



Secrétariat Général

Direction générale des
ressources humaines

MINISTÈRE
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE

Sous-direction du recrutement

Concours du second degré – Rapport de jury

Session 2012

CONCOURS EXTERNE DU CAPES ET CAFEP-CAPES

Section ITALIEN

**Rapport de jury présenté par : Jean-Luc NARDONE
Président de jury**

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

COMPOSITION DU JURY

Jean-Luc NARDONE, Professeur des Universités, Université de Toulouse II, Président

Carmelina BOI, Inspectrice d'Académie, Inspectrice Pédagogique Régionale, Vice-Présidente

Frédérique DUBARD DE GAILLARBOIS, Professeur des Universités, Université de Paris IV-Sorbonne, Vice-Présidente

BARBOLINI Elisa, Maître de Conférences, Université de Rennes II

BELLINI Magali, Professeur Agrégé, Lycée J.-J. Rousseau, Sarcelles

BOI Carmelina, Inspectrice d'Académie, Inspectrice Pédagogique Régionale

BOILLET Etienne, PRAG, Université de Poitiers

COTENSIN-GOURIER Ismène, Maître de Conférences, Université Lyon III

DEMANS Dominique, Professeur Agrégé, Lycée Condorcet, Belfort

DE MATTEIS Sylvain, Professeur Agrégé, Lycée Bellevue, Le Mans

DI LIBERATORE Claude, Professeur Certifié, Collège René Cassin, Villefontaine

DUBARD DE GAILLARBOIS Frédérique, Professeur des Universités, Université de Paris IV-Sorbonne

GHIDINA Jean, Maître de Conférences, Université de Clermont-Ferrand

GODANI Patricia, Professeur Agrégé, Lycée Laetitia Bonaparte, Ajaccio

GUSTIN Marie-Françoise, Professeur Agrégé, Lycée Monge, Charleville-Mézières

LAPORTE Stéphanie, Professeur Agrégé, Lycée International, Saint-Germain-en-Laye

LESELLIER Sabine, Professeur Agrégé, Institution La Providence, Saint-Malo

MARI-FABRE Patricia, Professeur Agrégé, Lycée international de Valbonne, Sophia Antipolis

ORSINO Margherita, Maître de Conférences, Université de Toulouse II

PAGLIARI Odile, Inspectrice d'Académie, Inspectrice Pédagogique Régionale

SCHONBUCH Mathias, Maître de Conférences, Université de Rouen

TRAMUTA Marie-Josée, Maître de Conférences, Université de Caen

VILLA Alessandra, Maître de Conférences, Université de Savoie.

Introduction générale

À l'issue de cette seconde année de la réforme des Capes et Cafep, quelques constats s'imposent ; et si le présent rapport continue de viser à aider les candidats de nos concours à entrer dans le métier d'enseignant du mieux possible, à les éclairer sur les modalités des épreuves difficiles et sélectives qui les attendent, il n'en demeure pas moins que c'est dans un contexte nouveau qu'il convient de s'inscrire.

Le jury, en effet, par la voix de son président, n'a pas manqué de porter à la connaissance du Ministère de tutelle les modifications qu'il jugeait nécessaires à la suite d'une première année d'expérimentation, soulevant notamment la question du déséquilibre entre les deux langues à l'écrit du concours. Seul l'allongement du temps de préparation de l'épreuve orale dite « sur dossier », de deux à trois heures, a été retenu pour notre Capes — et les autres Capes de langues. C'est un ajustement marginal.

Pourtant, à l'heure où sont rédigées ces lignes introductives, alors même qu'est engagée la prochaine session du concours, tout porte à croire que la formule actuelle du Capes et du Cafep pourrait être très vite réformée. C'est dans cette perspective d'ailleurs que notre proposition de modifier la question au programme sur Dario Fo et Franca Rame pour l'oral 2013 n'a pu aboutir.

Le jury n'a cessé de plaider pour l'augmentation du nombre de postes mis au concours, justifiée notamment dans notre discipline par le nombre toujours très élevé et même croissant des inscrits (727 pour 60 postes en 2010, 630 pour 45 postes en 2011, 685 pour 45 postes en 2012, 808 pour la prochaine session !) : elle serait imminente. Soit. Mais le jury reste vigilant sur les modifications qui pourraient aussi être apportées à l'occasion de la future mouture du concours : renouera-t-elle avec l'exigence disciplinaire amputée par la suppression de la dissertation en langue française ? Trouvera-t-on une cohérence dans le calendrier de la formation professionnelle des enseignants ? Comment s'articuleront désormais Master 1 et Master 2 ?

Les réponses à ces questions sont capitales. Si cette année encore, le jury a eu le plaisir de lire et d'entendre d'excellents candidats, le présent rapport, en effet, met en relief les carences culturelles et linguistiques de certains autres qui pourtant sont déclarés admissibles. La réduction régulière du nombre des épreuves de l'écrit (quatre, puis trois, puis deux aujourd'hui) n'y est pas étrangère. Comme n'y est pas étranger le système de la semestrialisation qui a été imposé aux universités et qui permet à des étudiants faibles, bon an mal an, grâce aux compensations intra et extramodulaires, de devenir titulaires d'une licence, puis d'un master. Si le concours de recrutement vise à choisir ceux des candidats qui paraissent les plus aptes à devenir enseignants du second degré, il n'y parviendra que mieux si les réponses apportées à nos interrogations légitimes seront concertées et ne tendront pas à réduire le concours de recrutement de nos futurs collègues à des notes de synthèse.

Pour la deuxième année, le jury a proposé aux candidats admissibles d'obtenir des informations sur leurs prestations orales. Vingt-six d'entre eux en ont fait la demande (dont deux candidats reçus !). Il faut rappeler ici aux candidats que le Capes est un concours, et non un examen. Pour la plupart d'entre eux, le Capes est le premier concours qu'ils passent et d'aucuns s'étonnent des notes très basses qui leur ont été attribuées. C'est que l'on ne note pas un concours comme un examen et qu'il appartient au jury d'attribuer des notes pour départager les candidats. Dès lors, les candidats recalés ne doivent pas se décourager : il est rare de réussir le Capes du premier coup et l'on a vu cette année, comme les années précédentes, des candidats déjà admissibles l'an dernier réussir cette fois. C'est dans cette perspective aussi qu'est rédigé le présent rapport et que sont envoyées aux candidats qui le souhaitent les synthèses individuelles.

Données statistiques

Nombre de postes : 45 (3 pour le CAFEP)

Nombre de postes pourvus : 45 (3 pour le CAFEP)

Nombre de candidats inscrits : 685 (62 pour le CAFEP)

Nombre de candidats présents : 353 (19 pour le CAFEP)

Nombre de candidats admissibles : 101 (6 pour le CAFEP)

Barre d'admissibilité : 08,30/20 (06,30 pour le CAFEP)

Moyenne premier admissible : 13,30/20 (10,90 pour le CAFEP)

Moyenne dernier admissible : 08,30/20 (06,30 pour le CAFEP)

Moyenne premier admis : 12,65/20 (11,51 pour le CAFEP)

Moyenne dernier admis : 07,53/20 (08,29 pour le CAFEP)

Épreuve du commentaire en langue étrangère :

Moyenne des présents : 06,25/20 (05,02 pour le CAFEP)

Traduction :

Moyenne des présents : 06,19/20 (04,25 pour le CAFEP)

Épreuve orale dite « Leçon » :

Moyenne des présents : Partie 1 : 02,20/10

Partie 2 : 01,85/10

Épreuve orale dite « sur Dossier » :

Moyenne des présents : Partie 1 : 04,49/14

Partie 2 : 02,54/6

Résultats par académie (CAPES)

(inscrits, présents, admissibles, admis)

| | |
|-------------------------|-----------------|
| AIX-MARSEILLE : | 73, 36, 9, 5 |
| AMIENS : | 8, 3, 2 |
| BESANÇON : | 15, 5, 0 |
| BORDEAUX : | 12, 7, 3, 1 |
| CAEN : | 15, 6, 0 |
| CLERMONT-FERRAND : | 8, 8, 1, 0 |
| CORSE : | 11, 6, 0 |
| DIJON : | 13, 9, 3, 0 |
| GRENOBLE : | 62, 33, 11, 5 |
| LILLE : | 26, 13, 5, 2 |
| LIMOGES : | 4, 3, 0 |
| LYON : | 52, 38, 15, 6 |
| MONTPELLIER : | 22, 9, 4, 3 |
| NANCY-METZ : | 21, 15, 4, 1 |
| NANTES : | 14, 5, 1, 0 |
| NICE : | 71, 38, 13, 7 |
| ORLEANS-TOURS : | 15, 4, 1, 1 |
| PARIS – VERS. – CRET. : | 162, 74, 17, 10 |
| POITIERS : | 13, 8, 0 |
| POLYNESIE FRANÇAISE | 1, 0 |
| RENNES : | 17, 15, 8, 2 |
| ROUEN : | 3, 1, 0 |
| STRASBOURG : | 22, 9, 0 |
| TOULOUSE : | 25, 16, 4, 1 |

COMMENTAIRE DIRIGÉ EN LANGUE ÉTRANGÈRE

Durée : 5 heures

L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique est rigoureusement interdit.

Era, non è ancora lungo tempo passato, un tedesco a Trivigi chiamato Arrigo, il quale, povero uomo essendo, di portar pesi a prezzo serviva chi il richiedeva; e, con questo, uomo di santissima vita e di buona era tenuto da tutti. Per la qual cosa, o vero o non vero che si fosse, morendo egli, adivenne, secondo che i trivigiani affermano, che nell'ora della sua morte le campane della maggior chiesa di Trivigi tutte, senza essere da alcuno tirate, cominciarono a sonare. Il che in luogo di miracolo avendo, questo Arrigo esser santo dicevano tutti; e concorso tutto il popolo della città alla casa nella quale il suo corpo giaceva, quello a guisa d'un corpo santo nella chiesa maggiore ne portarono, menando quivi zoppi, attratti e ciechi e altri di qualunque infermità o difetto impediti, quasi tutti dovessero dal toccamento di questo corpo divenir sani.

In tanto tumulto e discorrimento di popolo, avvenne che in Trivigi giunsero tre nostri cittadini, de' quali l'uno era chiamato Stecchi, l'altro Martellino e il terzo Marchese, uomini li quali, le corti de' signor visitando, di contraffarsi e con nuovi atti contraffacendo qualunque altro uomo li veditori sollazzavano. Li quali quivi non essendo stati giammai, veggendo correre ogni uomo, si maravigliarono, e udita la cagione per che ciò era, disiderosi divennero d'andare a vedere. E poste le lor cose ad uno albergo, disse Marchese: "Noi vogliamo andare a veder questo santo, ma io per me non veggio come noi vi ci possiam pervenire, per ciò che io ho inteso che la piazza è piena di tedeschi e d'altra gente armata, la quale il signor di questa terra, acciò che romor non si faccia, vi fa stare; e oltre a questo la chiesa, per quello che si dica, è sì piena di gente che quasi niuna persona più vi può entrare". Martellino allora, che di veder questa cosa disiderava, disse: "Per questo non rimanga, ché di pervenire infino al corpo santo troverò io ben modo".

Disse Marchese : "Come?"

Rispose Martellino: “Dicolti. Io mi contraffarò a guisa d’uno attratto, e tu dall’un lato e Stecchi dall’altro, come se io per me andar non potessi, mi verrete sostenendo facendo sembianti di volermi là menare acciò che questo santo mi guarisca: egli non sarà alcuno che veggendoci non ci faccia luogo e lascici andare”.

A Marchese e a Stecchi piacque il modo: e senza alcuno indugio usciti fuori dello albergo, tutti e tre in un solitario luogo venuti, Martellino si storse in guisa le mani, le dita e le braccia e le gambe e oltre a questo la bocca e gli occhi e tutto il viso, che fiera cosa pareva a vedere; né sarebbe stato alcuno che veduto l’avesse, che non avesse detto lui veramente esser tutto della persona perduto e rattratto. E preso così fatto da Marchese e da Stecchi, verso la chiesa si dirizzarono in vista tutti pieni di pietà, umilmente e per lo amor di Dio domandando a ciascuno che dinanzi lor si parava che loro luogo facesse; il che agevolmente impetravano; e in breve, riguardati da tutti e quasi per tutto gridandosi “Fa luogo! Fa luogo!”, là pervennero ove il corpo di santo Arrigo era posto; e da certi gentili uomini, che v’erano dattorno, fu Martellino prestamente preso e sopra il corpo posto, acciò che per quello il beneficio della sanità acquistasse.

Martellino, essendo tutta la gente attenta a vedere che di lui avvenisse, stato alquanto, cominciò, come colui che ottimamente far lo sapeva, a far sembante di distendere l’uno de’ diti e appresso la mano e poi il braccio, e così tutto a venirsi distendendo. Il che veggendo la gente, sì gran romore in lode di santo Arrigo facevano, che i tuoni non si sarieno potuti udire.

Era per avventura un fiorentino vicino a questo luogo, il quale molto bene conosceva Martellino, ma per l’essere così travolto quando vi fu menato non l’avea conosciuto; il quale, veggendolo ridirizzato e riconosciuto, subitamente cominciò a ridere e a dire: “Domine, fallo tristo! Chi non avrebbe creduto, veggendol venire, che egli fosse stato attratto da dovero?”

Queste parole udirono alcuni trivigiani, li quali incontente il domandarono: “Come! Non era costui attratto?” A’ quali il fiorentino rispose: “Non piaccia a Dio! Egli è stato sempre diritto come qualunque di noi, ma sa meglio che altro uomo, come voi avete potuto vedere, far queste ciance di contraffarsi in qualunque forma vuole”. Come costoro

ebbero udito questo, non bisognò più avanti: essi si fecero per forza innanzi e cominciarono a gridare: “Sia preso questo traditore e beffatore di Dio e de’ santi, il quale, non essendo attratto, per ischernire il nostro santo e noi, qui a guisa d’attratto è venuto!” E così dicendo il pigliarono e giù del luogo dove era il tirarono, e presolo per li capelli e stracciatigli tutti i panni indosso gl’incominciarono a dare delle pugna e de’ calci; né pareva a colui esser uomo che a questo far non correa.

Martellin gridava “Mercé per Dio!” e quanto poteva s’aiutava; ma ciò era niente: la calca gli moltiplicava ognora addosso maggiore.

G. BOCCACCIO, *Decameron*, II, 1.

Questions

1. Situare il brano nella novella e più generalmente nell’economia dell’opera.
2. Mostrare come la città sia lo scenario di una successione di sequenze narrative.
3. Analizzare la posizione della narratrice nei confronti dei trevigiani e dei fiorentini.
4. Vi pare opportuno sottolineare come P. Renucci « l’irrésistible essor de la civilisation urbaine dans le *Décameron* » ?

RAPPORT DU COMMENTAIRE DIRIGE

Signalons tout d'abord que le manque de maîtrise méthodologique de l'épreuve est évident à la lecture de nombreuses copies. On perçoit en effet souvent une mauvaise gestion du temps, qui se traduit par un déséquilibre entre les différentes questions, un manque de réflexion sur les problématiques liées au texte et, partant, une absence de cohésion entre les différentes parties du commentaire. De manière générale, les candidats répondent trop souvent aux questions de façon schématique, voire manichéenne, et ne nuancent pas suffisamment leurs propos.

