblaient être connus de tous. Cependant la compréhension et la restitution de ces textes que l'explication littéraire a donnés à entendre n'étaient pas souvent satisfaisantes. Les textes ne sont en effet que très rarement travaillés comme des textes littéraires par les candidats. Or c'est bien ce qu'ils sont avant tout et c'est bien une

analyse littéraire resserrée, alliant les grandes lignes thématiques et la finesse de l'analyse rhétorique, que le jury attend dans cette partie de l'épreuve.

De façon générale, réagissant ici à l'ensemble des explications de texte entendues, rappelons l'importance de la contextualisation et de la mise en perspective des extraits dans l'ensemble macrotextuel. L'absence de mise en relation (inter)textuelle a pu être de nombreuses fois relevée dans les explications sur les poésies jacoconiennes : l'association de la *lauda* 13 avec les deux autres *laude* mariales (32 et 70) méritait d'être faite et elle permettait d'enrichir fructueusement l'explication d'échos lexicaux intertextuels ; comment travailler sur la *lauda* 35 sans citer en introduction et/ou en conclusion ses parentés thématiques et formelles très fortes avec la *lauda* 29 mais aussi avec d'autres compositions (6 ; 8 ; 17...) qui se fondent sur la dénonciation de la décadence et de la corruption de l'Église et/ou des ordres religieux. De même, la *lauda* 80 n'a pas toujours fait l'objet d'une re-situation dans la micro-série des *laude* mettant en scène des religieuses ou religieux déviants (17 ; 37 ; 75 ; 91) et en l'absence de cette mise en contexte — qui aurait pu aboutir à une mise en perspective et une attention à la variation tonale sur un même thème — les catégories mal définies de la calomnie, de l'invective et de la colère ont pu entraîner vers la confusion voire la sur-interprétation fautive.

Comme nous l'écrivions déjà l'an dernier, la narrativité des *Fioretti* empreinte de la rhétorique, de la phraséologie, du lexique même, de la nouvelle de type boccacien a été totalement négligée et absente des commentaires ; bien plus, cet aspect et ce style très descriptif-narratif — dès lors qu'il est totalement nié, dans les explications entendues, comme élément littéraire de construction de l'histoire franciscaine, voire du roman franciscain — a donné lieu à des développements paraphrastiques qui n'ont fait que raconter le texte, avec moins de réussite que la version originale. La langue poétique narrative de certaines *Laude* a elle aussi généré des dérives paraphrastiques (ce fut d'ailleurs aussi le cas pour les textes, de prose et de poésie, de Campanella). Voici quelques exemples qui méritent d'être médités par les futurs candidats afin de susciter une prise de conscience de ce risque avant de l'évacuer définitivement pour la prochaine session : « on dit que jamais depuis les Apôtres, on n'a vu des hommes aussi saints et merveilleux » (c'est ici le commentaire du début du troisième paragraphe du *fioretto* I : « E come que' santi Apostoli furono a tutto il mondo maravigliosi di santità e pieni dello Spirito santo ; così que' santissimi compagni di santo Francesco furono uomini di tanta santità, che dal tempo degli Apostoli in qua il mondo non ebbe così maravigliosi e santi uomini ») ; « il se fâche au moment où on loue un autre » (pour commenter « ma, odenno altrui fatto apregiare, / corrocciome, s'è como eo laudato. / Laudato altrui fatto, m'endegno [...] ») [*Lauda* 80, vers 29-31].

A l'inverse, pourrions-nous dire, certains candidats ont systématiquement, et presque obstinément, voulu montrer comment le texte des *Fioretti* ou le texte de Jacopone qu'ils avaient à analyser, trouvaient des résonances avec des concepts

franciscains ou jacoconiens, ou encore avec le *Cantique des créatures*. Cette systématique de la recherche de liens est presque toujours apparue factice, peu pertinente, inutile, voire hors sujet. Elle éloignait du texte et faisait perdre un temps précieux à cette partie de l'épreuve qui, on le sait, est une véritable course contre la montre. Et surtout elle semblait permettre d'ignorer la littérarité des textes proposés. En particulier, l'explication des trois *laude* 13, 35 et 80 n'a pas donné suffisamment lieu à des analyses de nature poétique et stylistique : la majeure partie des candidats semblent oublier qu'il s'agit de poésie (remarque que nous aurons l'occasion de reprendre au sujet de l'explication philologique) et que de ce fait certaines figures de style et de composition ont une valeur toute particulière ; et si nous ajoutons que ces poésies avaient vocation à être chantées, certaines figures (telle que l'itération, l'anaphore, les *coblas capfinidas*...) prennent une importance encore plus grande, qu'il convenait d'exploiter littérairement. Le jury a souvent assisté à une élucidation et une structuration qui, même complètes, ne constituent en rien le cœur de l'explication littéraire d'un texte poétique. Cette remarque vaut particulièrement pour liste des actions déviantes du frère franciscain dans l'extrait proposé de la *lauda* 80. Dans un registre très proche, aucune attention n'a été portée aux rapprochements homophoniques des rimes et, surtout, au jeu des rimes intérieures qui, encore plus dans les *laude* 13 ou 35, enrichissent considérablement la compréhension et la polysémie de la poésie.

Bien plus, il n'est pas impossible que cette volonté d'insérer nécessairement le texte dans un cadre théorique, historico-conceptuel ait empêché certaines fois de nourrir l'essentiel de l'explication, conduisant à omettre de rappeler un réseau hypertextuel évident et attendu. Ainsi le jury fut bien étonné de ne jamais entendre mentionner les échos bibliques et liturgiques dans le commentaire du passage de la *lauda* 13. L'indexation du texte est clairement celle d'une prière mariale prononcée par une âme pécheresse désireuse de trouver le salut, mais ne pouvant se rapprocher de Dieu sans l'aide de Marie-intercesseur(e). Le Psaume 38, psaume de pénitence d'un fidèle malade et présumé coupable, constituait un hypotexte évident et connu permettant d'inaugurer le fil rouge thématique de la maladie du péché ; de même qu'un réseau lexical épithétique et vocatif courtois (« regina cortese », « Madonna », « Donna », « aulente giglio ») nourrissait l'ensemble de la composition et permettait de travailler sur la figure de Marie et sur le ton de la supplique à la Dame, ici vue sous les traits de la Mère du Fils (vers 15 prolongé et décliné dans le vers 18). Justement ces relevés et ces analyses auraient pu être l'occasion de remarques sur le travail poétique de Jacopone, se fondant régulièrement sur la resémantisation du lexique et de stylèmes courtois pour créer le répertoire de sa *lauda* littéraire. La *lauda* 13 accueillait également des formules liturgiques auxquelles elle donnait une résonance littéraire puisque le vers 17 « Succurri, aulente giglio, veni e non tardare ! » est presque une citation littérale d'un antiphone au Magnificat contenu dans l'Office divin de la Vierge Marie, aux

premières Vêpres (« Santa Maria Virgo, succurre miseris »), associé au troisième antienne avant louanges d'une antienne chantée pendant l'Avent (« Veni, Domine, et noli tardare »), et assorti d'une reprise d'un stylème appartenant à la poésie lyrique profane (« aulente giglio ») ; la résonance est aussi intertextuelle puisque *l'incipit* de ce vers rythmera plusieurs fois (vers 16, 20 et 56) les strophes de la *lauda* 70 — autre grande composition mariale jacoconienne. Cette espèce d'enfermement théorique éloignant de l'analyse littéraire que le jury a pu souvent constater s'est également retrouvé dans la restriction de lecture proposée par l'ensemble des candidats sur ce texte : en effet, tous ont voulu restreindre le « je » du texte, au pire à Jacopone, au mieux à celui d'un « homme laïc », refusant de voir dans ce « je » poétique l'identité universelle de tout pécheur.

Dans une logique semblable, il était surprenant à propos du *fioretto* XXI (épisode du loup de Gubbio) qu'on se limite à voir et exprimer seulement l'aspect contractuel et juridique de la scène, qui était certes présent et juste, en oubliant d'une part de s'intéresser à la dimension performative de la parole de François qui donne à voir l'efficacité en acte des mots prononcés, d'autre part d'étudier la nature allégorique et mystique de la dernière partie de l'extrait, et enfin de s'attarder sur la mise en scène gestuelle extrêmement importante puisqu'elle constitue un autre langage qui sera d'ailleurs retenu et fixé par l'iconographie. En effet, ce miracle typiquement franciscain qui n'apparaît dans l'hagiographie qu'au XIV^{ème} siècle en tant que récit structuré, avec les *Actus* puis les *Fioretti*, a été également choisi tardivement mais durablement par l'iconographie. Le premier exemple fixant le répertoire de la représentation de ce miracle est la fresque dans l'église San Francesco de Pienza (seconde moitié du XIV^{ème} siècle). Cette remarque nous offre l'occasion d'introduire une autre précision : de même que le jury a pu être surpris de l'absence de contextualisation des textes en amont, de même il était étonnant de constater que pour certains textes (tels que les chapitres XVI et XXI des *Fioretti*) il n'ait été fait aucune mention de l'hypertexte iconographique, alors que le jury, dans le respect de l'intitulé de la question 1, avait justement cherché à susciter ces prolongements par le choix de certains textes proposés à l'explication de texte.

Quelques remarques plus proprement méthodologiques pour terminer cette évocation synthétique des prestations entendues. Evoquons tout d'abord des maladresses d'expression qui, bien que très probablement dues à la précipitation de la préparation, dénaturent le propos et affaiblissent la pensée : pour l'extrait du *fioretto* I, il était inexact et inapproprié de parler de « *différents préceptes* adoptés par François », pour évoquer la prédication ou le choix de la pauvreté volontaire ; citons une autre maladresse dommageable relative à ce même *fioretto* : « *on est sur un texte* qui présente François comme un saint élu de Dieu ». Mêmes maladresses et approximations pour évoquer le texte des *Laude* : une formule telle que « on est toujours dans le pessimisme et l'ironie chez Jacopone » est tellement lapidaire et

succincte qu'elle confine au non-sens. Les *laude*, justement, ont encore souffert cette année des interprétations usées et fausses que la nouvelle critique jacononienne combat depuis trente ans bientôt et mais qui semblent avoir une capacité de résistance exemplaire : Jacopone n'est pas à proprement parler un « frère franciscain » et encore moins un « représentant des Spirituels » (c'est là un raccourci malheureux et fautif) ; comme il est réducteur et faux de voir dans le « je » des *Laude* la représentation exclusive et fidèle du « vécu » de l'auteur. Rappelons enfin que *l'incipit* de chaque *lauda* que les éditions critiques par commodité reprennent pour nommer la composition ne peut aucunement être qualifié de « titre de la *lauda* ».