Rappelons qu'il est essentiel de traiter l'ensemble des questions, car à travers ce questionnaire se dessine la construction du devoir, dont il s'agit, bien entendu, de définir la problématique, à laquelle les différents points abordés sont censés répondre. Avant de se lancer dans la rédaction, le candidat doit donc bien réfléchir aux enjeux du texte, et voir de quelle manière et selon quelle progression logique la réponse aux questions y apporte un éclairage. Pour parfaire l'homogénéité du devoir, une introduction et une conclusion ne sont donc pas superflues. Ce n'est qu'après avoir défini la structure qu'il entend donner à son devoir et les conclusions auxquelles il compte arriver que le candidat peut enfin commencer à rédiger.

Ainsi, certains ont indiqué qu'après une introduction situant le passage dans son contexte, ils comptaient, en analysant dans ce passage les relations entre les lieux et les actions, mettre en évidence le contraste entre la présentation des Trévisans et celle des Florentins, et montrer ainsi comment les deux groupes pouvaient incarner la civilisation urbaine, en se référant, dans leur dernière partie, à l'ensemble du *Décameron*. Pour davantage de clarté, outre les transitions qui font apparaître la progression logique de l'analyse, il est bienvenu de numéroter les parties.

Du point de vue de la langue même, certaines copies présentent des fautes sur les points les plus élémentaires de la grammaire italienne (articles, articles contractés, conjugaisons de l'indicatif, accords en genre et en nombre) que l'on s'étonne de rencontrer à ce niveau d'études. On a pu trouver des fautes de français traduites en italien (par exemple : « la narratrice insiste sul fatto che siano loro ad *aver raccontare* questa storia »). Comment dans ces conditions prétendre enseigner à des élèves ce que l'on

ne maîtrise pas soi-même ?

La syntaxe doit également être respectée, ce qui n'est pas toujours le cas lorsque des citations sont intégrées au discours du candidat, donnant lieu à ruptures de construction ou à des changements de personne des verbes conjugués. D'un point de vue formel, la précipitation se traduit par des devoirs écrits au fil de la plume, non relus, raturés et souvent négligés dans leur présentation. L'écriture même est souvent illisible, ce qui finit par nuire à ces candidats qui écrivent leurs [i] et leurs [a] comme des [e], leurs [e] comme des [o] et leurs [o] comme des [a], sans parler des [n], [r] et [s], souvent mal formés. Un effort calligraphique et de présentation s'avère donc indispensable, car on imagine la confusion devant laquelle pourraient se trouver les futurs élèves de ces candidats.

Ce sont là des remarques générales récurrentes qui font écho aux rapports des années antérieures que nombre de candidats seraient avisés de lire.

PROPOSITION DE CORRIGÉ

1. *Situare il brano nella novella e più generalmente nell'economia dell'opera* (4 points)

Il s'agissait tout d'abord de rappeler la date de composition du *Décameron*, le contexte dans lequel il a été écrit ainsi que les principes de sa structuration et le thème des différentes journées. Celui de la II^e journée – première journée à thème – gouvernée par Filomena, devait être mentionné explicitement : « chi, da diverse cose infestato, sia oltre alla speranza riuscito a lieto fine » (I, Ccl, 10-11) et lié à celui de la III^e où l'« industria », le génie humain, prendra le pas sur la Fortune omnipotente.

Il était également important de lier cette nouvelle, par laquelle Neifile entend illustrer comment les trompeurs finissent souvent par être trompés, aux nouvelles de *beffe* relatées dans les VII^e et VIII^e journées. À travers l'éloge de la vivacité d'esprit, un lien pouvait être tissé avec les mots d'esprit, mis à l'honneur dans la VI^e journée. Cette nouvelle, à la croisée de différentes thématiques et, à ce titre, représentative du *Décameron*, devait en outre être rapprochée de la nouvelle de ser Cepparello qui inaugure les récits du *Décameron*, et pas seulement en raison de sa position en début de journée. Comme dans la nouvelle I,1, Boccace décrit en effet une foule fervente qui rend hommage à un nouveau saint, et qui suit aveuglément une décision erronée. Dans les deux cas, Boccace montre à la fois l'origine du processus de sanctification et la manière dont le peuple peut aisément se laisser abuser, sans pour autant remettre en question la religion, contrairement à ce qu'ont pu affirmer hâtivement certains candidats.

Il aurait en revanche été judicieux de souligner la différence entre les conclusions implicites que nous tirons des récits de Boccace et les conclusions explicites qui figurent dans la nouvelle. À cet égard, trop de candidats ont affirmé qu'il s'agissait du début de la nouvelle. S'il s'agissait bien du début du *récit*, comme le laissait du reste deviner la formule « Era, non è ancora lungo tempo passato », il ne fallait pas oublier que la narratrice Neifile l'avait fait précéder par une brève introduction. Cette nuance, que peu de candidats ont apportée, permettait justement de mettre le doigt sur la différence entre les jugements moraux renvoyés « à la marge des récits » (C. Perrus) et les conclusions que le lecteur pourrait tirer du récit brut.

L'intervention de la Fortune est en revanche toute relative car elle s'incarne successivement, et de manière contradictoire, en la personne de

deux Florentins : tout d'abord l'anonyme qui identifie fortuitement Martellino, puis Sandro Agolanti qui, appelé tout exprès, intercède en sa faveur auprès du seigneur de Trévis.

On était donc en droit de se poser la question de l'adéquation avec la thématique de la journée. Cependant, la précision « *oltre alla speranza* » se justifie pour cette nouvelle dans la mesure où Martellino ne réussit pas seulement à échapper au lynchage puis à un jugement expéditif, mais qu'il reçoit, tout comme ses compères, à la place de ses vêtements déchirés par la foule, un habit offert par le seigneur de Trévis.

Sans aller nécessairement jusqu'à parler de l'incarnation d'un homme nouveau symbolisé par cette sorte d'adoubement, et sans nécessairement le comparer à Griselda dénudée, humiliée avant d'être elle aussi rhabillée dignement au moment de retrouver sa place, on pouvait simplement remarquer qu'à la suite de Martellino (II,1), les nouvelles de la deuxième journée – qui relatent des aventures causées par la Fortune – présentent comme élément constant le changement d'identité ou de statut d'un personnage.

Il ne s'agissait donc pas dans cette première question de résumer l'extrait proposé, mais de le mettre en perspective, et il n'est pas utile à ce moment du commentaire de s'attarder trop sur les détails figurant dans le texte, car on risque alors la paraphrase. Il convient en revanche de donner des indications sur des éléments importants qui ne figurent pas dans l'extrait et, notamment ici, de résumer la fin du récit.

Si la plupart des candidats semblent avoir lu l'œuvre, au moins partiellement, certaines remarques en révèlent cependant une méconnaissance totale, et l'on est toujours surpris que des candidats tentent imprudemment leur chance avec des déclarations hasardeuses, affirmant avec aplomb : « Il brano presentato qui si situa nel secondo libro del *Decameron*. La situazione economica è stata presentata attraverso il primo libro » ou « il brano si situa all'inizio della seconda novella del *Decameron*, dopo la morte di Arrigo. A questo punto, i protagonisti hanno lasciato la città di Firenze a causa della pesta (sic) e si sono traslocati nella piccola città di Trivigi nella quale pensano di essere più al sicuro ». Quelques candidats ont d'ailleurs situé Trévis en Allemagne.

Contrairement à ce qu'on a pu lire dans plusieurs copies, les Florentins ne veulent pas *a priori* tromper les Trévisans, mais la narratrice montre justement les conditions qui poussent Martellino et ses compagnons à jouer cette comédie : non seulement leur condition d'*uomini di corte* mais aussi la

présence, préalable à leur venue, d'un public et d'un décor qui s'y prêtent ; un public et un décor grandeur nature, puisqu'il s'agit de la ville entière, à la mesure des talents d'acteurs de ces bouffons florentins, qui n'auraient pu trouver une telle scène ni un tel public dans leur ville d'origine. Sur la base de ces réflexions initiales qui mettaient en lumière l'enjeu des questions suivantes, on pouvait poursuivre le commentaire en orientant les arguments selon cette problématique.

2. *Mostrare come la città sia lo scenario di una successione di sequenze narrative* (5 points)

La formulation de la question « *mostrare come* » demandait clairement aux candidats de montrer le lien entre la ville et les séquences narratives. Certes, il n'est pas interdit de déceler une succession de séquences narratives organisées selon d'autres critères, et la question posée pouvait être discutée, mais en dernier ressort, il fallait y répondre. Et la question n'était pas : « *discutere se la città sia lo scenario etc.* », qui aurait ouvert la voie à de tout autres développements. Notons tout de suite que bon nombre de copies se méprennent sur le sens de *scenario* (dont on peut dire pour le moins qu'il est un faux ami banal) et nourrissent un contresens pendant toute la réponse.

Avant de chercher à synthétiser les différentes séquences narratives, il fallait sans doute d'abord les relever dans leur ensemble, et passer en revue les lieux dans lesquels elles se déroulent. On percevait alors une complexité, qu'il était judicieux de signaler. La nouvelle en effet se déroule entièrement en ville, en des lieux différents mais, de même qu'une même séquence peut traverser différents lieux, le changement de séquence narrative peut se produire sans qu'il y ait un changement de décor. Trop nombreux ont été les candidats qui, sans doute par maladresse et dans un souci de simplification, ont passé sous silence certaines parties du texte pour le plier à la vision qu'ils voulaient en donner. Or, vouloir faire coïncider le texte avec le schéma que l'on a préalablement établi n'est pas la meilleure manière de mettre en valeur sa richesse ni de rendre compte de sa complexité. Cela va même à l'encontre du principe du commentaire de texte. En revanche, les correcteurs ont accepté la plupart des propositions d'articulation du texte, du moment que celles-ci respectaient effectivement son organisation.

On devait relever, au cours de l'*antefatto* – moment préalable à l'arrivée des trois Florentins –, l'évocation de l'église principale et de ses cloches, l'afflux de la population vers la maison d'Arrigo et le transport de son corps vers l'église. On pouvait aussi s'interroger sur le lieu où est « *udita la*

cagione », lieu ni décrit ni évoqué mais colporteur de « la voix de la rue » et, à cet égard, représentatif de certains aspects de la ville.

La séquence suivante a été généralement bien identifiée par les candidats, car bien localisée dans l'auberge, lieu isolé et donc propice à la discussion préparatoire des trois compères.

Enfin, la phase de réalisation qui suit « senza alcuno indugio » ouvre une nouvelle séquence qui se décompose en différents étapes : la préparation « in un solitario luogo » suivie du départ vers l'église, qui s'inscrit dans un mouvement centripète en écho au transport du défunt et des estropiés ; l'arrivée des trois compagnons (« là pervennero ove il corpo [...] era posto ») puis en ce même lieu, un changement qui n'était pas à négliger : « preso e posto *sopra il corpo* », le passage de la voix active à la voix passive étant du reste révélateur de la rupture qui intervient à ce moment-là. Un autre rebondissement est perceptible par un changement de point de vue au même endroit, lorsque le Florentin spectateur de la scène rit et révèle le statut de Martellino.

La réaction des Trévisans produit alors le mouvement inverse (« giù del luogo dove era il tirarono ») puis déclenche une violence qui s'oppose à la stupeur et à la dévotion précédentes (« sì gran romore in lode di Santo Arrigo »). La symétrie est mise en relief par l'expression « né pareva a colui esser uomo che a questo far non correa », qui rappelle le « discorrimento del popolo » (et « concorso tutto il popolo della città ») de la situation initiale.

Les meilleures réponses ont tenté de démontrer qu'il existe une géographie du récit, que les lieux contribuent à l'organisation du stratagème, que les verbes – presque tous de mouvement – dessinent une force centripète vers l'église.

Il ne suffisait pas de remarquer que le champ lexical utilisé correspondait bien au thème traité. Il fallait distinguer la ville comme espace et la ville comme entité morale. Un contresens a été fait sur l'expression « in luogo di miracolo » (l. 7) (« tenant cela pour un miracle ») compris comme une périphrase désignant l'église de la ville. Les lieux ne sont jamais décrits, et le décor est donc plus évoqué que représenté. Ceci est lié à la brièveté caractéristique du genre de la nouvelle, que Boccace met en œuvre, et qui privilégie le récit des actions. L'unité de temps, de lieu et d'action ou focalisation spatio-temporelle, caractéristique de bien des nouvelles, produit un effet visuel, une théâtralité parfois relevée par les candidats. On pouvait à cet égard citer par exemple les analyses de Mario Baratto sur le récit-spectacle, ou la lecture qu'en fait Claude Perrus : « Apparaît alors un

nouveau récit, organisé, à partir du découpage arbitraire d'un décor, en séquences scéniques dans lesquelles l'évidence d'un geste ou la présence d'un élément scénographique cristallisent autour d'elles la narration. Dans le même temps, la pratique du conteur tend à se transformer en exercice comique ».

Plus spécifiquement, l'article de Franco Masciandaro pouvait être le point de départ à des réflexions personnelles sur la nouvelle, à partir des différents rebondissements qui modifient son statut. Certains ont indiqué que le lecteur suivait l'itinéraire de Martellino ou, de façon plus nuancée, que la ville entrait en filigrane et accompagnait les aventures des personnages, en suggérant au fil du texte les différents mouvements.

La nouvelle est en effet construite autour de trois mouvements de foule successifs, dont nous ne voyons que les deux premiers dans cet extrait, et c'est précisément cette versatilité des mouvements grégaires et violents de la foule qui est implicitement critiquée par ce récit. Le premier mouvement montre la foule qui accourt pour célébrer la sainteté d'Arrigo ; le deuxième mouvement est celui de la foule qui veut lyncher Martellino ; le troisième mouvement sera celui des faux accusateurs qui suivent Marchese.

Pour synthétiser, on pouvait donc proposer par exemple une division du texte en trois séquences narratives : les Trévisans accourent vers le saint et les trois Florentins sont étonnés; les Florentins trouvent un moyen de s'approcher du saint et les Trévisans sont étonnés; un Florentin révèle la supercherie et les Trévisans se déchaînent contre le trompeur.

Cette division du texte, qui montre une opposition systématique entre Florentins et Trévisans, offrait en outre une transition toute trouvée avec la question suivante.

3. *Analizzare la posizione della narratrice nei confronti dei trevigiani e dei fiorentini*
(5 points)

L'analyse demandée devait avant tout se fonder sur des éléments textuels, relevés et organisés dans cette perspective, et non sur le sentiment personnel des candidats, qui ont parfois porté un jugement moral sur les personnages, parlant, au premier degré, du « plan maléfique » de Martellino, critiqué pour n'avoir respecté ni la religion ni la foi des Trévisans. Il est également faux de faire porter un tel jugement à la narratrice (« Con questa descrizione, si capisce che per la narratrice un brutto comportamento merita una punizione »). De même, on ne peut prétendre que la narratrice (fictive,

doit-on le rappeler ?) sous-entend avoir été présente au moment des faits, au prétexte qu'elle écrit « *che fierà cosa pareva a vedere* ». De telles interprétations hâtives montrent en outre une méconnaissance de la nouvelle. La formule « *le corti de' signor visitando* » n'implique pas non plus nécessairement « *l'alto ceto sociale dei protagonisti* ». Ces bouffons florentins ont été qualifiés de *giovani*, ce que ne précise pas le texte de Boccace.

Il convenait en revanche de relever les éléments qui marquent une distance par rapport à la présumée sainteté du défunt, au premier paragraphe : « *o vero o non vero che si fosse* » ; « *secondo che i trivigiani affermano* » ; « *in luogo di miracolo avendo* », « *questo Arrigo esser santo dicevano tutti* », « *a guisa d'un corpo santo* » ; « *quasi tutti dovessero ecc. (...)* devenir sani ».

La narratrice ne prend pas parti explicitement, mais ne se contente pas non plus de distinguer les deux groupes. Lors de la présentation des trois bouffons, elle rappelle l'appartenance à la même communauté citadine, instaurant implicitement une complicité avec ces « *tre nostri cittadini* ». Sans pour autant affirmer sa préférence, elle se place du côté de ses concitoyens par la focalisation sur leurs dialogues au discours direct.

Les Trévisans en revanche, excepté quelques « *gentili uomini* », sont vus comme une masse (répétition de *tutti*, *tutto* et de *popolo*), un chœur indivisible dont l'agitation grégaire autour de la dépouille d'Arrigo s'oppose à la curiosité, à la réflexion et à l'astuce des trois Florentins. La répétition des mouvements de masse, de dévotion d'abord, puis de lynchage enfin, instaure un parallèle entre ceux-ci. Comme l'a écrit F. Masciandaro : « *Nella parola tumulto, che qui denota soltanto lo stato di agitazione della folla che va a vedere i miracoli di Sant'Arrigo, si annida il segno della violenza che può scatenarsi da un momento all'altro* ».

De plus, c'est l'agitation des Trévisans qui justifie aux yeux de la narratrice la curiosité de Martellino et de ses compagnons : « *udita la cagione per che ciò era, disiderosi divennero d'andare a vedere* ». Quelques candidats ont remarqué l'emploi de verbes au pluriel pour les Trévisans et au singulier pour les Florentins, mais il fallait circonscire et approfondir cette observation judicieuse.

Au mouvement de foule répond l'astuce des bouffons (« *troverò io ben modo* »), puis à leur inventivité s'oppose la crédulité de leurs spectateurs. Dans un troisième temps, à nouveau, à la réaction de masse, violente, qui clôt le passage, s'opposera la ruse des trois individus.

L'intelligence au service de la ruse est d'abord utilisée par jeu, et non pour tromper délibérément, puis pour sauver leur vie.

La narratrice décrit les talents d'acteurs de Martellino (« colui che ottimamente far lo sapeva ») et de ses compagnons (« in vista tutti pieni di pietà »). C'est précisément dans la perception, la compréhension et l'acceptation du jeu que se situe la différence entre Florentins et Trévisans dans la présentation qu'en fait Boccace à travers sa narratrice. En effet, si du côté trévisan, le jeu des bouffons est ressenti comme une moquerie qui déchaîne la violence, chez le spectateur florentin anonyme, le spectacle donné provoque le rire. Comme l'a justement noté l'un des candidats : « i trevigiani si trasformano in animali e si avventano su un uomo che, paradossalmente, invoca la grazia di Dio. Allorché pare dirci Boccaccio, la beffa, l'inganno altro non sono che un'espressione dell'intelligenza umana ».

Anticipant le numéro de frate Cipolla (VI,10) qui devant un parterre de fidèles certaldais crédules (*la stolta moltitudine*) fait rire les deux jeunes gens qui avaient cru le tromper – ainsi que la *brigata* et les lecteurs de la nouvelle —, Martellino triomphe lui aussi comme acteur et improvisateur, mais par le mime et non par le verbe.

Le Florentin qui a assisté à la scène est le seul à avoir perçu la performance de Martellino, mais la révélation qu'il fait aux Trévisans a trop souvent été interprétée par les candidats comme une trahison malintentionnée de son compatriote. « Questo mostra la crudeltà dei fiorentini » ont même ajouté certains. Il ne s'agit pas d'une dénonciation, ou du moins est-elle involontaire, car cette intention n'apparaît pas, même si les conséquences sont fâcheuses pour le bouffon. Le Florentin anonyme semble plutôt vouloir partager le plaisir du spectacle réussi du contorsionniste avec ceux qui l'entourent : « Si noti che il fiorentino reagisce con stupore [...], la sua è un'esclamazione di ammirazione, quasi, di riconoscimento di un talento », lit-on dans une bonne copie.

Cette reconnaissance de leur talent, qui lui fait accepter en riant de s'être fait berné par les trois compères (il reconnaît en quelque sorte la défaite de son discernement antérieur), est une preuve d'humour, trait totalement absent chez les Trévisans, qui réagissent au premier degré. S'il y a dénonciation dans cette nouvelle, c'est bien sans doute, au niveau de la narration, celle de l'absence d'humour, qui apparaît ici comme un défaut de ceux qui ne sont pas florentins.

Le passage de la vindicte populaire à l'étape judiciaire ne sera obtenu, dans la suite de la nouvelle, que par un subterfuge de Stecchi et Marchese, et

l'on verra aussi que si cette justice, qui se voulait tout d'abord expéditive, est finalement rendue en faveur de Martellino, c'est grâce à l'accusé lui-même qui exige une enquête, et grâce à l'intervention d'un autre Florentin, Sandro Agolanti, auprès du podestat.

L'extrait proposé semble marquer une différence de culture entre les citoyens de la République de Florence et les Trévisans, et la fin de la nouvelle nous montrera qu'il s'agit sans doute davantage d'une différence propre à la réaction d'un groupe et à celle d'individus, ou encore d'une différence liée au niveau social, dans la mesure où le rire est partagé, en *crescendo*, par l'hôtelier qui les héberge, Sandro Agolanti et le seigneur de Trévis. Ce rire instaure ainsi une complicité entre ces « pochi intelligenti » que sont notamment le seigneur de la ville et les citoyens de la république de Florence. La fin de la nouvelle, qui voit les bouffons florentins dédommagés par le Seigneur recèle donc implicitement un message politique qui met en valeur le modèle culturel de Florence.

4. *Vi pare opportuno sottolineare come P. Renucci "l'irrésistible essor de la civilisation urbaine dans le Décaméron"?* (6 points)

Cette dernière question est souvent restée inachevée ou à peine ébauchée, alors qu'elle devait être l'aboutissement du devoir. Il n'était pas pour autant judicieux de négliger les premières parties pour se concentrer sur celle-ci, car les correcteurs ont tenu compte de l'équilibre du devoir. Il est important de conserver suffisamment de temps pour traiter le sujet de manière approfondie et réfléchie, car il s'agit d'en définir clairement les termes, de développer une problématique et d'y répondre de façon transversale.

Il convenait en premier lieu de proposer une définition de la « civilisation urbaine » – qui n'est pas la « città urbana » et qui n'équivaut pas simplement à la ville –, et de préciser ce qu'on pouvait entendre par « irrésistible essor ». Le terme même d'*essor* était visiblement ignoré de certains candidats, qui l'ont traduit notamment par *esordio*, *splendore*, *dominio*, *fioritura*, *ritratto*, *rappresentazione* ou encore *rivoluzione*.

Il fallait expliquer la place de la ville dans la vie de Boccace, pour qui elle signifie, selon Paul Renucci, auteur de la citation à discuter, « en conséquence et en sus d'une vie économique intense et rayonnante, la manifestation d'une nouvelle éthique : une éthique laïcisée – parfois de manière agressive –, d'empreinte naturaliste au sens médiéval du terme, et

délibérément hédoniste ». Et partant, rappeler l'importance et le rôle de la ville dans le *Décameron*, depuis la Toscane et la ville idéale que peut être Florence, et en élargissant à l'Italie, à l'Europe et à la Méditerranée, sans toutefois se contenter de passer en revue l'ensemble des villes évoquées ou les catégories sociales présentes dans ces villes. On attendait des exemples précis, une bonne connaissance de l'œuvre en général, des nouvelles « urbaines » en particulier et, impérativement, de la *cornice*. Il est difficile de répondre sans citer le contexte narratif décrit dans l'introduction, la *brigata* fuyant la peste évoquée principalement comme phénomène urbain, et le contexte décrit dans l'introduction à la IV^e journée, nouvelle dite des *papere* qui reproduit à l'intérieur du recueil le mouvement de la parole des narrateurs qui, depuis les collines de Florence, regardent la société des hommes. Il convenait de situer le *Décameron* comme œuvre littéraire, ce qui pouvait donner lieu à un questionnement sur le lien entre société et littérature, et éviter un exposé d'histoire urbanistique médiévale indépendant de l'œuvre de Boccace.

Il était nécessaire de discuter le sujet, qui dépassait les limites du texte proposé. Un lien était néanmoins attendu avec la nouvelle II,1, même si elle n'est pas *a priori* la plus représentative de l'illustration de l'essor économique de l'époque. Les Florentins, ici, ne sont pas des marchands mais restent néanmoins des voyageurs. Pour Renucci, Boccace oppose toute ville à toute campagne ; or, il oppose ici les mœurs d'une ville aux habitudes d'une autre. Florence apparaît implicitement comme un modèle, à travers la mise en valeur du talent, de l'ingéniosité et de l'humour de ses citoyens, dont l'intelligence s'oppose à la naïveté, aux réactions primaires et à la xénophobie de la foule des Trévisans, dont la ville d'appartenance apparaît dès lors comme un contre-modèle. Ainsi, l'essor de la civilisation urbaine selon différentes formes entraîne également un essor des rivalités entre communes.

Il n'était pas demandé aux candidats d'exposer tout leur savoir sur la question, et encore moins de reproduire un cours appris par cœur. De trop nombreuses copies ont bâclé la quatrième question en annonçant, dès la première ligne de la réponse, un plan parfois hors sujet, sans doute préparé d'avance, comme par exemple « 1. I mercanti ; 2. Le donne », ou bien « 1. La società medievale ; 2. La descrizione della natura ; 3. Il percorso dei personaggi », ce qui ne pouvait évidemment découler d'une problématique construite à partir de la définition des termes du sujet.

Certes, un plan de discussion n'apparaissait pas immédiatement à

travers la question posée dans le sujet, et il convenait donc d'y réfléchir et de la problématiser. Il ne s'agit pas pour autant de transformer ou de réduire la question (« Ma perché la città attrae così tanto? »), et il est toujours réducteur et risqué de la reformuler (« In che misura si può dire che Boccaccio sia anche lo scrittore dell'*epopea cittadina* » ?).

Plusieurs plans étaient acceptables, comme par exemple le suivant, annoncé par un candidat : 1. Définir comment cet essor de la civilisation urbaine est présent dès la *cornice*. 2. Comment la civilisation urbaine est définie dans la diégèse des nouvelles. 3. Comment l'évocation de la civilisation urbaine va de pair avec l'évocation d'un modèle de vie citadin.

On pouvait aussi, simplement, dans une première partie, définir les termes du sujet et les problématiser, contextualiser la question en lien avec les villes du *Décameron* ; dans une deuxième partie, s'interroger sur l'essor de la civilisation urbaine italienne du XIV^e siècle et de la bourgeoisie, et dans une troisième partie, observer les limites de la civilisation urbaine communale, qui porte avec elle les rivalités entre villes, avec notamment l'exemple de la nouvelle étudiée qui, on l'a vu, montre d'un côté une masse qui peut être dangereuse, et de l'autre, une collectivité d'individus pas toujours solidaires.

On attendait de toute façon une contextualisation interne au *Décameron* et une mise en perspective historique sur les rivalités entre communes et le *campanilismo* qui ont rarement été proposés. Enfin, il était également envisageable de conclure sur l'impact que cette construction de l'Italie a eu sur l'Italie contemporaine.

ÉPREUVE DE TRADUCTION

Durée : 5 heures

L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique est rigoureusement interdit.

Les candidats doivent traduire les deux textes.

Le thème est noté sur 5 points et la version sur 15 points.

Le thème et la version sont à rédiger sur des copies distinctes.

La seconde copie sera insérée dans la première.

VERSION

Ai giudici che, in Milano, nel 1630, condannarono a supplizi atrocissimi alcuni accusati d'aver propagata la peste con certi ritrovati sciocchi non men che orribili, parve d'aver fatto una cosa talmente degna di memoria che, nella sentenza medesima, dopo aver decretata, in aggiunta de' supplizi, la demolizion della casa d'uno di quegli sventurati, decretaron di più che in quello spazio s'innalzasse una colonna, la quale dovesse chiamarsi infame, con un'iscrizione che tramandasse ai posteri la notizia dell'attentato e della pena. E in ciò non s'ingannarono: quel giudizio fu veramente memorabile.

In una parte dello scritto antecedente, l'autore aveva manifestata l'intenzione di pubblicarne la storia; ed è questa che presenta al pubblico, non senza vergogna, sapendo che da altri è stata supposta opera di vasta materia, se non altro, e di mole corrispondente. Ma se il ridicolo del disinganno deve cadere addosso a lui, gli sia permesso almeno di protestare che nell'errore non ha colpa, e che, se viene alla luce un topo, lui non aveva detto che dovessero partorire i monti. Aveva detto soltanto che, come episodio, una tale storia sarebbe riuscita troppo lunga e che, quantunque il soggetto fosse già stato trattato da uno scrittore giustamente celebre (*Osservazioni sulla tortura*, di Pietro Verri), gli pareva che potesse esser trattato di nuovo, con diverso intento. E basterà un breve cenno su questa diversità per far conoscere la ragione del nuovo lavoro. Così si potesse anche dire l'utilità; ma questa, pur troppo, dipende molto più dall'esecuzione che dall'intento.

Pietro Verri si propose, come indica il titolo medesimo del suo opuscolo, di ricavar da quel fatto un argomento contro la tortura,

facendo vedere come questa aveva potuto estorcere la confessione d'un delitto, fisicamente e moralmente impossibile. E l'argomento era stringente, come nobile e umano l'assunto.

Ma dalla storia, per quanto possa esser succinta, d'un avvenimento complicato, d'un gran male fatto senza ragione da uomini a uomini, devono necessariamente potersi ricavare osservazioni più generali, e d'un'utilità, se non così immediata, non meno reale. Anzi, a contentarsi di quelle sole che potevan principalmente servire a quell'intento speciale, c'è pericolo di formarsi una nozione del fatto, non solo dimezzata, ma falsa, prendendo per cagioni di esso l'ignoranza de' tempi e la barbarie della giurisprudenza, e riguardandolo quasi come un avvenimento fatale e necessario; che sarebbe cavare un errore dannoso da dove si può avere un utile insegnamento. L'ignoranza in fisica può produrre degl'inconvenienti, ma non delle iniquità; e una cattiva istituzione non s'applica da sé. [...]