Une dernière remarque concernant les choix méthodologiques qui ont été constatés et qu'il conviendrait d'améliorer : comme nous y faisons allusion dans les remarques liminaires, le jury a régulièrement constaté une disproportion entre ce que les candidats disent pour introduire le texte à commenter et ce qu'ils développent par la suite dans l'explication. En effet, les introductions ont été souvent bien faites, hormis le manque de contextualisation intertextuelle évoqué plus haut, et nous dirions trop bien faites, car beaucoup de choses étaient dites et créaient ainsi des attentes qui ont souvent été déçues lorsque le moment du commentaire proprement dit arrivait.

Terminons, cette année encore, sur un point positif, en apparence plus accessoire mais qui a son importance tant dans le domaine de la communication avec le jury que dans la première phase de la restitution-explication du texte : les lectures ont été majoritairement de bonne qualité.

Tommaso Campanella : *Poesie, La Città del sole*

Un extrait de *La Città del Sole* et trois textes issus de la *Scelta d'alcune poesie filosofiche*, retenus par le tirage au sort, ont fait l'objet d'une explication.

En ce qui concerne *La Città del sole*, il s'agissait du passage situé aux pages 23-25 de l'édition de L. Firpo (« La robba non si stima, perché ognuno ha quanto li bisogna... » à « E molto lodano in questo le religioni della cristianità e la vita dell'Apostoli ») ; pour ce qui est des poésies de la *Scelta*, le sonnets *Modo di filosofare* (6) et *Al carcere* (60), ainsi que les vers 1-20 de l'élégie *Al sole* (89), ont été expliqués par les candidats.

Notes obtenues : *La Città del Sole*, p. 23-25 (4/15 ; 6/15) ; sonnet *Modo di filosofare* (4/15 ; 6,5/15) ; sonnet *Al carcere* (7/15 ; 12,5/15) ; élégie *Al Sole* (11/15 ; 9/15 ; 7/15)

L'écriture dense et singulière de Tommaso Campanella rend l'explication de ses textes un exercice particulièrement intéressant, mais comporte aussi des difficultés

dont le jury est bien conscient et dont il a tenu compte dans l'évaluation de cette épreuve. Si peu des bonnes notes ont été attribuées aux candidats ayant eu à expliquer des extraits de Campanella, c'est donc moins à cause d'une mauvaise compréhension des textes – assez rare au demeurant – qu'en raison de problèmes méthodologiques qui affectaient la qualité globale de l'exercice et qui révélaient, dans certains cas, une tendance à remplacer l'analyse du texte par des connaissances trop générales et non toujours pertinentes sur l'auteur. La forte personnalité du Calabrais, sa biographie exceptionnelle, le caractère révolutionnaire de ses idées contribuent sans doute à expliquer ce travers, mais ne justifient pas le fait que l'on renonce à se confronter à la logique de chaque texte, à interroger sa spécificité thématique et formelle. Cela demande bien sûr un travail approfondi sur les œuvres tout au long de l'année, travail qui était manifestement à la base des quelques bonnes, voire très bonnes explications que le jury a entendues cette année.

L'explication de *La Cité du Soleil*, dont seul un extrait a été tiré au sort, pose des problèmes spécifiques, à commencer par celui de la contextualisation du passage, compte tenu de l'organisation thématique très relâchée de l'œuvre et de l'absence de partitions fortes qui viendraient la structurer. Il n'empêche qu'une indication au moins approximative était attendue en ce sens et que l'on ne pouvait passer sous silence, comme l'ont fait les deux candidats, ni la nature dialogique du texte ni l'identité du personnage – dans ce cas le « Génois » – à qui l'auteur donne la parole. L'évocation de ces aspects élémentaires aurait peut-être permis aux candidats d'être davantage sensibles qu'ils ne l'ont été aux stratégies rhétoriques souvent complexes par lesquelles Campanella délivre son « message philosophique » et d'éviter par là les travers qui ont nui à la qualité de leurs prestations. Dans un cas, le rappel trop vague d'une « démarche démonstrative » propre à l'auteur tenait lieu d'analyse structurelle de l'extrait, ce qui condamnait les quelques remarques pertinentes proposées par le candidat à se noyer dans une présentation assez confuse. Plus ferme et plus éclairante dans son découpage du texte, la deuxième explication pâtissait quant à elle d'un parti pris intéressant mais évidemment réducteur (« impossible de lire cet extrait sans le mettre en rapport avec la vie de l'auteur ») ; de plus, celui-ci se traduisait par une analyse purement thématique, à l'exclusion donc des remarques pouvant éclairer les stratégies par lesquelles Campanella articule dans cet extrait évocation de la cité idéale et critique du monde réel.

Une tendance à l'interprétation biographique, voire psychologique, a biaisé aussi certaines explications des textes poétiques, y compris ceux où les traces verbales d'un sujet poétique sont rares ou absentes. Un candidat a par exemple évoqué « la solitude de Campanella en prison » à propos du sonnet *Modo di filosofare*, où ne figure pourtant qu'un « noi » généralement humain et où aucune détermination biographique ne vient limiter la portée d'un propos philosophique résolument universel. Plus complexe le cas du sonnet *Al carcere*, où la présence très discrète de l'auteur ne

dissimule pas le caractère autobiographique de l'expérience évoquée, mais qu'il était réducteur d'interpréter systématiquement à l'aune de l'idée que « le je poétique » chercherait « à cacher lui-même et sa peur derrière certaines figures de style » – formulation qui comporte d'ailleurs une maladresse conceptuelle, si le « je poétique » est par définition celui qui n'existe que dans et par l'écriture, et dont on ne voit donc pas comment il pourrait « se cacher derrière » le texte. Il était plus juste de parler, comme l'a fait un autre candidat, d'« autoportrait indirect », sans pour autant oublier que Campanella dénonce ici un sort non individuel mais collectif, et en relevant d'autre part ce que comporte d'ironie tragique le fait de présenter comme une loi universelle l'emprisonnement de ceux qui expriment pleinement leur libre arbitre en faisant le choix émancipateur du savoir. Quant à l'élégie *Al Sole*, les trois explications dont elle a fait l'objet ont su rendre compte de la richesse du texte en complétant l'évocation indispensable des circonstances biographiques de sa composition par des remarques sur sa métrique expérimentale, sa structure rhétorique, ses modèles littéraires, ses ambitions philosophiques.

La naïveté de l'approche biographique pouvait être corrigée par la prise en compte de la place que les poèmes occupent dans le recueil de la *Scelta* et qui, sans être toujours significative, donne parfois des indications intéressantes : c'était le cas non seulement de *Al sole*, dont les candidats ont bien souligné le caractère « testamentaire » voire « prophétique d'une poésie à venir », mais aussi de *Modo di filosofare*, appartenant à la section initiale du recueil, où l'auteur présente les idées fondamentales de sa philosophie – ce qui n'a pas empêché un candidat de passer complètement à côté du sujet du sonnet, pourtant clairement énoncé (l'opposition entre le « livre vivant » du monde et les « livres morts » des hommes), et d'axer sa conclusion sur un thème certes campanellien mais totalement absent du texte, c'est-à-dire l'aspiration à « un monde plus égalitaire » et à « une fraternité universelle ». Dans d'autres cas, la contextualisation était plus pertinente, mais rares ont été les tentatives d'illustrer la qualité philosophique du langage poétique lui-même, comme l'a fait, avec quelques excès mais en général avec finesse, un candidat ayant lu l'élégie *Al sole* comme un exemple de poésie philosophique actualisant le modèle de Lucrèce à travers des concepts inspirés de Telesio.

De manière générale, l'attention pour les aspects formels des textes était assez présente dans la plupart des explications, même si elle ne s'organisait pas toujours selon des axes de lecture clairs et se réduisait parfois au relevé systématique des tropes et des figures de styles présents dans l'extrait. Plus rare le défaut opposé, consistant à exagérer l'importance d'un trait formel particulier, comme l'a fait, dans une explication par ailleurs de bonne tenue, un candidat ayant trop insisté sur le caractère « argumentatif » de la première partie de l'élégie *Al sole*. Si la syntaxe des textes a donné lieu à quelques bonnes analyses, les rapports entre structure syntaxique et forme métrique ont été rarement commentés, comme d'ailleurs les choix métriques en

général, y compris pour un texte comme *Al Sole* où le mètre a l'importance capitale que l'on sait – à tel point qu'un candidat ayant évoqué la « *metrica barbara* » dans son introduction a pu affirmer, quelques minutes après, que le texte était composé en « vers libres »... Parmi les aspects qui auraient dû être mieux exploités et que les futurs candidats sont invités à ne pas négliger, la langue revêt une importance particulière ; il est utile, intéressant, voire indispensable de tenir compte de l'originalité de la réflexion linguistique de Campanella et de la place singulière que sa grande liberté en ce domaine lui confère dans une tradition littéraire fortement marquée par l'influence normalisatrice du pétrarquisme « bembiano ». La présence de formes dialectales (« *rollo* », « *emola* », « *schera* ») ou de latinismes (« *devora* », « *timente* », « *risolvono* ») ; les singularités de la morphologie (« *eroisse* », « *anteponghiamo* ») et les ellipses de la syntaxe (« *Ma noi non così* »), la diversité des champs lexicaux et le mélange des registres stylistiques : voilà quelques phénomènes – sur lesquels l'épreuve de philologie pouvait d'ailleurs attirer l'attention des candidats – qui méritent d'être pris en compte pour mieux apprécier la situation historique et les intentions expressives de l'écriture de Campanella.

2 – La traduction

La traduction des textes de la question « saint François et le franciscanisme dans l'art et la littérature des XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles », et de la question « Tommaso Campanella : *Poesie, La Città del sole* » :

Notes obtenues (sur 5) : 0/5 (2 candidats) ; 0,25 (4) ; 0,5 (3) ; 0,75 (1) ; 1 (2) ; 1,25 (3) ; 1,5 (2) ; 1,75 (1) ; 2,25 (1) ; 2,5 (3) ; 3 (1) ; 3,25 (2).

Moyenne des notes attribuées : 1,32/5

Rappelons que ces notes sur 5 représentent un 1/8 des 40 points attribués à l'épreuve d'explication d'un texte du Moyen Âge ou de la Renaissance. Lors de la saisie finale, le total sur 40 est divisé par deux pour obtenir une note sur 20.

Les notes recensées ci-dessus sont le reflet de la qualité très moyenne des traductions que les candidats ont proposées pour les textes qui leur ont été soumis – des résultats d'autant plus décevants que les textes (au programme, rappelons-le) sont censés avoir été étudiés dans le courant de l'année de préparation au concours. Précisons, avant de relever certaines erreurs et de donner quelques conseils aux futurs candidats, qu'il s'agissait, pour l'une et l'autre des deux questions de littérature ancienne, de textes poétiques et de textes en prose ; or il s'avère que la forme n'a eu aucune incidence sur la qualité de la traduction : il n'y a donc pas, a priori, des textes « faciles » (les textes en prose) ou des textes « difficiles » (les textes poétiques), même

si le jury a bien évidemment tenu compte, dans la notation, de la spécificité de tel ou tel passage et, dans certains cas, de son caractère polysémique. Précisons, à ce propos, que les traductions disponibles sur le marché ou en bibliothèques doivent être utilisées avec discernement : elles n'ont pas valeur d'évangiles et ne mettent pas les candidats à l'abri d'un faux-sens.

Une précision technique importante : dans la mesure où le jury note *in extenso* ce que lui dicte le candidat, il appartient à ce dernier de parler à haute et intelligible voix et de faire en sorte que son débit n'interdise pas la bonne transcription de sa traduction. Les mots ou segments que le jury n'a pas compris ou qu'il n'a pas eu le temps d'écrire ont fait l'objet de lourdes pénalités. Précisons aussi, dans les conseils de méthode à l'intention des futurs candidats, qu'il faut bien traduire l'intégralité des mots figurant dans le passage proposé : deux omissions ont par exemple été comptées dans *elle sent le poids de l'état dans lequel est tombée* [sic] pour traduire *sente fortuna de pessemo stato* (Laude). Dans la même logique, il ne faut proposer qu'une seule traduction pour tel ou tel terme : on prêtera donc la plus grande attention aux corrections effectuées sous le coup de la précipitation ou de l'émotion...

Les principales fautes observées :

Il faut veiller à la construction des phrases, surtout lorsqu'elle est longue, et la respecter dans toute la mesure du possible :

- une candidate a traduit *uno de' dodici compagni di santo Francesco... apostatando, finalmente impiccò se medesimo per la gola* (Fioretti) par *un des douze compagnons de saint François, après avoir apostasié, finalement il se pendit*. Le fait que le sujet soit séparé du verbe par divers éléments n'enlève rien au fait qu'il a déjà été exprimé ; il est donc inutile, et même erroné de le reprendre avec un pronom personnel.

- on se demande pourquoi *il resto è imparare giocando, disputando, leggendo, insegnando, camminando* (La città del sole) a pu être traduit *par tout le reste ne consiste qu'à jouer, discuter, lire, à enseigner, marcher tout en apprenant*. Pourquoi une telle variété dans la construction (le verbe tantôt étant précédé de la préposition *à*, tantôt ne l'étant pas) alors que les verbes, tous au gérondif dans le texte original, appelaient une plus grande uniformité ? Précisons qu'à cette faute de construction s'ajoutait une omission, puisque le verbe *imparare* n'a pas été traduit.

- il faut aussi respecter la valeur temporelle qui s'attache des formes verbales telles que le gérondif ou le participe passé : le même *apostatando* (premier chapitre des *Fioretti*) a été traduit par *ayant apostasié*, ce qui constitue un faux-sens.

On évitera les barbarismes, comme par exemple *se *deule* ou *se *deuille* pour traduire le verbe **dolera* (*Laude*), tout comme les non-sens : on peut difficilement traduire *così tutti furono privilegiati di singolare segno di santità* par *tous furent privilégiés d'un signe singulier de sainteté*, qui n'a guère de sens en français. Il en va de même pour *d'où personne ne croit vil de servir à la table* proposé pour traduire *Onde nullo reputa viltà servire in mensa* (*La città del sole*).

On veillera à étoffer la traduction et à la rendre plus explicite quand cela est nécessaire : *Que je sorte de mon enfermement* est sans nul doute une traduction un peu plate pour *Esca io dal chiuso* (*Scelta d'alcune poesie filosofiche*). Il n'était pas interdit de proposer une traduction comme *puissé-je sortir...*

Les inexactitudes et les faux-sens ont été nombreux (ainsi *riprovato da Dio*, dans *I Fioretti*, qui avait le sens de *réprouvé par Dieu*, a été traduit par *repoussé par Dieu* ; *un castello*, dans *I Fioretti*, avait assurément le sens de *une ville fortifiée* plutôt que celui d'un *château*), au même titre que les maladroites : *pleure l'église* pour *Plange la Ecclesia* (*Laude*) ; *canonisé au ciel* ; *il se pendit par la gorge* ; *l'écriture sainte* (*I Fioretti*) ; *ogni segreta cosa* (*Scelta d'alcune poesie filosofiche*) traduit par *chaque chose* au lieu de *toute chose* ; *levato a gloria* (*Scelta d'alcune poesie filosofiche*) traduit par *dressé en gloire* ou *élevé à la gloire* au lieu *élevé en gloire* ; *questi patiscono fatica assai* (*La città del sole*) traduit par *ceux-ci pâtissent de nombreuses fatigues* (au lieu de *ceux-ci supportent des gros efforts*).

On s'efforcera d'éviter les italianismes : traduire *Lo chiamano imparare* (*La città del sole*) par *ils l'appellent apprendre* constitue un calque bien maladroit. Il en va de même pour *raconte pourquoi tu te lamentes si fort pour ennarran'el modo perché tanto lagni* (*Laude*).

Terminons cette présentation par ces conseils de bons sens : la meilleure note attribuée s'élevait à 3,25 sur 5, une note très honorable si on la ramène sur 20. Compte tenu du fait que le succès à l'Agrégation tient parfois à quelques dixièmes de points, on s'étonne que la traduction des textes anciens figurant au programme des épreuves orales ne soit pas préparée de façon systématique par les candidats tout au long de l'année. De la même manière, un entraînement assidu à l'épreuve de traduction improvisée ne peut avoir que des effets bénéfiques sur les prestations des candidats lors de la traduction d'un texte ancien. Le succès au concours tient en grande partie à une organisation méthodique du travail.

3 – Le questionnaire philologique

Le questionnaire philologique est composé de différentes rubriques qui seront détaillées ci-dessous.

Cette année tous les candidats, sauf deux, ont répondu au questionnaire, de manière partielle ou entière. Cependant le jury a été surpris de la qualité très peu satisfaisante, sauf quelques rares exceptions, des prestations ; celles-ci manquaient totalement de précision terminologique, de maîtrise, et de connaissances approfondies. Les notes vont de 0 à 6/ 10 et la moyenne de cette épreuve dans l'épreuve est à 2,65 /10.

Cette année encore, le jury a été étonné et déçu de constater que très peu de candidats ont traité la question de versification qui accompagnait le questionnaire philologique des extraits des *Laude* de Jacopone et des *Poesie* de Campanella : lorsqu'il y a un texte poétique au programme d'une question ancienne (Moyen Âge et Renaissance), faut-il le rappeler, le travail sur la versification, en vue de l'épreuve d'explication ancienne dans son ensemble, ne peut être négligé comme il l'a été cette année. De même les textes jacoconiens présentaient quelques issues phonétiques proprement ombriennes que le jury aurait souhaité voir traitées dans leur spécificité et, accessoirement, utilisées comme telles dans le commentaire littéraire.

Une remarque purement formelle avant d'en venir aux rappels et conseils utiles : un certain nombre de candidats, sûrement angoissés de ne pas avoir assez de temps pour traiter l'ensemble de l'épreuve, ont livré leur explication philologique sur un rythme effréné particulièrement éprouvant pour la prise de notes, au point que le jury s'est vu contraint de le faire remarquer, parfois à deux reprises, au candidat. Il n'est pas question pour les candidats de transmettre leur préparation au jury au rythme de la dictée mais il convient de prendre en considération qu'ils ont tout à gagner à offrir au jury les éléments de ces explications sur un rythme posé et articulé.

Liste des questions proposées, classées par rubrique, par auteur et par ordre alphabétique :

Phonétique

Vocalisme : **Jacopone** : piéco ; sia ; Deo ; auro ; — **Fioretti** : uomini

Vocalisme tonique : **Fioretti** : coda ; chiamò ; medesimo — **Città del Sole** : gaudio ; possedono ; **Scelta** : tutte ; chiuso

Vocalisme atone : **Fioretti** : maravigliosi ; Iddio — **Città del Sole** : cucina ; **Scelta** : esaudì ; emola ; come ; devora

Consonantisme : **Jacopone** : lassato ; giglio ; plagni ; **Fioretti** : piè ; esempio ; arbori — **Città del Sole** : guastano ; dadi ; ogni ; **Scelta** : governo ; debba ; raggio ; ognuno

Phénomènes phonétiques généraux : **Jacopone** : aio ; placcia ; vanetà ; presone ; preite ; veio ; tutto — **Fioretti** : giovani ; rabbia ; paura ; povertà ; Angelo ; uccelli ; sirocchie — **Scelta** : spirto ; alme ; destansi

Morphologie

Jacopone : fai ; medecarò ; usanza ; altrui ; quella ; codardi — **Fioretti** : questo ; le labbra ; senza ; giunsono ; eglino ; dimesticamente — **Città del Sole** : li ; aborro ; **Scelta** : anteponghiamo ; fatene ; nume ; cui ; timente ; altri ; pièta ; so

Morphosyntaxe

Jacopone : li sui ligittimi ; **Scelta** : drizzola

Syntaxe

Jacopone : « corrocciome » — **Fioretti** : « Dette queste parole » ; « si dichiarerà » ; « davvi »

Etymologie-Sémantique

Jacopone : guigliardone ; cordogliosa ; arte ; fratelli ; rio — **Fioretti** : andare ; parole ; bocca ; cosa ; professori ; compagni — **Città del Sole** : robba ; schiavi ; **Scelta** : copïati ; torniamo ; risolvono ; mostro ; donnola

Versification :

Jacopone : 13, v. 31 ; 35, v. 15 ; 80, v. 21 — **Scelta** 6, v. 9 ; 60, v. 11 ; 89, v. 1

Remarques et conseils :

En guise de remarque préliminaire, il convient de rappeler que le questionnaire philologique n'est pas un moment à part de l'épreuve de l'explication d'un texte ancien : nous nous permettons de le répéter, l'ensemble de l'épreuve est un tout unitaire et articulé, et le jury attend aussi que les prestations des candidats révèlent leur compréhension et de leur maîtrise de cette unité et de cette transversalité. Ainsi lorsque le questionnaire propose de faire l'explication étymologique du substantif « arte » dans l'extrait de la *lauda* 13 consacrée à la Vierge-médecin, experte dans l'art et la maîtrise de soigner l'âme pécheresse, il est attendu que cette explication éclaire également l'explication littéraire et vice-versa ; une mise en perspective et une contextualisation dans le réseau sémantique auquel « arte » était rattaché dans le texte, étaient plus qu'opportunes et fructueuses.