Non vogliamo certamente (e sarebbe un tristo assunto) togliere all'ignoranza e alla tortura la parte loro in quell'orribile fatto: ne furono, la prima un'occasion deplorabile, l'altra un mezzo crudele e attivo, quantunque non l'unico certamente, né il principale. Ma crediamo che importi il distinguerne le vere ed efficienti cagioni, che furono atti iniqui, prodotti da che, se non da passioni perverse?

A. Manzoni, *Storia della colonna infame*, 1840.

THEME

Une fois, elle s'imposa d'écrire incommodément, allongée sur le sofa, pour le plaisir de commencer sa lettre par « je vous écris doucement étendue sur notre sofa », ce qui faisait voluptueux et Récamier. Une autre fois, après avoir écrit en sa présence un message qu'il ne devrait lire qu'arrivé chez lui, elle s'abstint de lécher le bord de l'enveloppe, ce qui eût été vulgaire, mais fit d'adorables manigances avec son index déceimment mouillé puis passé sur la gomme. Elle avait fait moins de délicatesses sur le sofa quelques minutes auparavant.

De toute lettre envoyée à son amant parti en mission, elle gardait un brouillon afin de le relire au jour et à l'heure où elle pensait qu'il devait recevoir l'original. Ainsi elle se sentait avec lui et pouvait savourer l'admiration qu'il devait éprouver. Un soir qu'en pensée avec lui elle relisait une fin de lettre qui lui paraissait réussie (« Je suis contre vous et je sens nos cœurs d'un rythme unique battre l'un contre l'autre ») elle aspira largement, artisan satisfait. Vraiment bien, ce truc des deux cœurs battant l'un contre l'autre.

A. Cohen, *Belle du Seigneur*, 1968

REMARQUES GENERALES

Les remarques générales que l'on peut formuler sur l'épreuve de traduction ne diffèrent guère a priori d'une année sur l'autre et le jury renvoie ici les candidats aux remarques générales et à la méthodologie proposées dans les rapports des sessions précédentes.

La correction de l'épreuve de traduction est toujours révélatrice, année après année, des qualités et des lacunes de la préparation des candidats. L'exposé qui suit a pour double objectif de permettre aux futurs préparateurs de mettre leur travail en perspective et de comprendre les attentes du jury.

Nous commencerons par rappeler quelques-unes des compétences requises pour intégrer le système éducatif français, publiées dans le B.O. du 22 juillet 2010, mais introduites dans la formation des professeurs depuis janvier 2007 et dont tout candidat au concours doit avoir pris connaissance.

« Maîtriser la langue française pour enseigner et communiquer » (BO du 22 juillet 2010) : *« Tout professeur possède les connaissances attendues d'un diplômé de l'enseignement supérieur, dans la maîtrise de la langue écrite et orale (vocabulaire, grammaire, conjugaison, ponctuation, orthographe) [...] Le professeur est capable : [...] de communiquer avec clarté et précision et dans un langage adapté à l'écrit comme à l'oral : avec les élèves, au cours des apprentissages (transmission des connaissances, organisation du travail en classe et du travail personnel à fournir, etc.), avec les parents, au cours des échanges personnalisés ou collectifs [...] Le souci d'amener les élèves à maîtriser la langue conduit le professeur à intégrer dans les différentes situations professionnelles l'objectif de maîtrise de la langue orale et écrite par les élèves ; à veiller dans toutes les situations d'enseignement ou éducatives au niveau de langue des élèves, à l'écrit et à l'oral. »*

Le professeur de langue vivante ne saurait faire exception. En effet, de nombreuses situations professionnelles l'amènent dans sa pratique à

s'exprimer, tant à l'oral qu'à l'écrit, en français ; en voici quelques exemples :

- dans le cadre de la classe, lorsqu'il élucide un point de grammaire ; lorsqu'il communique une information destinée aux parents ; lorsqu'il donne le travail à faire à la maison, etc.

- dans l'établissement, lorsqu'il prend la parole lors des conseils de classes ; lorsqu'il remplit les bulletins ; lorsqu'il conduit un entretien avec des parents d'élèves ; lorsqu'il communique avec l'ensemble des personnels de l'établissement ; lorsqu'il présente un projet à l'ensemble de l'équipe éducative, etc.

- dans le système, enfin, lorsqu'il échange dans un groupe de travail avec des collègues d'autres établissements ou d'autres disciplines ; lorsqu'il écrit des courriers officiels, etc.

Le professeur d'italien, dans toutes ces situations, engage en outre la crédibilité de sa discipline.

La langue française doit être maîtrisée dans toutes ses dimensions : lexicale, grammaticale, sociolinguistique... En ce qui concerne ce dernier aspect, la connaissance des registres de langue fait partie intégrante de la culture du professeur d'italien ; elle évitera aux candidats quelques erreurs d'interprétation et de traduction rédhibitoires.

Les candidats ont donc tout intérêt, à la lumière de ce qui précède, à consacrer le temps nécessaire à la préparation de l'épreuve de traduction.

Tout étudiant doit, au moins dans son domaine, développer le goût de la précision ; pour ce qui concerne la traduction, la rigueur évite les oublis malheureux et la mauvaise compréhension du texte. Lors de l'apprentissage (lexique, grammaire, repères divers) il s'efforce de ne pas laisser de zones d'ombre. Apprendre exige aussi que l'on s'entraîne : nous conseillons à tous de refaire les épreuves, dans les temps imposés, pour obtenir des traductions qui soient les plus proches possibles des corrigés donnés par les jurys.

La lecture d'œuvres littéraires, tant en italien qu'en français, permet de se constituer un bagage culturel appréciable et d'acquérir des réflexes propres à l'écrit ; elle favorise de surcroît la maîtrise scientifique des deux langues et enrichit le vocabulaire.

Enfin, la curiosité, l'ouverture d'esprit et la capacité de chacun à aborder sereinement « l'inconnu » sont des qualités qui, le jour de l'épreuve, feront la différence et qui, tout au long de sa pratique professionnelle aideront le professeur à approfondir sa réflexion et à enrichir ses connaissances et ses compétences.

Avant de traduire, il convient de lire attentivement le texte pour le situer dans son contexte (auteur, époque, courant littéraire, etc.) ; des lectures successives et attentives aideront le candidat à repérer les informations, les éléments factuels ou descriptifs, les champs lexicaux, les réseaux sémantiques qui permettent de cerner la cohérence du texte. La date de création de l'œuvre doit être prise en compte afin de ne pas commettre, comme nous le verrons plus loin, des anachronismes ou des erreurs de choix de registre lors du passage d'une langue à l'autre. À la fin de cette première étape, le candidat doit avoir situé et compris le texte ; il en a saisi la nature et l'articulation ; il possède les repères qui vont l'aider à traduire.

Pendant la traduction, il faut conserver la présentation du texte original (typographie, composition, paragraphes, etc.). Par exemple, le titre d'une œuvre, en italiques dans le texte, doit être souligné dans la copie manuscrite. On traduit une phrase après l'autre en respectant les registres de langue et en transposant les figures de style qui donnent toute leur force à l'expression, comme les répétitions, les gradations... On ne traduit pas les passages écrits dans une autre langue que le français ou l'italien (une citation latine, par exemple). Le titre du texte, s'il y en a un, est traduit, tandis que le titre de l'œuvre dont est tiré le passage, ne l'est pas. Les noms propres des personnages de fiction ne sont pas traduits. L'omission est lourdement sanctionnée : tout doit être traduit. Lorsqu'un terme n'est pas compris, on a recours à l'étymologie ou bien à l'inférence du sens à partir du contexte. Lorsque le candidat ne sait pas traduire un mot, il s'efforcera de trouver un synonyme ou un mot voisin, mais il ne doit surtout pas laisser de « blanc » dans sa copie.

La traduction obtenue doit, en respectant le sens du texte d'origine, être parfaitement compréhensible. Après la traduction, la phase des relectures est incontournable ; il appartient au candidat d'organiser le temps de l'épreuve de façon à ne pas rendre une copie rédigée à la hâte. Il faut tout

d'abord veiller à être lisible ; un doute du correcteur, par exemple, sur une terminaison, un signe diacritique, voire l'orthographe d'une syllabe ou d'un mot, pénalisera le candidat.

Une première lecture doit permettre au candidat de se concentrer sur la cohérence linguistique et sémantique de l'ensemble de sa traduction : il veillera à relire attentivement sa copie sans le texte support, tandis qu'une autre relecture doit être faite, le texte support sous les yeux, phrase par phrase, afin d'être sûr de n'avoir rien oublié.

La copie ne doit pas contenir pour tel ou tel autre passage difficile, plusieurs choix de traduction, il appartient donc au candidat de prendre des décisions et de proposer ce qui lui semble le plus adéquat.

Ces conseils se révéleront efficaces si la préparation de l'épreuve est sérieuse et régulière.

Le jury propose dans son rapport une traduction possible et non exclusive des textes de l'épreuve. D'autres solutions ont bien entendu été acceptées. Ces propositions sont suivies de remarques linguistiques destinées elles aussi à éclairer les futurs candidats.

VERSION

Cette année le jury a choisi de donner à traduire aux candidats les premières pages de l'œuvre de l'écrivain milanais Alessandro Manzoni, *Storia della colonna infame*, publiée pour la première fois en 1832 comme appendice du chef-d'œuvre *I promessi sposi*. Cet essai historique qui révisé la thèse de Pietro Verri contenue dans ses *Osservazioni sulla tortura* (1778), cherche à démontrer que lors des procès contre les propagateurs de la peste milanaise en 1630, les juges, que Manzoni interpelle violemment pour avoir été responsables de la condamnation de deux innocents, auraient pu éviter cette sentence inique, si leur conscience avait été exempte de passion.

Les candidats, qui ne sont pas tenus de connaître ces faits historiques dont Manzoni reconstruit les mécanismes, sont toutefois confrontés à la traduction d'un auteur qu'ils connaissent bien et qu'ils ont parfois déjà eu à traduire ou en tout cas à lire au cours de leur parcours universitaire.

L'extrait se compose d'un premier paragraphe qui rappelle les faits, suivi des considérations de l'auteur sur les choix qui l'ont conduit à publier cet essai.

Si le texte ne comportait pas particulièrement de difficultés d'ordre lexical, le style caractéristique de l'auteur et de la langue du XIX^{ème} ainsi que sa syntaxe complexe étaient susceptibles d'entraver l'accès au sens pour des candidats qui n'auraient pas procédé à l'analyse grammaticale et logique de chacune de ses phrases.

Traduction proposée par le jury

Les juges qui, à Milan, en 1630, condamnèrent à de très atroces supplices quelques individus accusés d'avoir propagé la peste par certaines trouvailles aussi stupides qu'horribles, crurent avoir fait une chose tellement digne de mémoire que, dans leur sentence même, après avoir décrété, outre les supplices, la démolition de la maison d'un de ces malheureux, ils décrétèrent de surcroît qu'en ce lieu fût élevée une

colonne qu'on devrait appeler infâme, avec une inscription qui transmît à la postérité le souvenir du forfait et de la peine. Or en cela ils ne se trompèrent pas : ce jugement fut vraiment mémorable.

Dans une partie de son ouvrage précédent, l'auteur avait manifesté son intention d'en publier l'histoire ; et c'est celle-ci qu'il présente au public, non sans honte, en sachant que d'aucuns l'ont considérée comme une œuvre au sujet vaste, à tout le moins, et de volume équivalent. Mais si le ridicule du désenchantement doit s'abattre sur lui, qu'on lui permette au moins d'objecter que l'erreur ne lui incombe pas, et que, si une souris voit le jour, lui n'avait pas dit que les montagnes devaient accoucher. Il avait seulement dit que, en tant qu'épisode, une telle histoire se révélerait trop longue et que, bien que le sujet eût déjà été traité par un écrivain célèbre à juste titre (*Observations sur la torture* de Pietro Verri), il lui semblait qu'il pût être traité à nouveau, avec un propos différent. Et il suffira d'une brève allusion à cette différence pour faire connaître la raison de ce nouveau travail. Puissions-nous également ainsi montrer son utilité ; mais celle-ci, hélas, dépend bien plus de son exécution que de son propos.

Pietro Verri se proposa, comme l'indique le titre même de son opuscule, de tirer de ces faits un argument contre la torture, en montrant comment celle-ci avait pu extorquer l'aveu d'un crime, physiquement et moralement impossible. Et l'argument était aussi convaincant que la thèse était noble et humaine.

Mais de l'histoire, aussi succincte soit-elle, d'un événement compliqué, d'un grand mal fait sans raison par des hommes à d'autres hommes, on doit nécessairement pouvoir tirer des observations plus générales, et d'une utilité, si non aussi immédiate, non moins réelle. Et même, si l'on se contente seulement de ces observations qui pourraient servir principalement ce propos particulier, on risque de se forger une idée de ces faits, non seulement partielle, mais fautive, en prenant pour causes de ceux-ci l'ignorance des temps et la barbarie des lois, et en le considérant presque comme un événement fatal et nécessaire ; ce qui reviendrait à tirer une erreur néfaste au lieu d'en recevoir un enseignement utile. L'ignorance en physique peut produire des inconvénients, mais non des iniquités ; et une mauvaise institution ne s'applique pas d'elle-même.

Nous ne voulons certes pas (et ce serait un piètre postulat) enlever à l'ignorance et à la torture leur rôle dans ces horribles faits : elles en furent, pour la première une occasion déplorable, pour la seconde un moyen cruel et actif, quoique pas le seul assurément ni le principal. Mais nous croyons qu'il importe d'en distinguer les causes véritables et efficaces, qui furent des actes iniques, produits par quoi, sinon par des passions perverses ?

Alessandro MANZONI, *Storia della colonna infame*.

Remarques concernant la version

1. Lexique

« *ritrovati* » : ce substantif masculin signifiant « invention », « trouvaille » a souvent été traduit comme le participe passé du verbe « *ritrovare* » ce qui donnait inévitablement lieu à un non-sens.

« *in aggiunta* » : cette locution a le sens de « en plus », « outre ». « Au-delà », qui fait référence à un niveau plus élevé ou plus éloigné ne pouvait convenir ici. « En ajout » relève du barbarisme et a été sanctionné.

« *attentato* » : le nom « attentat » en français est trop contemporain pour traduire un texte du XIX^{ème} siècle. En italien, le substantif qui dérive du verbe « *attentare* » désigne un crime, un forfait.

« *vergogna* » : se traduit communément par « honte », le mot « vergogne » est utilisé dans l'expression « sans vergogne » qui a le sens de « sans scrupule » ou « effrontément » et ne pouvait donc pas convenir ici.

« *mole* » : ce substantif féminin, souvent inconnu des candidats désigne la « masse » ou le « volume » d'une chose. La méconnaissance du terme a donné lieu à de nombreuses traductions erronées : « faiblesse » (par confusion avec l'adjectif « molle »), « mole » (unité de mesure de la matière) ou encore « môle » (qui existe dans le domaine médical ou technique mais sans rapport aucun avec le terme à traduire).

« *disinganno* » : les candidats qui ne connaissaient pas le sens de ce nom (« désillusion », « désenchantement ») se sont mépris en voulant par

exemple trouver un antonyme au verbe « *ingannare* », « tromper ». « Tromperie », les barbarismes « détromperie », « démenti » ont été sanctionnés. Nous ne saurions rappeler aux candidats l'importance de l'apprentissage du lexique usuel des deux langues qu'ils seront amenés à utiliser dans le cadre de leur pratique professionnelle.

« *viene alla luce un topo (...) partorire i monti* » : cette expression, fréquemment utilisée dans la littérature française (Jean de la Fontaine, Mme de Sévigné), est adaptée d'un vers grec d'Horace (*Art poétique*, vers 139) : « *Parturient montes, nascetur ridiculus mus* » (« Les montagnes seront en travail, il en naîtra une souris ridicule »). Elle illustre la disproportion entre l'entreprise d'un projet prodigieux et l'insignifiance du résultat final. Nombreux étaient les candidats à en ignorer le sens et l'existence et donc à s'éloigner de la forme et de la portée de l'expression originale.

« *riuscita troppo lunga* » : « *riuscire* », quand il est suivi d'un adjectif, est un verbe d'état qui a le sens de « se révéler », « être ». Il a souvent causé divers solécismes par exemple lorsqu'il a été traduit par « ressortir », « réussir » ou encore « résulter ».

« *quantunque* » : Cette conjonction de subordination introduisant une concessive, employée à deux reprises par l'auteur dans cet extrait, bien que d'usage courant, semble être ignorée de bon nombre de candidats. « Bien que », « quoique » en étaient des traductions convenables.

« *diverso* », « *diversità* » : l'adjectif et le substantif se succèdent dans deux phrases consécutives et désignent la même chose, ce qui fait de cette répétition un polyptote, facilement transposable en français. Si « *diverso* » au singulier ne pouvait aucunement se traduire par « divers », qui désigne une variété, « *diversità* » devait de la même manière être traduit par « différence » et non « diversité ».

« *intento* » : ce substantif, répété dans l'extrait, exprime l'intention manifestée par l'auteur de traiter à nouveau le sujet de son essai. Si « propos », « point de vue » pouvaient convenir, « intention » en revanche faisait répétition avec la traduction de « *intenzione* », quelques lignes plus haut. Nous rappelons aux candidats que la cohérence est exigée quand un mot est répété. A l'inverse, si l'auteur fait le choix de ne pas répéter un mot, les candidats devront éviter toute répétition dans leur traduction.

« *cenno* » : ce mot désigne à la fois un geste et une information. S'agissant ici d'écrit puisque l'auteur évoque l'œuvre de Pietro Verri, ce nom ne pouvait en aucun cas être traduit par « signe », impropre ici. « Allusion », « aperçu » convenaient en revanche parfaitement.

« *ricavar* » : Ce verbe a le sens de « tirer », « déduire ». « Extraire » s'emploie au sens physique (pour un minerai qu'on détache ou une dent) mais ne pouvait convenir ici. Il en est de même pour « retirer » qui a le sens d' « enlever » ou de « tirer à nouveau ».

« *estorcere* » : Ce verbe désigne l'action d'obtenir quelque-chose par la ruse, la violence ou la pression. « Extorquer » en est la traduction littérale, « arracher » pouvait également convenir. Ce terme a étonnement donné lieu à de nombreuses traductions inexactes (« forcer », « soutirer », « extirper »,...)

« *stringente* » : Cet adjectif désigne à la fois l'urgence d'une chose (« pressant », « urgent »), et la rigueur logique d'un raisonnement. Qualifiant le nom « *argomento* » ici, la traduction à privilégier était « convaincant ». Une fois encore le terme, inconnu d'un grand nombre de candidats a parfois été traduit par « serrant », « poignant » ou encore « saisissant » qui sont ici des faux-sens.

« *assunto* » : Ce terme peut désigner une tâche à accomplir ou encore l'objet d'une démonstration. Dans cette phrase comparative il est question de « thèse », de « postulat », et pourquoi pas de « tâche ». Les traductions trouvées dans de nombreuses copies ont fait apparaître une fréquente ignorance de ce substantif (« engagé », « engagement », « contenu »,...) et ont donné lieu à de nombreux non-sens.

« *dimezzata* » : Si cet adjectif renferme l'idée de moitié, des traductions telles que « partagée en deux », « réduite de moitié » ou encore « pourfendue » ne pouvaient convenir pour qualifier « *una nozione del fatto* ». Dans un sens plus figuré, cet adjectif qualifie une chose considérablement réduite : « incomplète », « partielle ».

« *giurisprudenza* » : Ce substantif désigne la science du droit. « Droit » ou « lois » sont des traductions appropriées. La « jurisprudence » en revanche, qui désigne l'ensemble des décisions judiciaires qui constitue une source du droit est une traduction inexacte.

« *riguardandolo* » : Encore un faux-ami des plus élémentaires. Il pourrait sembler déplacé que ce rapport mentionne un tel exemple, pourtant le nombre de copies ayant fait apparaître la traduction « en le regardant » a été conséquent.

« *cavare* » : Le sens premier de ce verbe qui désigne une action motrice (« arracher », « extraire », « ôter ») ne pouvait convenir dans cette phrase où le complément d'objet est « une erreur ». Aussi, il fallait recourir au sens figuré du verbe et le traduire par « tirer » ou « obtenir ».

« *tristo* » : Les rapports antérieurs du jury n'ont cessé de rappeler l'importance de connaître les faux amis courants en italien. Cet exemple en est un, or cet adjectif a souvent été traduit par « triste » par les candidats.

« *efficienti* » : Cet adjectif peut être traduit par « efficace » ou « efficient ». Il faut toutefois souligner que l'adjectif « efficace » est employé dans un sens positif quand on parle d'une personne, d'un produit ou d'une mesure. L'adjectif « efficient » était à privilégier ici car plus neutre, il désigne une chose dont le résultat peut être quelconque voire négatif.

Enfin, cette année encore, nous tenons à faire une remarque sur les accents. En français, ce sont des signes diacritiques qui indiquent la prononciation des voyelles (é, è, ê) ou qui marquent une distinction entre les mots (à, â, ou, où) ; ces signes sont donc importants dans l'orthographe. Les candidats se doivent de les connaître et de les marquer correctement et lisiblement.

2. Grammaire

Modes et temps

« *s'innalzasse una colonna, la quale dovesse chiamarsi infame, con un'iscrizione che tramandasse* » : dans cette phrase les propositions relatives complètent le verbe « *decretaron* ». Elles indiquent une éventualité ou une intention et ses conséquences, ce qui entraîne l'emploi du subjonctif imparfait en italien. Pour les mêmes raisons, l'emploi du mode

subjonctif est possible en français, le subjonctif imparfait relevant d'une langue recherchée. Le conditionnel présent convient également pour indiquer l'éventualité. Il faut noter que le verbe « *dovesse chiamarsi* » ne pouvait être traduit pas un subjonctif car il exprime la conséquence de l'action précédente.

« *quantunque il soggetto fosse già stato trattato* » : « *Quantunque* », comme d'autres conjonctions de subordination que les candidats doivent connaître (*sebbene, benché,...*) nécessite systématiquement l'emploi du subjonctif, en italien comme pour leur équivalent en français.

« *gli pareva che potesse esser trattato di nuovo* » : Ici, l'emploi du subjonctif se justifie en italien car le verbe de la principale exprime une opinion, une croyance. En français l'indicatif est le mode qu'il faut utiliser dans ce cas.

« *così si potesse anche dire l'utilità* », « *gli sia permesso almeno* » : Le subjonctif est employé dans une proposition optative (principale ou indépendante) pour exprimer un souhait ou un ordre. En français, le verbe au subjonctif est précédé du pronom « que » (« qu'il lui soit permis ») ou accompagné du pronom personnel sujet en postposition (« puissions-nous ainsi). La locution « si seulement » requiert bien-sûr l'indicatif

« *per quanto possa esser succinta* » : Le pronom relatif « *per quanto* » (pour autant que) peut avoir un sens causal, restrictif ou adversatif. Dans tous les cas il nécessite l'emploi du subjonctif en italien comme en français, même s'il se réfère à un fait réel.

« *sapendo che* », « *facendo vedere* », « *prendendo per cagioni* », « *riguardandolo* » : Les candidats doivent tenir compte, dans leur traduction, des différentes valeurs du gérondif, différence d'autant plus notable qu'ils ne sont pas tous dans la même phrase. Le gérondif peut avoir :

- une valeur concessive (« *sapendo che* » = pur sapendo : tout en sachant que, bien qu'il sût que) ;

- une valeur modale : « *facendo vedere* » = en montrant ;

- une valeur hypothétique : « *prendendo per cagioni...* » = si l'on prenait pour causes de ceux-ci...et si on le considérait...

« *sarebbe riuscita troppo lunga* » : Ce futur dans le passé requiert l'emploi du conditionnel passé en italien et du conditionnel présent en français.

« *Pietro Verri si propone* » : L'emploi infondé du présent de l'indicatif (se propose) ou du passé composé (s'est proposé) au lieu du passé simple a laissé le jury perplexe.

Accord du participe passé

« *accusati d'aver propagata la peste* », « *dopo aver decretata... la demolizion* », « *aveva manifestata l'intenzione* » : Dans la traduction française proposée par les candidats il convient de respecter les règles d'accord du participe passé. Ici, employé avec l'auxiliaire avoir, le participe passé est invariable dans la mesure où l'objet direct du verbe ne le précède pas.

Pronoms personnels

« *decretaron di più* » : Ce verbe a souvent été pris pour le verbe de la principale de la première phrase dont le sujet était « les juges ». Or, bien qu'il se réfère aux juges, il appartient à une subordonnée et doit être précédé du pronom sujet « ils » pour une construction correcte de la phrase.

« *lui non aveva detto* » : L'emploi du pronom personnel en italien sert à marquer une insistance. En français, le renforcement du sujet est rendu à l'aide de la forme forte du pronom personnel sujet : « lui n'avait pas dit ».

Pronoms réfléchis

« *chiamarsi infame* », « *potersi ricavare* », « *a contentarsi di* » : Le pronom réfléchi en italien peut avoir une valeur de pronom indéfini s'il se réfère à un groupe de personnes indéterminées. La voix active exprimée à l'aide du pronom « on » permettait ici d'éviter les constructions lourdes et parfois grammaticalement incorrectes.

Superlatif

« *supplici atrocissimi* » : L'usage du superlatif absolu en italien doit être rendu en français. L'omission d'un adverbe tel que « très » ou « fort » devant l'adjectif « atroce » a été sanctionnée par le jury.

Comparatif

« *sciocchi non men che orribili* », « *se non così immediata, non meno reale* » : bien que la forme soit négative, ce comparatif a une valeur affirmative et se traduit pasd “tout autant que”.

Prépositions

La traduction des prépositions a, cette année encore, occasionné des erreurs. Il est fondamental de veiller à la justesse de la restitution des phrases en français.

« *basterà un breve cenno su questa diversità* », « *che importi il distinguerne* » : L'usage impersonnel des verbes « suffire » et « importer » nécessite qu'ils soient suivis de la préposition « de ».

« *da uomini a uomini* » : La confusion avec l'expression au singulier « *da uomo a uomo* » a donné lieu à des traductions souvent incorrectes. Ici le sujet et l'objet de l'action néfaste devaient se traduire en respectant le sens des prépositions : « par des hommes à des (autres) hommes »

Possessifs

« *si potesse anche dire l'utilità* », « *questa ... dipende molto più dall'esecuzione che dall'intento* », « *in una parte dello scritto antecedente* » : Comme le soulignent les précédents rapports, les candidats doivent tenir compte du fait que les possessifs sont souvent sous-entendus en italien: l'article défini suffit lorsque le lien

d'appartenance est évident. En français, ils doivent être exprimés et il faut veiller à les rétablir dans la traduction.

3. Syntaxe

La complexité de la construction et la longueur des phrases ont posé beaucoup de problèmes aux candidats, tant dans la compréhension du texte que dans sa restitution. Aussi de nombreuses traductions proposées n'étaient-elles pas correctes d'un point de vue syntaxique. Ces non-sens et solécismes plus ou moins graves pouvaient être évités si l'on procédait à une analyse minutieuse de la construction des phrases. Voici quelques exemples d'énoncés qui ont souvent mis les candidats en difficulté :

« *Ai giudici ... parve d'aver fatto* » : Les nombreuses incises qui s'intercalent entre les deux parties de la proposition principale ont souvent fait perdre le fil de la construction aux candidats. Des traductions telles que « Aux juges (...) sembla » ou « Les juges (...) il leur parut » sont des conséquences du manque de relecture et d'analyse syntaxique.

« *Alcuni accusati per aver propagata la peste* » : Ici « *accusati* » se rapporte directement au pronom indéfini « *alcuni* » qu'il précise. En français, il est nécessaire d'employer un substantif tel que « individus » ou « personnes » pour compléter la traduction de l'indéfini et rétablir la justesse de la construction.

« *quella sole che potevan principalmente* » : En français la répétition du substantif « observations » est indispensable pour compléter l'adjectif « *sole* » qui ne peut en tant qu'adjectif être précédé d'un autre adjectif démonstratif.

« *Decretaron di più* » : Bien que ce verbe ait le même sujet que celui de la principale (« *i giudici* »), dans la mesure où il appartient à une proposition subordonnée il convient d'en reprendre le sujet au moyen du pronom personnel « ils »

« *Come indica il titolo* » : Cette construction de la proposition comparative impose en français la reprise du complément par le pronom neutre « le ».

« *Che sarebbe cavare un errore dannoso* » : Cette subordonnée relative n'a pas pour antécédent le substantif « événement », comme certains candidats l'ont cru, mais elle complète la totalité des informations qui la précèdent. En français, le pronom relatif « qui » doit être précédé d'un antécédent pronominal pour traduire cette construction : « ce qui reviendrait à ».

THEME

Cette année, le jury a choisi un extrait de l'œuvre d'Albert Cohen, poète, romancier et dramaturge suisse de la fin du XIXe siècle. Il s'agit du roman *Belle du seigneur*, troisième volet d'une tétralogie commencée en 1935 et publiée en 1968, son œuvre majeure, celle pour laquelle il a reçu le Grand Prix de l'Académie Française. Les 1100 pages dont 106 chapitres qui la composent décrivent le récit de la passion de Solal et d'Ariane d'Auble : une passion flamboyante qui peu à peu se désagrège.

L'extrait proposé est issu de la troisième partie du roman qui décrit la relation fébrile des deux amants à ses débuts. Dans ce passage, il est question de la correspondance qu'Ariane entretient avec son amant et dont elle garde toujours un double : l'exercice d'écriture est au centre de l'extrait et nous est à la fois présenté comme une véritable mise en scène espiègle et provocante, le résultat d'une autosatisfaction à travers le choix d'expressions particulières, mais aussi le moyen de se sentir plus proche de l'être aimé.

La longueur de l'extrait (quinze lignes), l'absence de mots rares ou difficiles, hormis quelques expressions, ne rendaient pas l'exercice de traduction insurmontable, mais permettaient d'évaluer une langue italienne capable de restituer à la fois l'espièglerie et l'autosatisfaction du personnage, dans un registre élégant et tout en finesse.