Comme les rapports s'attachent à le faire tous les ans, il n'est pas inutile de rappeler les différentes étapes qu'il convient de respecter dans la méthode d'exposition. Dans le cas de la phonétique et de la morphologie plus précisément, on pourra distinguer trois temps : à partir de l'étymon latin correctement identifié, donné, dans la majeure partie des cas, dans sa forme d'accusatif (sauf dans les cas où l'étymon que l'usage a figé appartient à un autre cas: vocatif figé, locatif...) et dont

auront été précisées la quantité des voyelles et la place de l'accent tonique, il s'agit tout d'abord d'identifier le phénomène qui fait l'objet de la question, et cela par une terminologie appropriée ; puis il faut en expliquer les mécanismes de fonctionnement (pourquoi le phénomène d'évolution a eu lieu ; comment il a eu lieu ; quel est le contexte qui a permis à ce phénomène de se réaliser) ; enfin il faut l'illustrer d'au moins un exemple similaire. Trop de candidats continuent de négliger cette dernière étape et traitent le phénomène proposé comme s'il était isolé, sans prendre la peine d'indiquer les cas voisins d'évolution. Leur démonstration est alors considérée comme lacunaire. En somme, et de façon plus prosaïque encore, nous pourrions dire que le candidat doit s'attacher en permanence à répondre à deux questions « pourquoi le phénomène est-il apparu et comment a-t-il pu se réaliser ? »

Il est un autre aspect qu'il ne faut pas omettre, celui de la juste identification des phonèmes par leur point, leur mode d'articulation et leur corrélation de sonorité (pour les consonnes) et le point d'articulation, le degré d'aperture et la corrélation de labialité (pour les voyelles). A ce sujet également le jury se permet de dire sa préférence pour la caractérisation : /e/ et /i/, voyelles prépalatales, non labialisées, et /o/ et /u/ voyelles postpalatales, labialisées, plutôt que « Voyelle haute, voyelle basse, postérieure, antérieure », d'autant plus que ces dernières formulations ont été mal appliquées et confusément utilisées. Pour le jury, cette bonne mise en place terminologique est une façon de vérifier si les candidats maîtrisent les outils les plus élémentaires de la linguistique. Rares ont été ceux qui ont su reconnaître aisément une occlusive vélaire sourde, une fricative dentale sonore, ou encore une nasale bilabiale, une voyelle postpalatale, ouverte et labialisée, majoritaires, en revanche, nombreux furent les candidats énonçant leur explication au moyen d'une terminologie maladroite, fautive et inmanquablement sanctionnée (« la consonne /k/, /z/, ; le son /m/ »). Un semblable rappel à la nécessaire précision terminologique vaut également pour la détermination de la place et de la nature accentuelle des voyelles : initiale, non initiale, finale non finale, tonique, prétonique, posttonique, intertonique, semi-tonique... Ces informations, loin d'être fastidieuses, permettent non seulement l'exhaustivité de la caractérisation mais également de savoir de quelle voyelle il est question dès lors qu'il y a plusieurs voyelles de même nature dans un étymon.

Il pourrait sembler redondant voire inutile de préciser que les candidats doivent être très attentifs aux sous-rubriques dans lesquelles sont mentionnés les lexèmes à analyser ; l'expérience prouve que ce rappel a toute sa place ici. En effet, s'il est demandé de faire l'analyse du vocalisme de *uomini*, il est bien attendu que les candidats traiteront non seulement la diphtongaison abusive par analogie de /o/ bref tonique en syllabe libre dans un proparoxyton, mais également du vocalisme final /-es/ > /ey/ > i. De même, la présence de *senza* dans la rubrique morphologie devait vite permettre de comprendre qu'il n'était pas question de parler de l'évolution ABSENTIA > *senza* après aphérèse et palatalisation puisque ce sont là des éléments de

nature phonologique mais bien de la formation des prépositions italiennes qui peuvent avoir trois origines différentes (elles peuvent être issues directement de prépositions latines — SUPRA > *sopra* ; CUM > *con* —, elles peuvent provenir de l'agglutination de plusieurs prépositions latines — DE AB ANTE > *davanti* —, ou encore être le résultat de néo-formations, soit par acquisition d'une valeur prépositionnelle pour des mots appartenant à d'autres catégories lexico-grammaticales — comme c'est le cas pour le substantif ABSENTIA qui a abouti en italien à la préposition à valeur privative *senza* — soit par des syntagmes prépositionnels figés où l'élément central est un mot d'une autre catégorie — cf. *accanto a, in luogo di...*).

Dans la rubrique morphologie, le jury a constaté que peu de points ont été traités et quand ils l'ont été, ce fut plus que sommaire et lacunaire. Même les questions « traditionnelles », qui reviennent régulièrement dans les questionnaires philologiques, comme les formations du futur et du conditionnel, celles de l'article défini ou de l'adjectif démonstratif de proximité, ont été mal traitées. Rappelons à toutes fins utiles que la morphologie verbale recourt à des explications et précisions de nature phonétique uniquement quand celles-ci servent à comprendre l'évolution des formes : on ne peut comprendre la diversité phonétique de la voyelle thématique finale de la 2^{ème} personne de l'indicatif présent de l'italien ancien (à la fois /e/ pour les verbes en –are et /i/ pour les autres verbes) puis la normalisation sur /i/ par effet de système / analogie paradigmatique si on n'évoque pas l'évolution conditionnée par le /s/ final des désinences latines –as, –es, –is.

Il faut aussi être très vigilant sur l'étymologie des formes à expliquer, faute de quoi l'explication est compromise dès le départ. Comment prétendre expliquer « senza » en morphologie, si l'on part d'une forme SINE QUA ? Ou encore « cosa », pour le lexique, à partir de COS, pierre dure / pierre à polir ?

Les explications entendues en étymologie-sémantique souffrent très majoritairement d'une grande imprécision. On rappellera utilement que le jury n'attend pas que les candidats proposent une lecture servile des définitions trouvées dans les dictionnaires italien et latin, mis à leur disposition durant le temps de préparation. A partir de leurs connaissances et de vérifications utiles et ciblées, les candidats doivent parvenir à présenter une explication convaincante et, si cela est possible, illustrée d'exemples.

La versification, enfin, a été cette année, on l'a déjà dit, très négligée dans l'ensemble des prestations des candidats. C'est l'occasion ici de rappeler que la versification ne doit pas être traitée de façon seulement technique mais qu'elle doit permettre à la fois de partager avec le jury des connaissances et une approche d'analyse (nombre de syllabes morphophonologiques, nombre de syllabes métriques, rythme du vers, phénomènes remarquables permettant d'expliquer la différence entre le nombre de syllabes morphophonologiques et le nombre de syllabes métriques, place

et nature de la césure, place des accents majeurs du vers, qualification finale du vers), et d'appuyer ou de mieux illustrer l'analyse littéraire.

Rappelons pour conclure que l'épreuve de philologie impose aux candidats un certain nombre d'exigences : solidité des connaissances, propriété du lexique, clarté et rigueur dans la présentation. C'est pourquoi il est vivement recommandé de s'y préparer soigneusement en cours d'année. Aucune place ne peut être laissée à l'improvisation. Il semble bien que l'importance de l'épreuve et de l'enjeu n'ait pas été saisie complètement par l'ensemble des candidats de cette année. Souhaitons que les remarques et les conseils de ce rapport et des précédents aident les candidats futurs dans leur préparation.

En guise d'illustration et d'aide à la préparation des futurs candidats, nous proposons ci-dessous quelques développements, issus majoritairement des questionnaires sur les extraits de l'œuvre de Campanella au programme, se rapportant à chacune des rubriques ou sous-rubriques qui constituent le questionnaire philologique.

Vocalisme :

Une bonne description de l'évolution phonétique commence par l'identification du bon étymon. Pour expliquer le vocalisme tonique de *tutto*, par exemple, on ne peut pas partir du latin classique TOTU(M), mais de la forme *TUCTU(M), dont il faudra préciser – ce que n'ont pas fait tous les candidats – qu'elle n'est pas attestée et qu'elle est due probablement à l'influence analogique soit de son synonyme CUNCTU(M) soit de son antonyme NULLU(M). De la même manière, si le participe passé CLAUSU(M) ne peut manifestement pas être la forme dont l'évolution phonétique a donné lieu à *chiuso*, on ne peut pas se contenter d'évoquer *CLUSUM sans expliquer que cette forme est due à une influence de la conjugaison des formes composées du verbe, telles INCLUSUM (de INCLUDO = IN + CLAUDO) ou PRAECLUSUM (de PRAECLUDO).

Consonantisme :

Le jury s'attend à ce que les candidats sachent non seulement décrire correctement une évolution phonétique, mais aussi évaluer son caractère plus ou moins conforme aux tendances dominantes dans la langue italienne et expliquer, le cas échéant, certaines exceptions ou anomalies. Si les deux candidats ayant à commenter le mot *dadi* ont reconnu son origine dans le participe passé du verbe DARE (DATUM, dans le sens post-classique de 'jeté, lancé'), seul l'un d'eux a correctement expliqué l'occlusive alvéo-dentale /d/ comme le résultat d'une sonorisation du /t/ latin (l'autre ayant évoqué une très improbable « assimilation progressive »). Mais il fallait aussi préciser que cette tendance à la sonorisation des sourdes intérieures est inconnue en

toscan, où les mots présentant cette sonorisation (comme *padre, madre, lago, lido, sugo*) sont le plus souvent des emprunts à des parlers septentrionaux ou à des langues étrangères. Tel est aussi le cas de la forme *dado*, qui a pu s'imposer grâce à la différenciation qu'elle permettait avec la forme du participe passé *dato*.

Le fait qu'une forme soit proposée dans la catégorie des « phénomènes phonétiques généraux » ne signifie pas que *tous* les aspects de son évolution phonétique sont à traiter, mais qu'il faut se pencher prioritairement sur des phénomènes pouvant affecter aussi bien le vocalisme que le consonantisme, par exemple la métathèse, la dissimilation et l'assimilation, l'apparition de sons parasites (épenhèse, paragoge, etc.). Cela n'empêche pas qu'il soit parfois nécessaire de commenter aussi d'autres phénomènes qui créent les conditions d'une évolution phonétique qui serait, sans eux, inexplicable. Aussi ne suffit-il, pour expliquer le passage de ANIMA à *alma*, d'évoquer une dissimilation du groupe nasal /nm/ ayant entraîné la transformation de la nasale alvéo-dentale /n/ en la latérale alvéolaire /l/ (phénomène que l'on pouvait d'ailleurs illustrer par un exemple plus proche que *frate* < FRATRE(M), proposé par un candidat, où la dissimilation intervient entre deux sons identiques et entraîne la disparition de l'un des deux) : il fallait évidemment commencer par évoquer la syncope de la voyelle /i/ (et non pas « de la syllabe ») sans oublier de préciser qu'elle s'explique par sa position post-tonique dans un mot proparoxyton (ANIMA > *anma*). Quant au doublet *anima*, opportunément cité par un candidat, l'absence de cette évolution phonétique est due à un usage savant que l'on ne peut restreindre au seul « contexte religieux ».