Les candidats ont fait de nombreuses fautes de syntaxe et de morphosyntaxe. Ils ont souvent adopté des stratégies de traduction hasardeuses.

Nous déplorons, par ailleurs, un problème de lisibilité, ainsi que de nombreuses fautes d'accents, de doubles consonnes, de conjugaison et de ponctuation.

Traduction proposée par le jury

Una volta, ella si impose di scrivere scomodamente, sdraiata sul sofà, per il piacere di cominciare la sua lettera con “Vi scrivo dolcemente distesa sul nostro sofà”, il che aveva del voluttuoso e del Récamier. Un'altra volta, dopo avere scritto, in sua presenza, un messaggio che egli avrebbe dovuto leggere solo quando sarebbe arrivato a casa, si astenne dal leccar l'orlo della busta, il che sarebbe stato volgare, ma fece adorabili smancerie con l'indice decentemente inumidito e poi passato sulla gomma. Era stata meno delicata sul sofà qualche minuto prima.

Di ogni lettera inviata all'amante partito in missione, conservava una brutta copia, per rileggerla nel giorno e nell'ora in cui pensava che lui dovesse ricevere l'originale. Così, si sentiva insieme a lui e poteva godersi l'ammirazione che lui doveva provare. Una sera che unita a lui col pensiero, rileggeva la fine di una lettera che le sembrava venuta bene, (“Mi stringo a Voi e sento i nostri cuori battere ad un unico ritmo l'uno contro l'altro”) fece un ampio respiro, da artefice soddisfatto. Proprio bella quella cosa dei due cuori che battono l'uno contro l'altro.

A. Cohen, *Belle du Seigneur*, 1968

Remarques concernant le thème

1. Lexique

« **Sofa** » : Ce substantif a souvent été traduit par « *divano* » alors que le terme italien « *sofà* » ne posait aucun problème, à condition de ne pas omettre l'accent grave sur le « a ».

« **Doucement** » : Cet adverbe de manière désignait la délicatesse et l'élégance de la position d'Ariane sur le sofa. Il ne revêtait pas le sens d'intensité. Le traduire par « *piano* » relevait donc du contre-sens.

« **Ce qui faisait voluptueux et Récamier** » : Même si l'on ignore que Mme Récamier était l'amie de Mme de Staël et de Chateaubriand et qu'elle tenait un salon célèbre, traduire ce nom propre par « *recamo* » met en évidence le manque de recul et de réflexion des candidats les moins bien préparés. On a trouvé également « *stile Récamier, tipo Récamier* » qui appartiennent à un registre trop familier.

Quant à l'expression « *ce qui faisait...* », nous l'aborderons également plus bas, dans la rubrique « syntaxe ». D'un point de vue sémantique, l'auteur cherchait ici à nous « transporter » dans l'atmosphère des salons. Il fallait donc privilégier des expressions comme « *il che aveva del voluttoso...* », « *suonava* », « *pareva* »...

« **D'adorables manigances** » : Ce substantif a donné lieu à des extrapolations, comme « *combinazioni* », « *manipolazioni* ». « *Movimenti* » était trop imprécis alors que des synonymes tout en délicatesse comme « *smancerie* », « *moine* », « *vezzi* » ne manquaient pas.

Quant à l'adjectif qui le précède, on ne peut accepter « *carine* », trop familier.

« **Mouillé** » : Il est évident que l'héroïne n'a pas « trempé » son index dans un quelconque liquide avant de refermer l'enveloppe... L'adverbe « *décemment* » vient d'ailleurs souligner la délicatesse du geste. « *Bagnato* » était donc inapproprié.

« **Délicatesses** » : Ce substantif ne peut être traduit par « *delicatezze* » qui ne s'emploie pas dans le sens de « *gestes délicats* » en italien, mais plutôt dans le sens de « *debolezza di costituzione fisica* », « *grande sensibilità* », « *prudenza* »...

Il fallait donc faire une périphrase comme « *era stata meno delicata* », ou « *aveva fatto meno moine* ».

« **Afin de** » : Le jury a accepté « *al fine di* », « *allo/ con lo scopo di* », « *per + infinitif* ». Des traductions comme « *nello scopo di* », « *affinchè potesse* », « *in modo da* » ne pouvaient être acceptées.

« **Elle gardait un brouillon** » : Quelques candidats ont traduit « *elle gardait* » par « *guardava* » ; c'est un gallicisme. Nous avons aussi bien accepté « *conservava* » que « *si teneva* » ou « *serbava* ».

Quant à la traduction de « *brouillon* », « *copietta* » ou « *abbozzo* » étaient trop éloignés du sens.

« **Un soir qu'en pensée avec lui** » : Cette expression a donné lieu à des traductions comme « *in comunione mentale con lui* », « *collegata con lui* », « *virtualmente con lui* », qui appartiennent à un registre beaucoup trop moderne. Plus grave : « *in pensata con lui* » qui était un choix malheureux. Une périphrase était nécessaire comme « *unita/insieme a lui nel pensiero* ».

« **Je suis contre vous** » : Traduire cette expression à la lettre par « *sono contro di Voi* » est un contre-sens ; celui-ci a été sanctionné ; de même que « *Vi sto contro* » qui était d'une extrême lourdeur et maladresse. La protagoniste faisait allusion à une sensation de rapprochement corporel chaque fois qu'elle relisait une lettre envoyée à son amant.

« **Vous** » : Dans un extrait de cette époque, on peut traduire par le pronom de la deuxième personne du pluriel. Mais « *Lei* » a été accepté. Le candidat doit, de toute façon, être cohérent avec le choix qu'il aura fait au départ.

« **Battre l'un contre l'autre** » : « *All'unisono* » était tentant mais rappelons aux candidats qu'ils doivent rester le plus proche possible du texte, or le texte source ne dit pas « *à l'unisson* », qui évoque « *un ensemble de voix ou d'instruments chantant ou jouant des sons de même hauteur* ». Il est vrai que l'autre acception de l'expression est « *en parfaite harmonie d'idées, de sentiments...Vivre à l'unisson* ». Cette traduction n'a été que très faiblement sanctionnée.

« **Vraiment bien ce truc** » : Cette expression posait un double problème : elle est typiquement française et à la limite de la familiarité. Il fallait donc trouver une expression italienne semblable, en évitant trop de familiarité.

Une traduction telle que « *veramente bene* » révélait une confusion rédhibitoire entre l'adjectif invariable « bien » et l'adverbe « bene ». Quant à l'expression « *quel cosa* », elle était trop familière.

Le jury a retenu la traduction « *proprio/davvero bella quella cosa/trovata dei due cuori....* »

2. Grammaire

Verbes à construction particulière (morpho-syntaxe):

« **S'imposa d'écrire** » : Très souvent, les candidats, voulant éviter de prendre des risques sur ce passé simple irrégulier ont traduit par des synonymes dont ils n'ont pas toujours maîtrisé la construction... Ainsi trouve-t-on « *si costrinse di* », « *si sforzò di* », « *si obbligò a* ».

« **Elle s'abstint de lécher le bord** » : La construction « *trattenersi da + article défini* » a souvent échappé aux candidats les moins préparés. Des constructions hasardeuses comme « *trattenersi da* » « *trattenersi di* », « *ritenersi da* », « *ritenersi di* » - sans article défini – sont des erreurs qui font perdre des points précieux.

Modes et temps

« **S'imposa** » : De nombreux candidats ont cru bon de traduire ce passé simple irrégulier par un imparfait. Nous rappelons que la maîtrise des conjugaisons italiennes est indispensable à l'enseignement de cette langue.

« **Qu'il ne devrait lire qu'arrivé chez lui** » : Il fallait, dans la première partie de la proposition, traduire ce conditionnel présent (futur dans le passé), par un conditionnel passé : un grand classique de l'exercice de traduction qui semble cependant dérouter encore nombre de candidats. « *Doveva* » et « *dovrebbe* » n'étaient pas acceptables.

Pour la seconde partie de la proposition, le jury a accepté « *solo quando sarebbe arrivato a casa* », « *solo dopo essere arrivato a casa* » alors que des traductions comme « *una volta arrivato* » ou « *soltanto arrivato* » nous ont semblé contestables.

« **Ce qui eût été vulgaire** » : Ce subjonctif plus-que-parfait ne peut être traduit littéralement par « *fosse stato* » car il a valeur de conditionnel passé en italien : « *il che sarebbe stato volgare* ».

« **Où elle pensait qu'il devait recevoir l'original** » : On ne peut ici traduire par l'indicatif « *doveva* » car il n'y a aucune certitude sur le fait que

son amant reçoive l'original (hypothèse). Il fallait donc traduire par un subjonctif passé (le verbe de la principale étant au passé) ; subjonctif dont l'usage est obligatoire après le verbe d'opinion « *pensare che* ».

« L'admiration qu'il devait éprouver » : Ici, aucun verbe d'opinion ne vient imposer un subjonctif. En outre, l'auteur de la lettre est persuadée que son amant éprouve de l'admiration pour son style... Rappelons le sentiment d'autosatisfaction qui l'anime dans cet extrait. Il fallait donc traduire littéralement par « *doveva provare* ». « *Probabilmente provava* » était aussi acceptable.

« Battant l'un contre l'autre » : Ce participe présent exprime l'action effectuée par le sujet « les deux cœurs » : il est donc participe présent et non pas gérondif, encore moins adjectif verbal. « *Battendo* » et « *battente* » ont donc été sanctionnés. Il fallait évidemment traduire par la relative « *che battono* ».

Et encore...

« Ce qui faisait voluptueux... », « Ce qui eût été vulgaire » : Dans cette locution conjonctive, « *ce* » sert à représenter une idée dont il a été question plus tôt, au même titre que « *ce dont* », « *ce sur quoi* », « *ce que* »... ; il a souvent été traduit par « *ciò che* », « *cosa che* » « *quel/ quello che* »... Cette erreur aurait pu être évitée par une lecture attentive du texte. Il fallait opter pour « *il che* ».

« Puis passé sur la gomme » : En italien, l'adverbe « *poi* » en milieu de phrase est précédé de la conjonction « *e* ».

Épreuve orale dite « Leçon »

Généralités

Cette épreuve, dont la nouveauté a pu déstabiliser certains lors de la session précédente, a cette année encore mis en évidence le lien indéfectible existant entre d'une part spécialisation universitaire, savoirs scientifiques, et d'autre part le travail quotidien du professeur de langue. En effet, tant les connaissances universitaires en matière d'approche des films ou des textes que les connaissances professionnelles en ce qui concerne l'approche et l'exploitation des dossiers sont rigoureusement liées, et l'ensemble fait appel à la fois à des savoirs scientifiques précis et à une réflexion cohérente.

De fait, cette épreuve permet de vérifier l'aptitude des futurs enseignants à

- aborder seuls des documents
- mobiliser connaissances et compétences pour les analyser
- synthétiser les éléments les plus importants
- mettre à la portée des élèves les aspects les plus importants des supports
- les utiliser judicieusement pour développer des compétences en phase avec l'apprentissage des élèves.

C'est ainsi que les candidats doivent prouver qu'ils sont en mesure de réfléchir seuls à l'intérêt d'un dossier, aux documents qui le composent et aux outils qu'ils vont devoir donner à leurs futurs élèves pour le leur rendre accessible et leur permettre de s'en approprier les contenus. De même, ils doivent aussi montrer qu'ils seront capables dès la rentrée suivant le concours, de prendre en charge et en responsabilité des classes de collège, de lycée ou de lycée professionnel, et de leur apporter ce que le système éducatif garantit aux élèves fréquentant ces établissements.

Comme les autres épreuves, celle-ci doit être préparée avec soin, et ne peut être improvisée : il ne faut négliger aucun des aspects de sa

préparation, qu'il s'agisse des cours, des stages d'observation, de pratique accompagnée ou en responsabilité, de conférences ou autres opportunités offertes par la formation, car un professeur doit non seulement maîtriser des savoirs mais aussi et surtout être conscient de ce que les élèves mobilisent pour acquérir ces savoirs.

Le présent rapport cherchera à proposer aux futurs candidats des pistes de réflexion qui leur permettront d'aborder cette épreuve avec confiance et sérénité.

Descriptif

| Exposé du candidat | | Entretien avec le jury | |
|---|--|--|---|
| Explication universitaire (en italien) : | Pistes pédagogiques (en français) : | À propos de la 1ère partie (en italien) : | À propos de la 2ème partie (en français) : |
| 20 minutes | 20 minutes | 10 minutes | 10 minutes |

L'épreuve permet au candidat de s'exprimer dans les deux langues, à temps égal, et la gestion de ce temps doit être absolument rigoureuse, la durée de chaque exercice étant scrupuleusement respectée par le jury qui se doit de garantir équité de traitement à chaque candidat.

Le jury ne dispose que de deux fois dix minutes pour s'entretenir avec le candidat : il est donc fortement et expressément conseillé d'être attentif aux questions qui lui sont posées, afin de ne pas perdre de temps en digressions inutiles qui pourraient le pénaliser, comme nous le verrons plus loin, dans la partie « entretien ».

Temps de préparation

Les candidats ont à leur disposition 3 heures pour préparer la totalité de l'épreuve. Il est évidemment recommandé de gérer correctement et judicieusement le temps imparti, car le reste de l'épreuve en dépend de façon décisive.

Dans un premier temps, la lecture de l'ensemble du dossier doit permettre au candidat de cerner le thème fédérateur du dossier, d'en comprendre la portée, et d'en dégager une problématique qui donnera toute sa cohérence à son travail.

Ensuite, la phase d'analyse doit commencer, et ne pas se limiter au document principal, mais s'appliquer à **tous** les documents constituant le dossier. En effet, le document complémentaire ne peut être utilisé correctement s'il n'a pas été au préalable correctement analysé, à l'instar du premier. De fait, la partie pédagogique, qui a autant de poids que la partie universitaire, ne peut s'improviser.

Se contenter d'énumérer les points communs entre les deux documents n'est certainement pas suffisant : cela témoigne de la difficulté du candidat à prendre du recul et à maintenir une distance critique vis-à-vis du dossier, et cela l'empêche de voir les enjeux et l'intérêt pour une classe d'étudier tout ou partie des documents.

Par ailleurs, il est recommandé de ne pas lire ses notes ; et pour ne pas être tenté de le faire, il faut éviter de rédiger au brouillon, de façon que l'épreuve demeure avant tout une épreuve orale. Certains candidats, sans doute peu sûrs d'eux et craignant d'oublier des éléments de leur préparation, ont lu un texte rédigé du début à la fin : outre que cela enlève toute authenticité au discours oral, le risque encouru est de se perdre dans la lecture de son texte, de rendre l'épreuve fastidieuse, et de faire douter de la capacité du candidat à prendre la parole en public et à réagir aux sollicitations de ses éventuels futurs élèves.

De même, afin d'éviter toute déconvenue au moment de faire visionner quelques extraits de la séquence filmique proposée à l'analyse, nous conseillons vivement aux candidats de s'entraîner à la manipulation des télécommandes dans la salle prévue à cet effet.

Enfin, l'exposé doit être pensé de façon à ne pas dépasser le temps imparti. Le jury n'hésite pas à interrompre le candidat si ce dernier n'a pas conclu au bout des 20 minutes qui lui sont accordées pour chaque partie de l'épreuve.

L'épreuve : aspect formel

La maîtrise de la langue est essentielle dans cette épreuve, car elle témoigne de la capacité du candidat non seulement à exprimer des concepts et des idées mais aussi de sa capacité à les transmettre. Comme cela a déjà été rappelé dans tous les autres rapports, la crédibilité professionnelle du fonctionnaire est ici en jeu (le B.O n°29 du 22 juillet 2010 sur les compétences à acquérir par les professeurs stagiaires devrait être relu et médité), aussi bien en ce qui concerne la maîtrise de l'italien que celle du français.

- *La maîtrise de l'italien :*

Dans la mesure où les candidats qui se présentent à ce concours ambitionnent d'enseigner cette langue, il est attendu d'eux qu'ils en maîtrisent non seulement les fondamentaux mais aussi qu'ils emploient une langue riche et précise, que la syntaxe soit correcte et que la prosodie soit le plus proche possible de la langue authentique.

Les fautes d'accents (*metterla, in seguito, erano, litigano, complice, comico, serie, cambiano, esercito, patria, ultimo, piantavano, avevano, cito, ci sara*, etc.), de grammaire et de syntaxe (*assumasse, uno primo piano, è possibile di, tutti due, indiscutibile, i cinque ultimi versi, avrebbe potuto scendere, la sua moglie, ripagarebbero, tutti questi che*, etc.), de vocabulaire (*fervezza*, « *Mussolini era un oratorio famoso* », « *la bandiera trona*, etc.), peuvent être rédhibitoires si elles témoignent de par leur fréquence et leur nombre d'une maîtrise hésitante de l'italien, sinon pire.

- *La maîtrise du français :*

En sa qualité de fonctionnaire d'État, le futur professeur se doit de maîtriser la langue dans laquelle il sera amené à communiquer avec ses pairs, ses supérieurs hiérarchiques, ses élèves. Étant par ailleurs pour ces derniers le locuteur le plus fiable de la classe, voire le seul modèle linguistique de référence, il se doit de leur offrir une langue

irréprochable lorsqu'il explique un point de grammaire, travaille une traduction ou pour tout autre activité appelant l'usage du français. Il est sans doute utile d'ajouter qu'un enseignant qui manie une langue de qualité réussit à établir la juste distance entre ses élèves et lui, ce qui lui permettra d'asseoir son autorité en classe et d'apporter à sa discipline la reconnaissance indispensable à son rayonnement.

Le registre de langue attendu au concours doit donc être suffisamment élevé, la syntaxe correctement maîtrisée, et le sens des mots employés par le candidat doit lui être connu. En effet, lorsqu'un candidat utilise des tournures empruntées à l'italien, comme « *s'approcher à* », « *il me semble qu'il soit* », « *être précédente à* », « *permettre les élèves de* », « *les premières dix lignes* », « *faire des exemples* », « *j'ai pensé de* », « *celles qui sont les habitudes du collège* », « *ce qu'on s'attend des élèves* », « *évidencié* », qu'il ne fait pas la différence entre « *pourquoi* » et « *parce que* » ou bien entre « *comment* » et « *comme* », « *partisans* » pour « *résistants* », prononce de façon erronée certains syntagmes verbaux — ce qui laisse planer un doute sur la maîtrise de la conjugaison de ces verbes — « *s'adresse-t-à* », rate certains pluriels (« *les éléments centraux* »), le jury est en droit de s'interroger sur la réelle maîtrise du français par le candidat. Il est aussi primordial de bannir toute forme relâchée de discours, comme « *le prof* », les négations incomplètes (« *il voit pas* »), ou bien encore les phrases incomplètes ponctuées de « *etc.* » qui ont du mal à cacher les carences, qu'elles soient linguistiques, argumentatives ou culturelles.

Certains mots ne peuvent être employés indifféremment : *Bella ciao* n'est pas « une chanson *partisane* » mais bel et bien la chanson des *résistants* italiens, par exemple. De même, parler des Brigades Rouges comme d'une « *association criminelle marxiste-léniniste* » laisse planer quelques doutes sur la clarté des connaissances historico-politiques du candidat. Quant à la symbolique des couleurs, mieux vaut être sûr de soi si on aborde ce point, en particulier dans le domaine politique ou dans un contexte social précis (*Buon giorno Notte* : « *la rossa primavera* » ou le tableau de Guttuso intitulé *Occupazione delle terre*).

- *Le discours :*

On attend d'un candidat qu'à ce niveau de son parcours universitaire il soit en mesure de structurer son discours, de s'exprimer avec une voix posée, audible et modulée, en articulant clairement sans pour autant le faire de façon exagérée. Ces exigences se justifient par le fait que plus tard le candidat devenu professeur participera à des conseils de classe, des réunions, à des échanges portant sur le travail des élèves et devra exposer un point de vue, convaincre ses collègues ou ses supérieurs hiérarchiques. Ce qui explique pourquoi le jury tient absolument à ce que le candidat sache structurer ses interventions, argumenter sa démonstration et ne lise pas ses notes.

L'épreuve : contenu

Première partie de l'épreuve

Cette première partie de l'épreuve porte sur une analyse de niveau universitaire Master 2 d'un texte littéraire (12 dossiers) ou d'un extrait filmique (6 dossiers).

I) Auteurs et cinéastes proposés

Ainsi que les textes officiels présentant l'épreuve l'indiquent, les auteurs choisis pour cette session couvrent une période qui va du XVIIIème siècle (Goldoni cette année) à nos jours. S'il est vrai que la technique du commentaire ne varie pas d'un texte à l'autre, quelle que soit la date d'écriture de l'extrait proposé, il est aussi vrai cependant qu'une langue plus ancienne peut poser certains problèmes spécifiques (syntaxe latinisante, archaïsmes) à même de déstabiliser le candidat mal préparé. Mais il est difficilement imaginable qu'un futur professeur d'italien, formé le plus souvent dans des universités qui dispensent des cours d'histoire littéraire, ne comprenne pas le sens d'un texte un peu plus ancien, ou bien n'en voie pas la totalité (en l'occurrence cet extrait théâtral comprenait aussi la liste des

personnages, qui permettait de comprendre non seulement les rapports entre les trois personnages présents, mais de comprendre aussi le malentendu sur lequel se fonde cette scène de jalousie). Or pour la plupart les candidats qui ont eu à travailler ce dossier ne sont pas servis de cet élément qui faisait pourtant partie intégrante de l'extrait littéraire à analyser.

Cela dit, la grande majorité des textes proposés à l'analyse était issue d'auteurs des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles : Verga, Pirandello, Marinetti, De Amicis, Morante, Calvino, Preti, Losini, Guarnieri, Aliberti, Baricco. Tous n'avaient pas la même notoriété, certes et cela nous amène à la remarque suivante.

S'il est vrai que la connaissance des auteurs les plus connus de la littérature italienne (romanciers ou poètes) semble aller de soi, il est aussi vrai qu'elle n'est nullement requise pour des auteurs plus confidentiels, et le jury a bien conscience que ces derniers peuvent ne pas être connus des candidats. Les textes proposés ne nécessitent en aucun cas une interprétation externe et on a pu entendre quelques candidats se fondant essentiellement sur leur connaissance de l'auteur, jusqu'à des digressions biographiques inutiles derrière lesquelles se cache souvent une réelle incapacité à percevoir l'intérêt d'un texte. Or s'il est parfois utile de relier un extrait littéraire à une thématique ou à une problématique générale, il est bien évident que raconter la biographie d'un auteur n'a en revanche que peu d'intérêt et se révèle comme une technique dilatoire d'évitement, sanctionnée par le jury. C'est ainsi que dire tout ce que l'on sait sur Pirandello, Goldoni, Marinetti ou Calvino n'a pas vraiment d'intérêt si dans la suite de l'exposé le candidat ne sait pas tirer parti de ses connaissances et si celles-ci ne sont pas exploitées d'une manière ou d'une autre : originalité de l'extrait par rapport à une tradition théâtrale ou littéraire par exemple.

En ce qui concerne les extraits filmiques, s'il est vrai que dans les universités les cours d'histoire du cinéma sont sans doute moins nombreux que ceux d'histoire littéraire, il est tout de même difficilement concevable qu'un jeune italianiste ne connaisse pas les noms des réalisateurs (voire des acteurs) et les courants cinématographiques italiens les plus importants ; cette année ont été

proposés des extraits de films réalisés par Benigni, Bellocchio, Tornatore, Scola, Lucchetti et Maira : de cette liste, seul le dernier était un inconnu. Tous les autres se sont illustrés à diverses reprises. Cependant, et pour prolonger ce qui a déjà été dit au sujet de l'analyse littéraire, il est inutile de faire semblant de connaître tel cinéaste en le présentant dans son introduction comme « le cinéaste de l'intimité » et puis ne pas être capable de citer un seul de ses films lorsque le jury pose quelques questions à ce sujet au cours de l'entretien. En revanche, ce même jury a su apprécier la culture de telle candidate qui a été à même de relier l'extrait filmique de *La scuola* au texte de Domenico Starnone dont il s'inspirait librement.

En somme, connaître un artiste important n'est forcément indispensable si l'analyse du document proposé a été pertinente, mais il arrive souvent — trop souvent — que méconnaissance culturelle et analyse décevante aillent de pair, et que le jury soit amené à écouter une plate redite, une banale paraphrase de ce que l'artiste avait écrit, alors que l'écriture de l'extrait — qu'elle soit littéraire ou cinématographique — méritait une analyse attentive et réfléchie. En matière de connaissances littéraires et filmiques, il est donc souhaitable de posséder une érudition qui permette d'éviter des remarques tautologiques.

II. *Méthodologie du commentaire*

a) *Quelques raisons d'être de cet exercice*

Cet exercice, dont l'existence séculaire s'inscrit dans la tradition des études humanistes, a quelques raisons d'exister. En voici quelques-unes :

- Il permet de vérifier la capacité du candidat à analyser un texte ou un film. C'est-à-dire savoir percevoir l'articulation entre l'explicite (ce qui est raconté) et l'implicite (ce qui est sous-entendu). Tout discours est une tentative de manipulation, et l'analyser signifie être capable de déceler et de démonter cette tentative. Tout lecteur ou spectateur ayant une honnête culture devrait être en mesure de déceler les clés d'un document. Cette aptitude n'a pas qu'un aspect purement théorique : elle est aussi la clé d'un enseignement qui ne se

contentera pas de « réciter » des connaissances plus ou moins bien digérées, mais qui cherchera à former les futurs citoyens en développant l'esprit critique et la réflexion des élèves.

- Il permet de vérifier les qualités oratoires du candidat, à savoir sa capacité à se détacher de ses notes écrites, à captiver son auditoire, à convaincre. Atouts indispensables dans l'exercice quotidien du futur métier d'enseignant.
- Il permet enfin de vérifier le niveau de langue du candidat.

b) *Déroulement de l'épreuve et conseils*

- Durée de l'analyse : 20 minutes. C'est très court. il est donc nécessaire d'aller à l'essentiel, en sélectionnant et en hiérarchisant les informations, afin d'éviter toute paraphrase et digression. Le choix de l'approche est laissé au candidat : son analyse peut être linéaire ou thématique. Si l'approche linéaire, qui suit le texte paragraphe après paragraphe ou strophe après strophe, ou l'extrait filmé scène après scène, est plus simple, il faut cependant veiller à bien en équilibrer les différentes parties : on ne peut passer quinze minutes sur la première partie d'un texte ou d'un extrait filmique et traiter dans les cinq minutes restantes le reste de l'extrait.

L'approche thématique, bien que plus délicate, est beaucoup plus efficace lorsque le texte est long.

Dans tous les cas de figure, le candidat est interrompu s'il n'a pas terminé sa présentation dans le temps qui lui est imparti.

- Conseils d'approche pour un document littéraire :

➔ lecture du début de l'extrait. Cette dernière est facultative et ne dure que le temps que le souhaite le jury, qui interrompt le candidat au bout de quelques instants. Pourquoi lire un passage du texte à expliquer ? Parce que cela peut atténuer le stress légitime lié au début de l'épreuve et à la prise de parole. Cependant cette lecture se doit d'être le plus expressive possible, et irréprochable sur le plan de la phonétique. Commencer une épreuve en multipliant les erreurs de prononciation indispose le jury et pénalise lourdement le candidat.

➔ Introduction en deux temps :

- 1) une très rapide présentation de l'auteur, de sa thématique générale, de son positionnement dans l'histoire littéraire

italienne, de l'œuvre dont est tiré l'extrait si le candidat les connaît.

- 2) L'indication du thème principal et le découpage du passage. Il faut en effet mettre en évidence la dynamique qui anime l'extrait littéraire ou filmique. En revanche il est extrêmement important d'être cohérent du début à la fin de sa présentation. Si en effet un plan est annoncé en introduction, il est indispensable de le suivre tout au long de son exposé. Il est même recommandé de rappeler à son auditoire à quel point vous en êtes du parcours que vous vous êtes proposé de suivre et dont vous avez annoncé les différentes étapes en introduction.

L'introduction, dans son intégralité, ne doit pas excéder cinq minutes.

➔ Analyse du document (voir plus bas)

➔ Conclusion en deux temps :

- 1) Justification de la pertinence de votre choix d'analyse. En d'autres termes, vous essayez d'apporter une réponse au questionnement implicite qui vous a induit à analyser le texte de telle façon. Expliquer, dans son sens étymologique, signifie « déplier » ; vous avez donc tiré du document proposé un sens (ou plusieurs) et vous l'avez « déplié », déployé, comme on déplie une lettre. En choisissant un angle d'attaque, le vôtre, vous avez sélectionné certains éléments du texte qui ont nourri votre réflexion et votre analyse.

- 2) Eventuellement, en fonction de votre culture et de la thématique du texte, vous pouvez faire référence à d'autres textes de l'écrivain ou à d'autres auteurs qui ont traité du même sujet. Cette ouverture comparatiste peut mettre en avant l'originalité de traitement choisi par l'auteur ou bien sa conformité à des codes, qu'ils soient formels ou de contenu, qu'ils renvoient à un courant ou à une école littéraire. Cette année, par exemple, un texte de Verga était proposé, extrait de la nouvelle *L'amante di Gramigna* et il aurait été intéressant de se demander si le traitement du sujet par son auteur correspondait aux critères du vérisme italien et de son pendant français, le naturalisme. Il convient donc d'avoir à l'esprit une démarche à la fois intratextuelle et intertextuelle.

- *III. Les mots pour le dire : du bon usage de la rhétorique et de la prosodie.*

Si toute discipline possède un langage spécifique parfois incompréhensible aux non initiés, il va de soi que l'usage d'un vocabulaire idoine, s'il est indispensable, ne doit pas être une fin en soi. Toute figure de style qui a été repérée et nommée doit être exploitée ; dans le cas contraire le candidat parlerait un jargon dont il ne comprend pas bien le sens ni l'utilité, et toute communication serait abolie : communication entre le candidat et son jury, mais aussi et surtout communication entre le texte et son lecteur. Et c'est en cela que le vocabulaire utilisé doit être non seulement précis et pertinent, mais aussi et surtout explicite.