Morphologie :

fatene : il fallait d'abord identifier et décrire correctement l'élément à traiter, à savoir la particule enclitique *-ne*, qui est ici, comme le contexte permettait de le comprendre (« del fallir fatene accorti » : « rendez-nous conscients de notre erreur »), non pas un pronom adverbial (l'équivalent du français *en*), mais la forme ancienne du pronom personnel complément de première personne du pluriel. L'enclise du pronom est normale en italien après le verbe à l'impératif, il était donc erroné d'évoquer ici, comme l'ont fait certains candidats, la loi Tobler-Mussafia. Quant à la forme du pronom personnel, aujourd'hui désuète mais très courante dans l'italien ancien et littéraire, elle s'explique soit comme réduction phonétique de NOS en position atone, soit, plus probablement, comme une évolution de l'adverbe de lieu INDE ('à partir d'ici'), avec un glissement sémantique de l'idée de lieu (ici) à celle de personne (nous). C'est également d'une périphrase adverbiale de lieu, ECCE HIC ('voici ici') que dériverait la forme moderne du même pronom atone, *ci*. Il s'est agi dans les deux cas de remplacer par des expressions adverbiales les formes ruinées de la déclinaison

latine (NOS, NOBIS), comme cela s'est sans doute produit aussi pour la deuxième personne du pluriel du même pronom personnel complément, *vi* < IBI.

Sémantique :

Pour traiter la question de sémantique, il ne suffit pas d'indiquer l'étymon et d'évoquer le point de départ et le point d'arrivée d'une « évolution sémantique ». Quand cela est possible, il faut aussi rappeler le contexte plus large dans lequel cette évolution se situe et qui seul permet, dans certains cas, d'expliquer pleinement les phénomènes d'élargissement ou de spécialisation sémantique que l'on observe. S'agissant par exemple du mot *robba* (variante méridionale de *roba*) un candidat a rappelé correctement l'étymon germanique *rauba*, 'proie, butin, fruit de la conquête ou du pillage', pour évoquer ensuite l'évolution vers un « sens plus neutre », celui d' 'objet, marchandise', qui se serait imposé en italien, tout en faisant état d'une « connotation péjorative » qui perdurerait et que d'ailleurs Campanella valoriserait en faisant « résonner l'étymon » dans son usage du mot. Cette analyse, non dépourvue de finesse, comporte toutefois des raccourcis regrettables qui aurait pu être évités en remplaçant cette évolution dans un contexte plus large, à savoir celui de l'expression du concept indéfini de 'chose, objet', dans laquelle le mot latin RES finit par être remplacé par des termes plus précis ou plus concrets, RAUBA, justement, mais aussi CAUSA ('cause') qui donne bien sûr *cosa*. L'opposition entre ces deux étymons explique la spécialisation de *roba* dans un sens plutôt matériel (pouvant aller jusqu'à celui de 'biens, possessions matérielles', aujourd'hui vieilli mais présent encore dans le titre de la célèbre nouvelle de G. Verga, *La roba*), alors que *cosa* a une valeur plus neutre et plus abstraite. C'est dans cette connotation matérielle – et non pas dans un souvenir improbable du 'butin' étymologique – qu'il faut sans doute chercher l'origine de la valeur (légèrement) péjorative du terme, qui est d'ailleurs plus typique de l'italien moderne que de l'ancien et dont il n'y a pas de trace chez Campanella, où *la robba* signifie simplement 'les biens matériels'.

Versification :

Le fait que le programme de l'oral comprenne *Al Sole*, la plus célèbre des « tre elegie fatte con misura latina », devait inciter les candidats à étudier avec une attention particulière la *metrica barbara* de Campanella. Conscient qu'il s'agit là d'une matière assez ardue, le jury attendait des candidats non pas des connaissances techniques poussées, mais la maîtrise des principes fondamentaux qui régissent cet exercice, consistant à transposer dans la poésie en langue vernaculaire les rythmes de la versification latine. Certains candidats ayant eu à expliquer ce passage ont complètement renoncé à donner une description métrique du vers qui était proposé à

leur attention, le premier de l'*elegia* (« M'esaudì al contrario Giano. La giusta preghiera »). Tel autre candidat, quant à lui, s'y est essayé, mais sa prestation n'a été qu'à moitié satisfaisante. Il a commencé par préciser que le vers latin dont il fallait reproduire le rythme était ici un hexamètre, dont l'alternance avec le pentamètre définit la forme du distique élégiaque, et a ensuite affirmé que Campanella a recours, pour ce faire, à la somme de deux vers de la tradition poétique italienne, un heptasyllabe et un octosyllabe : analyse correcte que venait toutefois contredire le décompte des syllabes métriques, suggérant l'existence d'une synalèphe non nécessaire entre la troisième et la quatrième syllabe. De plus, pour que l'analyse soit complète, il aurait fallu au moins évoquer l'importance des accents, dont la disposition joue un rôle crucial dans cette tentative de reconstitution vernaculaire des vers classiques, lesquels se mesurent comme on sait non pas en nombre de syllabes mais en nombre de pieds à la consistance syllabique variable (deux ou trois syllabes). Cela explique d'ailleurs la grande diversité des mesures syllabiques des vers de l'*Elegia*, qu'il ne faut pas considérer comme une trace d'« irrégularité », comme l'a affirmé un autre candidat dans son explication, mais au contraire comme une tentative de reproduire le rythme variable des vers latins.

4 – L'interrogation portant sur un texte latin

Pour la première année, les candidats étaient invités à travailler les trois premiers livres de la *Décade océane* des *Décades du Nouveau Monde* de Pierre Martyr d'Anghiera. Les passages retenus pour l'interrogation orale ont été tirés de l'édition mise au programme : Pierre Martyr d'Anghiera, *De Orbe Novo Decades I Oceana decas / Décades du Nouveau Monde I La Décade océane*, éd., trad. et commentaire de Brigitte Gauvin, Paris, Les Belles Lettres, 2003. Quand, dans le passage choisi, figurait un nombre en chiffres romains selon l'habitude du latin, nous l'avons fait figurer en toutes lettres pour en faciliter la lecture aux candidats, dont nous n'attendions pas qu'ils connaissent par cœur toute la numération latine. Les passages donnés, de 88 à 98 mots (la longueur étant équilibrée par la difficulté), sont les suivants dans l'ordre du texte :

Livre I, 3. De *Christophorus Colonus* à *Colonus coepit*.

Livre I, 8-9. De *Ad orientem igitur proras uertens* à *sese fugientes recipiunt*.

Livre I, 11-12. De *Canoas autem illas* à *Cannibales arbitrati*.

Livre I, 12. De *Mulieres comedere apud eos nefas est* à *superaturos omnes indigenae fatentur*.

Livre II, 2. De *Tertio Idus Octobris* à *quod desertam esse praesenserunt, progrediuntur*.

Livre II, 5. De *Sed unde digressi sumus redeundum est* à *fabrefaciunt*.

Livre II, 29. De *Vt pharmacopolis accitis possis à asperitas illa tollitur.*

Livre III, 2. De *Nunc autem quid de insulae natura explorans repererit à neque enim certam adhuc rationem reperere.*

Livre III, 8. De *Cum iam secundum et septuagesimum ab urbe lapidem intra regionem auriferam profectus fuisset à onustis auro manibus redibant.*

Livre III, 11. De *Rediens ad Praefectum Luxanus à ex montibus illud aurum detrahi per torrentes autumant.*

Comme les deux années précédentes, le jury constate avec satisfaction que la grande majorité des candidats prépare avec sérieux le texte au programme. Sur vingt-cinq candidats, quatre n'ont pas du tout fait l'épreuve, deux n'en ont fait que la moitié (traduction ou commentaire grammatical). Les autres candidats ont, pour la plupart, proposé une traduction intégrale de l'extrait proposé.

Sur les 40 points de l'épreuve d'explication en français d'un texte ancien, 10 points sont réservés à l'épreuve de latin : 5 à la traduction du texte et 5 au commentaire grammatical.

En traduction, les notes s'échelonnent de la façon suivante : 0 (cinq candidats), 1 (deux candidats), 1,5 (trois candidats), 2 (un candidat), 2,5 (deux candidats), 3 (six candidats), 3,5 (deux candidats), 4 (un candidat), 4,5 (trois candidats). Autrement dit, onze candidats ont eu en dessous de la moyenne, quatorze au-dessus, dont six ont obtenu une note qui, rapportée à une note sur 20, serait égale ou supérieure à 15.

Le commentaire demeure une partie de l'épreuve dont le traitement par les candidats est trop souvent insuffisant. Les notes se répartissent ainsi : 0 (six candidats), 0,25 (un candidat), 0,5 (un candidat), 1 (deux candidats), 1,5 (six candidats), 2 (trois candidats), 2,5 (un candidat), 3 (deux candidats), 3,5 (un candidat), 4 (deux candidats). Dix-neuf notes sont donc en dessous de la moyenne, et six au-dessus.

Les remarques qui suivent visent à aider les candidats à se préparer, de la manière la plus appropriée et la plus efficace possible, aux deux parties de l'épreuve, et plus particulièrement au commentaire.

Les candidats ont usé de la liberté qui leur est laissée de traiter le latin au moment de l'épreuve qui leur paraît le plus opportun : à la fin, mais aussi, dans un nombre de cas croissant, au début de l'épreuve.

La plupart des candidats ont pensé à introduire d'une phrase ou deux le passage à traduire, en le situant dans la chronologie des voyages de Colomb tels que les rapporte d'Anghiera, et en précisant éventuellement le sujet abordé par l'extrait ou son cadre géographique. Cet effort a été apprécié par le jury.

La lecture par syntagmes (qui correspondent le plus souvent à des propositions), suivie aussitôt de la traduction du groupe de mots qui vient d'être lu, a aussi été menée de manière satisfaisante. Les lectures entendues ont été réalisées selon les diverses

prononciations acceptées par le jury : prononciation dite « restituée » à la française, prononciation « à l'italienne », ou encore prononciation ecclésiastique.

Pour ce qui est de la traduction, elle doit s'efforcer de rendre compte, autant que la langue française le permet, de la construction syntaxique des phrases latines. Elle se doit d'être précise, par exemple dans l'analyse des modes et des temps. Sans surprise, certaines formes ont été plus difficilement repérées par les candidats : le passif (notamment l'infinitif présent passif des verbes de 3^e conjugaison et 3^e mixte tel *diduci*, « être coupé »), les formes déponentes (*fatentur*, « ils reconnaissent »), l'indicatif futur des verbes de 3^e et 4^e conjugaison (*dicemus*, à distinguer du présent *dicimus*), le subjonctif présent des verbes de 1^{ère} conjugaison (*enarremus* : « racontons en détail »). Il faut veiller à bien rendre les nuances d'antériorité ou de postériorité contenues dans certaines formes verbales (par exemple : *sentientes*, « s'apercevant », et non « s'étant aperçus »). La précision concerne aussi la traduction des substantifs : il faut être attentif aux cas (surtout lorsque la phrase ne s'ouvre pas par un nominatif) ou au nombre (*eius regionis incolae* à traduire par « les habitants de cette région », et non « de ces régions »). Rappelons aussi l'importance de ne pas esquiver la traduction des conjonctions de subordination telles *cum* + subjonctif (« comme », « alors que ») ou *licet* + subjonctif (« bien que », qui n'est pas toujours en tête de proposition chez Pierre Martyr d'Anghiera, voir ainsi en I, 12). Le relatif de liaison est ordinairement l'équivalent d'un mot de liaison (conjonction de coordination, adverbe), et d'un pronom démonstratif.

Les *Décades du Nouveau Monde* présentent une difficulté spécifique : le sujet est très souvent implicite. Il est alors nécessaire de le restituer. En latin, la 3^e pers. du pluriel à l'indicatif actif peut être l'équivalent du pronom indéfini français « on ». Ce n'est pas le cas en revanche de la 3^e pers. du singulier de l'actif. Ainsi, *insulam sese reperisse refert* (I, 8) ne pouvait être traduit par « On rapporte que Colomb découvrit une île », mais il fallait comprendre : « Colomb rapporte qu'il a découvert une île ». L'explicitation du sujet (« les nôtres », « les insulaires »...) demande une très bonne connaissance du texte. Il faut aussi proposer une explicitation correcte du point de vue de la langue écrite française (une formulation du type « Ils avaient appris par ouï-dire, les nôtres, que... » est fautive).

Quelques étourderies, sans doute dues à la tension de l'épreuve, sont regrettables. Il est ainsi conseillé de vérifier la traduction des nombres (*triginta* signifie « trente », et non « trois cents »). *Praefectus Marinus* est l'équivalent classique donné par Pierre Martyr d'Anghiera pour le titre d'« Amiral », et non « le commandant Marino » ou « l'Amiral marin » !

Toute version exige aussi une bonne maîtrise de la langue d'arrivée. Nous avons pu constater le même type d'erreurs de langue dans la traduction du texte latin que dans celle des textes italiens. Plusieurs candidats répètent le sujet, déjà énoncé dans

une proposition sous la forme d'un substantif, par un pronom personnel – structure orale qui est gravement fautive à l'écrit : « Ils disent que l'herbe de ces montagnes, si elle est coupée, elle pousse... ». Le participe apposé au sujet doit se rapporter à ce même sujet (« ayant considéré avec attention le tracé des cosmographes, ces îles sont les Antilles... » n'est donc pas correct). Il faut aussi ne pas réduire l'emploi du participe présent apposé au sujet (*moram trahentes*, « entraînant des retards ») à celui du gérondif français (« en entraînant des retards »), qui en latin correspond en général à un gérondif à l'ablatif, *trahendo*, et implique l'idée d'un moyen.

Il faut enfin signaler que le texte de Pierre Martyr d'Anghiera comporte des structures parfois complexes (propositions infinitives sans sujet explicite, propositions relatives et infinitives imbriquées les unes dans les autres, interrogatives indirectes antéposées...) que seule une préparation très régulière dans l'année permet d'assimiler et de restituer avec justesse. Les prestations entendues, sans toujours parvenir à rendre compte des points les plus difficiles, ont néanmoins souvent témoigné d'une intelligence globalement satisfaisante du texte.

Le commentaire grammatical a présenté cette année les mêmes défauts que l'an dernier. La réflexion raisonnée sur les occurrences du texte proposé est trop souvent remplacée par la récitation d'une fiche toute prête. Par ailleurs, la récurrence des deux mêmes « fiches » chez une grande majorité de candidats (la proposition infinitive, sortie grande gagnante de la session 2015, et l'ablatif absolu) laisse craindre une préparation exagérément (et vainement) utilitariste de cette partie de l'épreuve. Rappelons que la pertinence du point de grammaire que le candidat choisit est évaluée, et que la présence d'une proposition infinitive sans particularité intéressante ne suffit pas à rendre ce choix plus judicieux que celui de points mieux représentés (emplois du participe, emplois du subjonctif...). La proposition infinitive mériterait parfois d'être incluse dans une perspective plus large, qui donnerait plus d'intérêt au commentaire : les complétives (qui comportent aussi certaines propositions conjonctives et les interrogatives indirectes), les emplois de l'infinitif en latin, ou encore le discours indirect. Le jury a apprécié et valorisé les prises de risque sur des points de grammaire plus difficiles à repérer, et demandant une analyse plus approfondie.

Rappelons quelle doit être la méthode de ce commentaire grammatical. Celui-ci doit partir des occurrences du passage proposé. On en attend un relevé exhaustif et juste. Puis, un exposé du point choisi doit permettre d'expliquer et de commenter ces occurrences. Enfin, le candidat doit montrer quels sont les prolongements observables dans la langue italienne. Ce dernier aspect n'est pas optionnel ; il entre véritablement en ligne de compte dans la notation, dans la mesure où il est directement lié à la cohérence d'une épreuve qui allie philologie, littérature italienne des Moyen Âge-Renaissance, et latin.

Trop souvent, les occurrences relevées sont à peine exploitées. Il faudrait au contraire en rendre compte de manière méthodique et systématique. Par exemple, dans le cas de la proposition infinitive, il faudrait prendre le temps de mentionner et de commenter la présence ou non d'un verbe introducteur, de repérer le sujet à l'accusatif et les termes relatifs au sujet également à l'accusatif, d'analyser la voix et le temps de l'infinitif. Les candidats ne semblent parfois pas confronter réellement ce qu'ils expliquent dans l'exposé du point de grammaire à l'occurrence qu'ils devraient commenter. Certains disent ainsi que le sujet de la proposition infinitive, à l'accusatif, est toujours explicite... ce qui est exact en latin classique, mais qui n'est étonnamment pas toujours le cas dans le latin de Pierre Martyr d'Anghiera. Ou encore, une candidate explique de façon tout à fait juste l'emploi du pronom réfléchi *se* (ou de sa forme renforcée *sese*), mais ne voit pas que son exposé contredit la traduction qu'elle a donnée de la phrase citée plus haut (*insulam sese reperisse refert* (I, 8) : « on rapporte que Colomb a découvert une île », au lieu de « [Colomb] rapporte qu'il a découvert une île », *sese* renvoyant nécessairement à la même personne que le verbe introducteur *refert*).

Le choix d'inscrire au programme des textes latins du Moyen Âge et de la Renaissance, tient certes à leur grand intérêt culturel pour des spécialistes de la Littérature italienne, mais il a aussi pour objectif de faire réfléchir les candidats aux interactions réciproques entre langue latine et langue italienne. Il arrive que la langue latine de Pierre Martyr d'Anghiera s'éloigne des normes du latin classique (on repère par exemple des structures consécutives en *ita... quod* + subjonctif au lieu de *ita...ut*, ou un emploi plus large du subjonctif dans les propositions subordonnées circonstancielles). Ces écarts peuvent être dus à la prégnance de la langue maternelle chez l'auteur. Réciproquement, on attend de l'étudiant, dans la dernière partie du commentaire, qu'il montre le devenir du point de grammaire proposé dans la langue italienne. Le jury, sans attendre une érudition pointue, apprécie que cette partie ne soit pas expédiée en deux mots, mais exprimée de manière claire et soignée. Le détour par un état de langue intermédiaire peut même être judicieux quand le point choisi le justifie (si la proposition infinitive est davantage représentée dans l'italien du Moyen Âge et de la Renaissance que dans l'italien moderne, il peut être intéressant de le montrer).

Pour finir, nous donnerons quelques indications de ce que le jury attend à travers l'extrait suivant (Livre III, 8). Nous signalons par des barres verticales les regroupements selon lesquels la lecture et la traduction pourraient procéder.

Cum iam secundum et septuagesimum ab urbe lapidem intra regionem auriferam profectus fuisset, || in magni cuiusdam fluminis ripa eminenti super colle condere arcem instituit, || ut interioris regionis secreta inde tuto palatim scrutarentur : || hanc

arcem Sancti Thomae nomine insigniuit. || Dum interea arcem aedificaret, || eius regionis incolae, tintinnabulorum et aliarum rerum nostratium cupidi, || quotidie moram trahentes adibant. || Praefectus uero Marinus se illis quae peterent libentissime daturum, si aurum ferrent, insinuat. || At illi || dato tergo ad haec promissa || ad ripam propinquiorem currentes, || intra breue temporis spatium onustis auro manibus redibant. ||

Traduction proposée :

Comme <Colomb> s'était déjà avancé dans la région riche en or à soixante-douze milles de la ville, il décida de fonder un fort sur une colline élevée, sur la rive d'un grand fleuve, pour pouvoir, depuis cet endroit, explorer en toute sécurité et progressivement les lieux reculés de l'intérieur de la région ; il donna le nom de San Tomás à ce fort. Tandis qu'il faisait construire le fort, des habitants de cette région, attirés par les grelots et d'autres marchandises détenues par les nôtres, s'approchaient chaque jour, entraînant des retards. Or l'Amiral laissa entendre qu'il leur donnerait très généreusement ce qu'ils sollicitaient, s'ils apportaient de l'or. Et eux, ayant fait demi-tour à ces promesses, courant vers la rive la plus proche, revenaient peu de temps après les mains chargées d'or.

Plusieurs points de grammaire pourraient être envisagés pour cet extrait, comme les emplois du subjonctif. Nous proposerons de nous intéresser aux emplois du participe, bien représentés dans l'extrait et productifs en langue italienne.

Le participe est une forme adjectivale du verbe. D'un point de vue morphologique, le latin connaît trois types de participes, tous trois représentés dans notre passage. Le participe présent, toujours de sens actif, se forme par l'ajout du suffixe *-ns* (*-ntis* au génitif sg.) au thème du présent du verbe ; dans notre passage : *eminenti, trahentes, currentes*. Le participe parfait, de sens passif sauf pour les verbes déponents où il garde en général un sens actif, s'obtient pratiquement en partant de la base du supin du verbe, à laquelle on ajoute une désinence d'adjectif de 1^{ère} classe (*-us, -a, -um*) ; dans notre texte : *profectus, dato, promissa*. Le participe futur s'obtient par l'ajout d'un suffixe *-urus, -ura, -urum* à la base du supin. Il est toujours de sens actif. Nous en avons un exemple dans le texte : *daturum*.

Le participe, en latin, à la particularité de s'accorder en genre, en nombre et en cas avec le nom (ou pronom) auquel il est lié syntaxiquement, par des rapports divers que nous allons étudier.

Le participe peut avoir des emplois très proches de celui de l'adjectif. Ainsi, il peut être employé comme un épithète. C'est le cas ici du participe *eminenti*, qui joue le rôle d'épithète du nom *colle*, et s'accorde avec ce complément de lieu à l'ablatif singulier. Il peut aussi, comme l'adjectif, être substantivé. Dans notre texte, nous

avons l'exemple de *promissa*, qui est un participe parfait au neutre pluriel, déterminé par le démonstratif *haec*, et employé à l'accusatif régi par la préposition *ad* : littéralement « à ces choses promises », d'où « à ces promesses ».

Le participe peut avoir des emplois où sa nature verbale est plus visible. Deux occurrences du texte illustrent l'emploi du participe apposé au sujet, qui peut prendre toutes sortes de nuances circonstancielles (temporelle, causale, concessive, hypothétique...) et régir lui-même des compléments. Ici, on relève *trahentes*, qui est apposé au sujet *incolae*, et a pour COD *moram*. Le participe comporte une idée de consécution. Dans un emploi similaire, on relève le participe *currentes* qui est apposé au sujet *illi*, et régir le complément de lieu *ad ripam propinquiorem*.

Le participe entre aussi dans la composition d'un certain nombre de formes verbales composées. Nous en avons deux exemples. *Profectus* est un participe parfait qui entre dans la composition d'un subjonctif plus-que-parfait surcomposé, formé du participe parfait et du plus-que-parfait de l'auxiliaire être *fuisset*. Le verbe est déponent (*proficiscor*, *-eris*, *-i*, *profectus sum*) : partir. La forme classique serait *profectus esset* (l'auxiliaire serait à l'imparfait du subjonctif). Ce type de formes surcomposées est fréquent dans les textes postclassiques. Cette évolution correspond à ce qu'on observe dans les langues romanes : la multiplication des formes analytiques, notamment pour le passif, là où le latin, à l'*infectum*, utilisait des formes synthétiques. *Daturum* est un participe futur qui entre dans la composition d'un infinitif futur, avec l'infinitif *esse* qui est ici sous-entendu, comme il l'est très souvent aussi en latin classique, en proposition infinitive. Ici, la proposition infinitive dépend du verbe *insinuat*, son sujet est *se*, son verbe *daturum* <*esse*> (« il leur laissa entendre qu'il leur donnerait... s'ils apportaient...»). Dans notre texte, l'infinitif futur sert à exprimer le potentiel, dans un système qui dépend d'un verbe au présent (*insinuat*), mais qu'on peut considérer comme un présent de narration, entraînant une concordance au passé (cependant, on admet volontiers que les candidats à l'Agrégation d'italien ne soient pas en mesure de donner ces précisions-ci).

Enfin, le texte présente un dernier emploi du participe : l'ablatif absolu. Il s'agit d'une proposition participiale dont le sujet est à l'ablatif, et dont le verbe est un participe. Cette proposition n'est rattachée par aucun lien syntaxique à la proposition principale, d'où le nom « d'absolu » (détaché) donné à ce type de construction. Dans le cas présent, le sujet est *tergo* (du latin *tergum*, *-i*, n., le dos) et le participe *dato*. L'expression, au sens littéral, signifie « le dos ayant été donné » ; il s'agit d'une expression idiomatique passée dans l'usage : « ayant tourné le dos ». La proposition participiale peut accueillir d'autres compléments, et on peut considérer ici que *ad haec promissa* fait partie de la participiale. La proposition participiale constitue l'équivalent d'une proposition subordonnée circonstancielle et peut revêtir différentes nuances, qui partent des valeurs originelles de l'ablatif (date, ablatif instrumental, manière...) et s'étendent à des valeurs élargies (cause, condition, opposition...). Dans le cas présent,

l'ablatif absolu équivaut à une proposition subordonnée temporelle avec antériorité par rapport à la principale.

En italien moderne, la morphologie du participe passé est issue de la morphologie latine. En revanche, le participe présent n'existe plus que pour quelques verbes, et s'emploie alors souvent en emploi adjectival ou substantivé. Il ne conserve sa valeur et sa construction verbales que dans quelques rares cas, par exemple : *una scatola contenente un oggetto, una lettera proveniente dall'estero, gli aventi diritto, facente capo a*. Dès le Moyen Âge, le participe présent verbal latin a été remplacé en italien par le gérondif. Et s'il demeure, c'est un cas de latinisme. Dans la langue moderne, il ne subsiste que dans un registre de langue formel et, quelquefois, dans la langue littéraire. Ex : « non era senza molto timore, ricordo, che andavo a sporgermi dal parapetto delimitante il piazzale dalla parte della campagna (Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*). Pour la plupart des verbes, la valeur verbale du participe est exprimée par une proposition relative. Enfin, le participe futur latin n'existe en italien que sous une forme résiduelle, dans certaines expressions comme l'adjectif *venturo* et le nom qui en est issu : *la ventura*, les substantifs *il nascituro, il futuro* ou encore l'adjectif *duraturo*.

Du point de vue des emplois syntaxiques, l'emploi du participe épithète s'est maintenu ; il est invariable en genre mais se décline en nombre, comme le montrent les exemples déjà donnés ci-dessus (*un cassetto / una scatola contenente ; due scatole contenenti*). Le participe apposé au sujet se retrouve dans la syntaxe italienne et s'accorde avec le sujet. Ex : *Preceduti dalla Vittorina, ci dirigemmo verso la stalla* (Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*). Pour ce qui est de l'emploi substantivé, on peut noter que certaines formes issues de participes sont aussi utilisées comme noms en italien moderne, précédés d'un article *l'assistente, l'insegnante, la corrente, la ricevuta* etc. L'emploi des participes passés dans des formes verbales composées s'est étendu, avec notamment la généralisation de formes analytiques au passif. Ex : *era amata* là où le latin utilisait une forme synthétique, *amabatur*. La proposition participiale, quant à elle, s'est maintenue davantage en italien qu'en français, dans la construction que les grammaires italiennes, publiées en France ou en Italie, appellent « participe passé absolu ». Le sujet de la proposition participiale à valeur circonstancielle (majoritairement temporelle, mais aussi causale...) est alors différent de celui de la proposition principale. Ex : *Finita la guerra, tornarono a casa. Terminato il lavoro, poterono mangiare*. Dans ce cas, la forme verbale est toujours en tête de proposition sauf dans les expressions lexicalisées, telles que *a guerra finita, a cose fatte*.

EXPLICATION D'UN TEXTE MODERNE

Notes obtenues par les candidats :

0.5 ; 1 ; 2 ; 3 (2) ; 4 (5) ; 5 (4) ; 6 (2) ; 7 ; 9 ; 10 (2) ; 12 ; 14 ; 17 ; 18 (2)

Moyenne de l'épreuve : 7.06/20

Remarques sur l'explication des textes de Goldoni

Textes de Carlo Goldoni au programme et soumis aux candidats : *Il servitore di due padroni*, acte III sc.1 ; *La Locandiera*, acte II sc.4 ; *La cameriera brillante*, acte III sc.6-7-8 ; *La sposa persiana*, acte II sc.6-7 ; *Le avventure della villeggiatura*, acte I sc.10.

Notes obtenues par les candidats : 3/20 (1); 4/20 (2); 5/20 (2); 6/20 (1); 9/20 (1); 12/20 (1); 15/20 (1); 17/20 (1); 18/20 (1).

Il est une vérité qu'il est bon de rappeler et d'autant plus pour le théâtre de Goldoni: une explication de texte vise à mettre en relief les facettes essentielles d'un texte littéraire afin d'en faire ressortir ce qui fait toute sa spécificité et non à en effacer justement toutes les aspérités au risque de le banaliser. Le théâtre - et son corollaire : la scène (si fréquentée en tant que « monde » dans toutes ses dimensions, par Goldoni) - est par définition un espace et donc un système habilement construit qui fait s'articuler la parole, les personnages, le décor, la gestuelle, les scènes précédentes et les scènes suivantes, et même parfois le contexte de création. Or, chez Goldoni, montrer comment s'effectue cette construction revient à commencer par déterminer l'enjeu d'une scène avec ce qu'elle a de déterminant dans l'économie de la pièce, en s'interrogeant pour savoir si cette scène contribue à faire avancer l'intrigue ou non, si elle contribue à construire un personnage ou à en présenter le « caractère », si elle fait écho à un contexte précis dans la chronologie de la création goldonienne, si elle fait enfin écho à une autre scène... Une bonne explication du théâtre comique de Goldoni ne saurait faire abstraction de tels préalables.

L'explication de la scène des malles de *Il servitore di due padroni* (acte III sc.1) conduisait nécessairement à montrer combien la figure très directive, envahissante, et

pétrie d'improvisation théâtrale reposant à l'origine sur la technique du comédien Antonio Sacchi conditionnait nombre des aspects d'une scène réécrite en 1753 par Goldoni pour l'édition Paperini, sur ce palimpseste d'improvisation: inversion des rôles d'un serviteur qui place alors les autres à son service, symbolique métathéâtrale des deux malles contenant (par les deux quiproquos déterminants que la scène provoque dans les scènes suivantes) les clés de l'intrigue, appui apparent sur le hasard de la part d'un Truffaldino s'auto-congratulant pour sa propre bravoure... Sans oublier néanmoins de montrer aussi la disproportion existant entre la brièveté du texte lors du tri hasardeux des vêtements, et le *lazzo*, sans doute beaucoup plus dilaté dans le temps, auquel se livrait vraisemblablement Truffaldino dans le *copione* d'origine et dont le passage final rend compte, tant les paroles de Truffaldino ne sont que descriptions de ses propres gestes. Il convenait de la même manière d'adhérer au plus près à l'enjeu de la scène 10 de l'acte I des *Avventure della villeggiatura*. En effet, il ne s'agissait pas de s'étendre, comme cela a été entendu, sur les travers du jeu, des modes au XVIIIe ou de la villégiature en général, mais bien au contraire de mettre en évidence combien la scène est d'une part centrée sur le vêtement de Vittoria et comment pour cette raison elle se construit comme un tableau (de Pietro Longhi, par exemple) qui s'animerait autour de l'extravagant mariage, véritable pivot visuel et verbal, avec un Ferdinando qui, jouant en permanence un double-jeu, prend un malin plaisir à nourrir l'animosité qui se noue peu à peu entre Vittoria et Costanza, dans un dialogue tissé de doubles sens et de non-dits sur lesquels repose tout le comique en *crescendo* de la scène (puisque Goldoni confie de la sorte à Ferdinando le soin de retarder l'explosion de l'animosité entre les deux femmes). La scène montrait en outre combien Goldoni est apte à saisir tout le potentiel théâtral et comique que contient le réel des apparences, des faux-semblants et des petites hypocrisies des convenances. Il ne fallait pas oublier non plus que la scène a pour fonction de préparer les scènes clés de la partie de cartes de la fin de l'acte II où chacun s'exprimera à fleurets mouchetés : or ici, ce sont les rancœurs entre Vittoria et Costanza qui se construisent... Cibler l'enjeu de la scène 4 de l'acte II de *La locandiera* était tout aussi déterminant: on ne pouvait analyser cette scène sans tenir compte du fait qu'elle constituait une deuxième étape (après la scène 15 de l'acte I) dans la stratégie en plusieurs points de Mirandolina, dont la troisième sera constituée par la scène du repassage, stratégie qui repose sur une fiction de sincérité savourée par la *locandiera* tandis que le piège se referme sur un Cavaliere toujours plus prompt à s'épancher, à céder, tandis qu'elle, au contraire, domine en permanence la fiction. Il ne fallait donc pas omettre non plus de souligner la dimension ludique, quasi jubilatoire, de ce jeu pour Mirandolina, que trahit son aparté (« sta lì, lì per cadere »). Quant aux scènes (6-7-8) extraites de *La cameriera brillante*, il était impensable d'éluder leur fort potentiel comique reposant essentiellement sur le jeu du théâtre dans le théâtre qui consiste à dédoubler les répliques entre le « ton » de l'acteur-personnage de la pièce cadre qui ne parvient pas à jouer son personnage de la

pièce enchâssée, sciemment attribué par Argentina (Giustina Campioni) à l'opposé de son caractère. À ce titre il était nécessaire de situer les scènes en rappelant que dans les précédentes Argentina en indique précisément le fort potentiel comique (scène 3, acte III : « veder rappresentare caratteri, da persone che non li sanno sostenere, è una cosa da crepar di ridere ») d'une telle démarche ; il convenait de montrer à la fois l'enjeu comique de cette duplicité, et l'originalité de la mise en scène - par le biais de la répétition fictive d'une pièce dans la pièce - du mécanisme de l'interprétation d'un rôle par l'acteur, fût-il déjà lui-même personnage dans la pièce cadre.

Enfin, afin de ne pas passer à côté de l'enjeu des scènes 6-7 de *La sposa persiana*, il était opportun d'une part de bien souligner qu'elles sont celles, déterminantes, de la première entrée en scène et de la présentation essentielle du personnage éponyme et prima donna (Fatima alias Teresa Gandini) qui a ôté son voile au début de la scène 6 pour s'offrir à la vue de Tamas qui lui avoue son amour pour une autre, alors que sa rivale l'esclave Ircana (et pourtant seconda donna Caterina Bresciani) a déjà occupé tout l'acte I ; et d'autre part de montrer comment la scène 7 détermine la stratégie que décide alors de mettre en œuvre Fatima, et fondée sur une expressivité toute en pathétique et abnégation, stratégie expressive des « affetti » qui aboutira à sa victoire finale (bien que provisoire dans la *Trilogia*) sur Ircana.

Remarques sur l'explication des textes de Giorgio Bassani.

Notes obtenues pas les candidats : 0.5 ; 1 ; 2 ; 3 ; 4 ; 5 (2) ; 6 ; 7 ; 10 (2) ; 18.

- Il ne faut pas considérer le texte, ce qui est tentant avec un auteur comme Bassani, comme un prétexte à des développements socio-historiques. Le texte littéraire n'est pas un texte illustratif de problématiques sociales ou historiques mais un texte savamment construit dont il faut expliquer le fonctionnement.
- Expliquer un texte ne veut pas dire faire un répertoire de figures de style qu'on identifie mais toujours mettre en lien une forme avec un fond, l'expression avec la pensée du créateur. Le texte doit être expliqué mais non au détriment de ce qu'il dit ni au détriment du plaisir de la lecture du texte. Il faut certes « disséquer » le texte mais ensuite savoir aussi le ramener à la vie !
- Expliquer veut dire analyser et donc ne pas “raconter” le texte ni s'en tenir à une psychologisation sommaire des personnages. Il convient surtout d'éviter la paraphrase.

- S’agissant plus particulièrement des textes de Bassani, qui effectivement sont difficiles à saisir dans une approche analytique et qui donnent facilement lieu à des commentaires de pur contenu, il faut veiller à bien établir la distinction entre sujet de l’énonciation et énonciateur : cette distinction est fondamentale pour l’étude détaillée des textes de Bassani.

- Les candidats doivent bien maîtriser les notions qu’ils utilisent : pour en fournir un exemple, il est erroné de parler de « marques d’oralité » là où il y a une oralité explicite, qui se donne comme telle dans le texte avec des phrases au style direct.

A l’inverse il fallait aborder le texte avec la plus grande rigueur lorsque Bassani entremêle style direct et style indirect libre : « parlava del mio futuro letterario – mi dicevo - » est la première phrase de l’extrait du *Giardino dei Finzi Contini* (chapIV,9). L’incise « - mi dicevo » ne peut logiquement faire suite qu’à une proposition au style direct, qui serait « parla del mio futuro letterario ». Il en résulte que si l’incise « mi dicevo » est à l’imparfait, il s’agit un imparfait qui n’a pas du tout la même valeur que l’imparfait utilisé pour le verbe « parlava » : pour ce dernier verbe, l’imparfait n’est pas un imparfait de narration (comme « mi dicevo »), mais le temps qui marque le style indirect libre : c’est aussi à la saisie de ce genre de nuance très significative que les candidats doivent s’exercer à propos des textes de Bassani.

- L’explication de texte obéit à une rhétorique (par exemple l’annonce en introduction d’une division du texte) qui doit servir à rendre plus claire l’interprétation du texte qu’on entend proposer, mais elle ne peut s’y substituer. C’est du texte lui-même, de sa logique discursive, que doit venir son découpage et non l’inverse. Plaquer sur un texte un découpage artificiel, toujours le même, en “3 moments” n’est pas l’expliquer mais finalement le mutiler inutilement, le rendre méconnaissable. Beaucoup d’explications n’étaient que de la rhétorique de l’explication de texte, ennuyeuse et tournant à vide.

Enfin, une autre observation : la mise en évidence de parties ne doit en aucun cas faire perdre de vue le *mouvement* du texte, qui permet de saisir dans le même temps l’*apport* du texte et l’*écart* qu’il creuse ou plutôt qu’il comble entre ses prémisses et son terme à l’intérieur de l’œuvre ou du chapitre dont il est extrait.

De l’ensemble des observations que le jury a pu faire sur l’analyse des textes proposés, retenons tout d’abord la nécessité de la mise en œuvre effective de ce qu’est l’explication de texte dans son principe même : la mise en relation constante des formulations, des choix d’expression de l’auteur, des modalités d’expression, des constructions de détails et de l’organisation d’ensemble avec les différents degrés de signification qui en résultent.

Il découle de ce rappel que tout commentaire qui ne serait qu'un développement du « signifié » du texte ne répond pas aux attentes de l'exercice d'explication. Les développements à caractère psychologique à propos des personnages, ou idéologiques lorsque c'est le cas, ne peuvent pas rendre compte du texte en tant que *texte littéraire*, car c'est bien la littérarité du texte qu'il faut continuellement viser.

Les candidats futurs devront éviter les introductions ainsi que les conclusions trop longues, trop générales, pouvant s'appliquer à n'importe quel texte, et pouvant même donner l'impression de « leçons » : tous ces développements sont inappropriés à l'exercice d'explication. De la même façon les candidats doivent veiller à un égal traitement (c'est-à-dire un égal approfondissement) des différentes parties du texte : il doit exister une homogénéité dans la profondeur et dans la qualité de l'analyse.

Le rappel des attentes du jury et des exigences du concours en matière d'analyse de textes, avec les quelques exemples qui les accompagnent, peuvent, semble-t-il, orienter dans leur préparation les candidats des sessions futures.

EPREUVE DE TRADUCTIONS IMPROVISEES

Notes obtenues pas les candidats : 1,5 ; 2 ; 2,5 ; 3,5 (2) ; 4 ; 4,5 ; 5,5 ; 6 ; 6,5 ; 7 ; 8 ; 9 ; 10,5 ; 11 (3) ; 11,5 ; 12 (3) ; 12,5 ; 13 (2).

Pour cette épreuve de traductions improvisées, les candidats n'ont pas de temps de préparation : ils entrent directement dans la salle du concours et trouvent sur leur bureau un texte en italien et un texte en français. Ils disposent d'un temps de lecture silencieuse du texte, suivi d'une lecture à haute voix ; ils doivent ensuite proposer leur traduction, dictée à un rythme régulier, qui doit tenir compte de la transcription qu'en effectue le jury. La ponctuation doit être dictée, puisque d'une langue à l'autre, elle n'est pas nécessairement la même, l'italien usant d'une plus grande liberté – et aussi d'une plus grande adéquation de la ponctuation aux intentions de signification – que le français. Le candidat peut revenir sur trois points de traduction, à condition d'annoncer, en traduisant ou en omettant de traduire, qu'il proposera à la fin la traduction définitive que le jury devra enregistrer.

De toute évidence, il s'agit d'une épreuve difficile, pour laquelle les candidats doivent s'entraîner tout au long de l'année, afin d'acquérir les réflexes de mobilisation grammaticale et lexicale immédiate et de traduction instantanée. Il est bien vrai que ce genre d'exercice est encore plus difficile lorsqu'il s'applique à des textes littéraires dont on sait à quel point l'expression et les formulations peuvent être travaillées par leur auteur et méritent approfondissement et réflexion pour recevoir une traduction valable ; mais, bien entendu, le jury tient compte, au moment de l'évaluation, de cet aspect des choses.

Les résultats sont honnêtes dans l'ensemble, mais peu de prestations, si ce n'est aucune, ne se sont détachées franchement des autres par leur qualité. A l'exception de quelques fautes de grammaire élémentaire ou de conjugaison, l'essentiel des fautes a consisté en de très nombreuses inexactitudes qui révèlent une connaissance insuffisamment affinée de l'une ou de l'autre langues.

Les candidats doivent se préparer également à une bonne lecture, phonétiquement correcte, audible, respectueuse de la syntaxe du texte, de sa ponctuation et de ses effets

de sens. Insistons sur l'exigence d'une lecture phonétiquement correcte des textes français pour les candidats italophones.

Les textes proposés, d'une longueur de 200 mots environ, sont tirés d'œuvres italiennes et françaises en prose allant du XIX^{ème} au XXI^{ème} siècles.

<p style="text-align: center;">Maîtrise de la langue française et de la langue italienne</p>

Tout au long des épreuves, le jury a évalué la qualité linguistique des exposés et a apprécié l'aptitude à la communication des candidats. Peu de candidats ont été défailants, et quelques candidats ont révélé une belle aptitude à la communication orale, accompagnée d'une maîtrise satisfaisante de chacune des deux langues. Une seule candidate s'est montrée aussi à l'aise dans une langue que dans l'autre, témoignant par là d'un parfait bilinguisme.

UN MOT DE CONCLUSION

Si les épreuves orales ont parfaitement rempli leur double fonction d'élimination des candidats dont la préparation laissait apparaître des carences certaines et de sélection des candidats les plus méritants en vue des épreuves orales, le jury a été très heureux que des candidats d'un bon niveau, ayant suivi une formation rigoureuse, aient pu se voir attribuer le titre d'agrégé de l'Université comme juste couronnement de leurs efforts de toute une année universitaire, voire plus. On peut légitimement espérer que le niveau de recrutement, aussi bien en nombre de postes à pourvoir par voie de concours externe qu'en matière de qualité des candidats recrutés, puisse se maintenir, si ce n'est même progresser au cours des sessions à venir.