L'usage de figures de style particulières par l'écrivain n'est pas le fait du hasard, et c'est à ce moment que tout se joue : le lien entre écriture et réception par le lecteur doit être expliqué, « déployé », comme on l'a vu plus haut. La réalité formelle du texte — son écriture — au-delà du message narratif, argumentatif ou autre, développe une alchimie avec le lecteur que ce dernier a pour mission d'étudier, d'analyser. Cette alchimie peut être variable d'un lecteur à l'autre (« *Mes vers ont le sens qu'on leur donne ; celui que je leur prête ne s'accorde qu'à moi* » disait Valéry), mais elle n'en reste pas moins la marque d'une rencontre entre l'auteur et le lecteur, au moyen de mots, de phrases, d'un texte.

Selon le contexte ou l'époque, un texte ou un film utilise certains effets de style, certains emplois rhétoriques. Le candidat au Capes se doit, d'une part, de maîtriser les figures de style les plus importantes (une cinquantaine environ) et d'autre part, de savoir en expliquer l'effet recherché ou produit. À ce niveau d'études, il est aussi recommandé d'éviter de confondre métaphore et métonymie, assonance et allitération, proverbe et phrase idiomatique ; il est aussi recommandé de savoir — outre leur signification — prononcer correctement certains mots, comme *ossimoro*, *poliptoto*, *iperbato*, etc.

En ce qui concerne la poésie, il est aussi indispensable de savoir comment s'appellent les principaux vers italiens — ce qui éviterait de prononcer des aberrations du style « *è un alessandrino* » à propos d'un hendécasyllabe — que de savoir scander ces mêmes principaux vers :

connaître le schéma prosodique de l'hendécasyllabe et du septénaire par exemple ne peut être l'apanage d'une seule élite. Un mot placé sous l'accent constitutif d'un vers revêt de par ce fait même une certaine importance, et le noter permet de repérer ainsi des champs sémantiques et lexicaux susceptibles de nourrir le commentaire. Savoir distinguer *sineresi*, *sinalefe*, *dieresis* et *dialefe* ne doit pas être considéré par le candidat comme une connaissance superflue qui encombrerait la mémoire, mais bien plutôt comme une des spécificités du langage poétique dont la musicalité tient aussi dans ce respect d'une forme codifiée pour faire sens.

Encore une fois, toute explication de texte, toute analyse est recevable du moment qu'elle tient compte de la spécificité du document proposé à l'étude, et que le candidat ne cherche pas à lui appliquer des recettes toutes faites, prêtes à l'emploi, sans rapport avec le document. Il faut être humble, lucide et cohérent dans son approche d'un texte ou d'un extrait filmique, suivre les conseils que le jury donne dans chacun des rapports publiés jusque-là et qui mettent tous en avant la nécessité qu'il y a — avant tout travail d'analyse — à lire et relire le texte proposé afin de s'en pénétrer et de le comprendre. Trop d'erreurs et d'égarements naissent d'une lecture rapide et superficielle des documents. Par ailleurs, un certain nombre d'erreurs récurrentes comme la paraphrase et la parataxe sont à éviter, la première parce qu'elle reedit de façon maladroite, verbeuse, ce que l'auteur a exprimé, et ne fait pas émerger l'intérêt du texte ; la seconde parce qu'en éliminant toute coordination entre les idées ou les observations — qui peuvent être pertinentes au demeurant — elle transforme ce qui devrait être un discours construit, qui a su établir une hiérarchie entre l'essentiel et l'accessoire, en une accumulation de remarques juxtaposées qui anéantit la cohérence du plan dégagé dans l'introduction.

Ces considérations portant sur l'explication de texte sont valables aussi pour l'analyse filmique. Il faut bien sûr tenir compte de la spécificité du discours cinématographique et du vocabulaire technique qui lui est propre ; encore une fois, on n'attend pas du candidat un discours de technicien, mais bel et bien des connaissances de base sur l'architecture d'une séquence, sur les procédés utilisés par le metteur en scène et les effets produits par ces procédés. De même que pour un texte littéraire il

est utile de connaître exactement le sens des figures rhétoriques utilisées par l'auteur, de même il est indispensable de savoir ce qu'est *una carrellata*, *una ripresa dall'alto*, *dal basso*, ou bien de savoir faire la différence entre les différents champs par exemple, et d'exploiter ces observations pour que l'analyse soit pertinente.

Mais la comparaison entre analyse littéraire et analyse filmique peut aller plus loin encore, en ce sens que le risque de paraphrase et de parataxe est tout aussi présent pour cet exercice. Cette année encore, trop de candidats se sont limités à décrire ou à raconter la séquence filmique qu'ils auraient dû analyser ; cependant certaines interventions ont fait la preuve qu'il est possible d'analyser avec pertinence un extrait filmique. Ainsi telle candidate qui a fort judicieusement vu dans l'extrait filmique de *La Scuola* l'affrontement entre deux catégories de professeurs, telles deux équipes sportives, lors d'un conseil de classe de fin d'année. Symboliquement placée dans un gymnase, cette scène offre une réflexion profonde sur le rôle de l'école à travers la métaphore de la rencontre sportive, qui a été en quelque sorte le fil d'Ariane de cette présentation de l'extrait. Alors que telle autre candidate, sur le même extrait, ne voyant que la chronologie des événements et ne sachant tirer aucun parti de la tenue de ce conseil de classe dans une salle de sport, s'est contentée de raconter ce qui se passait, en proposant de temps à autre quelques observations pertinentes et justes, qui auraient gagné en force de persuasion si l'ensemble avait été structuré selon une thématique qui aurait donné une vraie dynamique à l'exposé.

Comme on n'improvise pas une analyse littéraire, on ne peut improviser une analyse filmique. Les candidats sont donc invités à s'y entraîner, comme il leur est demandé aussi de s'entraîner à la gestion du temps, et à la manipulation technique d'un DVD.

Il faut à tout prix éviter de parler *sur* le film : un certain nombre de candidats, cette année, sans doute sous l'effet du stress et la crainte de ne pas pouvoir dire et illustrer leurs propos, ont eu la fâcheuse tendance à parler en même temps qu'ils faisaient défiler les scènes de l'extrait à analyser. Ce qui a eu pour double conséquence de couvrir à la fois la colonne sonore du film et leurs propos.

À ce sujet d'ailleurs, il est bien évident que chacun gère sa prestation comme il l'entend, mais faut-il rappeler aux candidats que le jury

connaît les extraits qu'il propose et qu'il est inutile de faire défiler l'entière séquence, en début d'épreuve, et de perdre ainsi cinq précieuses minutes, d'autant plus que très souvent le candidat est ensuite amené à s'arrêter sur certaines scènes ou passages pour illustrer ses propos.

Seconde partie de l'épreuve

Comme l'an dernier, cette année encore le jury a constaté que les candidats avaient, dans l'ensemble, des connaissances appréciables dans le domaine de la didactique : terminologie utilisée le plus souvent à bon escient, une bonne connaissance des textes officiels et des programmes, et pour presque tous, une connaissance assez précise des nouvelles modalités de l'épreuve de langue vivante au baccalauréat pour la session 2013.

Dans cette partie, nous insisterons surtout sur les points que les futurs candidats doivent avoir présents à l'esprit pour réussir cette partie de l'épreuve dont l'objectif est de vérifier qu'ils ont une bonne connaissance :

- du système scolaire et des valeurs républicaines qui le fondent
- des textes officiels dont ils devront tenir compte
- des programmes qu'ils devront mettre en œuvre
- des finalités de l'enseignement de l'italien pour chaque niveau d'apprentissage
- des capacités que les élèves devront développer
- des connaissances que les élèves devront acquérir
- de l'évolution de sa discipline et des relations de celle-ci avec les autres disciplines.

Le projet pédagogique que le candidat développera doit tenir compte de ces différents éléments : en effet, la connaissance des textes officiels, des programmes d'enseignement et des niveaux progressifs de connaissances à acquérir par les élèves lui permettra de ne pas faire d'erreurs trop grossières sur le choix de la classe avec laquelle il choisira de travailler le dossier qu'il a préparé. Avoir les idées claires sur les

capacités que les élèves devront développer lui permettra de proposer des activités pédagogiques en phase avec le dossier et la classe choisie. Connaître l'évolution de sa discipline et ses relations avec les autres disciplines sera pour lui un bon moyen de travailler éventuellement en interdisciplinarité. Quant à la connaissance du système et de ses valeurs, elle est indubitablement la clé de voûte de l'enseignement qu'il dispensera, en ce sens que le candidat, lorsqu'il enseignera, devra préparer ses élèves à devenir de futurs citoyens, et donc leur apprendre à réfléchir par eux-mêmes.

Rappelons enfin le principe de l'épreuve : tenant compte de tout ou partie du document expliqué en première partie (dit alors document principal du dossier), le candidat l'articule avec le document (dit complémentaire) fourni dans cette seconde partie pour construire son exposé des pistes didactiques.

I) Les documents complémentaires proposés

Ils ont été de nature assez variée, et constituent toujours un complément au document principal, le plus souvent par leur thématique commune, dont ils peuvent montrer un traitement différent, ou proposer une vision analogue, mais plus moderne ou plus ancienne. Cette année, les supports publicitaires ont été moins nombreux que par le passé, et la nature des supports est allée de dessins humoristiques, à des pages de quotidiens, en passant par un texte de chanson, un extrait de *Wikipédia*, des reproductions de tableaux, de fresques, ou d'affiches de cinéma, des extraits de manuels ou de livres pour enfants, la reproduction d'un jeu de l'oie comme le verra dans la liste complète et exhaustive qui se trouve à la fin de ce rapport.

Quoi qu'il en soit, le candidat ne doit pas se laisser désarçonner par la nature de ce deuxième support, mais au contraire l'interroger et s'interroger sur elle. Ce n'est que d'une analyse pointue et complète de ce document complémentaire qu'émergera une vision d'ensemble du dossier et de sa raison d'être. C'est à partir de cette vision d'ensemble (document principal et document complémentaire) que le candidat pourra alors envisager la classe et les pistes pédagogiques à mettre en

œuvre pour faire acquérir à ses élèves les connaissances correspondant à leur niveau d'apprentissage, d'une part, et d'autre part, les amener à réfléchir sur la problématique qu'il aura posée comme objectif à atteindre.

II) Le déroulement de l'épreuve

Celle-ci, en française cette fois, ne dure que vingt minutes. Il faut donc être précis, concis et cohérent.

a) Le projet pédagogique

La première des choses à éviter est de survoler la phase d'analyse du document complémentaire car même si le jury n'attend pas du candidat qu'il lui présente toutes les phases de sa réflexion sur ce document, il espère toutefois que ce dernier livre les points essentiels de son analyse et les convergences explicites et implicites qu'il y a entre les deux documents, d'où émergera la problématique globale choisie par le candidat.

C'est de cette problématique que naît le projet pédagogique, et celui-ci sera d'autant plus cohérent que le candidat se sera efforcé d'analyser et de mettre en relation tous les documents du dossier. La pertinence du projet tient à la cohérence entre les éléments dégagés lors de l'analyse des documents, et leurs contenus linguistiques et culturels. Le rapport entre la nature des documents constituant le dossier, leur contenu et le travail d'apprentissage mené en classe doit être toujours présent, et déterminer les objectifs à atteindre que se donne le candidat.

b) La cohérence

La deuxième des attentes du jury concerne la cohérence entre les objectifs annoncés et les activités proposées en cours. Il est indispensable en effet de proposer pour les entraînements des élèves des activités qui correspondent à la nature des supports utilisés : s'il est tout à fait cohérent d'entraîner la compréhension de l'oral à partir d'un extrait filmique, il est beaucoup moins cohérent de faire travailler la production orale à partir d'exercices écrits, fussent-ils préparatoires. En

outre, lorsque le candidat annonce que l'objectif de la séquence vise la mobilisation des compétences liées à l'oral, il semble indispensable et nécessaire que l'entraînement à la prise de parole apparaisse dans son projet et que les activités mises en place visent à la développer. Organiser un débat sur la situation des femmes à partir du dossier Goldoni/Titien – outre que le sujet est extrêmement délicat, que la problématique doit être posée de façon très précise, et que c'est sans aucun doute forcer le sens du dossier — exige que les élèves aient été entraînés en amont à la prise de parole en interaction, et qu'ils aient aussi les moyens d'exprimer leur opinion. Or le travail proposé en amont par le candidat consistait en l'occurrence essentiellement à réactiver le vocabulaire des sentiments, à lire et à traduire le texte de Goldoni, à décrire le tableau de Titien. Aucune préparation préalable à cet exercice très difficile qu'est l'organisation d'un débat en classe de langue ne fut proposée. Et par ailleurs y avait-il là sujet à débat ? Encore une fois, le candidat doit s'interroger sur ce que le dossier va apporter à ses élèves en termes de connaissances linguistiques et culturelles, mais aussi en termes d'enrichissement de sa réflexion personnelle, et les activités choisies doivent aller dans ce sens.

c) *les compétences et les activités langagières*

Les compétences travaillées ont la plupart du temps été bien ciblées, bien que parfois il y ait eu des confusions entre certaines d'entre elles, et plus particulièrement entre la compétence pragmatique et la compétence méthodologique. Nous renvoyons ici aux sites internet et à la bibliographie donnés en fin de rapport, mais nous rappelons au passage que l'acquisition des connaissances par les élèves (vocabulaire, grammaire, phonologie, culture, etc.) est étroitement liée aux stratégies qui leur permettent de les mobiliser (capacités à repérer, à reproduire, à compenser, à contourner, à établir un lien, etc.).

Les activités langagières entraînées ont, la plupart du temps été bien ciblées et les candidats, dans leur grande majorité, ont tenu compte de la spécificité du dossier qu'ils avaient à traiter. Rares ont été les candidats qui ont fait travailler des activités langagières n'ayant aucun rapport avec leur dossier.

d) Les TICE et internet

Il est important de rappeler que les TICE sont au service de la pédagogie au même titre que d'autres outils que les livres, par exemple. Recourir à l'usage des TICE dans son enseignement est un acte pédagogique aussi important qu'un autre, et qui doit faire appel à une réflexion préalable de la part de l'enseignant. Le Tableau Blanc Interactif (TBI) — qui cette année a été très souvent cité —, comme le recours au vidéoprojecteur, ou les recherches sur internet ont leur intérêt, certes, à condition que le recours à ces outils ne devienne la panacée universelle en cas de difficultés éventuelles dans la démarche pédagogique.

D'ailleurs, si le projet pédagogique intégrant les TICE n'est pas clair et bien construit, ces outils se révéleront être une arme à double tranchant. En effet, proposer des recherches sur internet à ses élèves ne peut avoir d'intérêt pédagogique que si le parcours de recherche a été balisé par le professeur, et si les élèves savent précisément ce qu'ils doivent rechercher et pourquoi.

Les informations obtenues ainsi nécessitent ensuite d'être analysées, répertoriées, sélectionnées et hiérarchisées en fonction de leur intérêt par rapport au projet. C'est ce travail qui permet à l'élève de construire un savoir, au même titre que lorsqu'il lit un article dans une encyclopédie ou recherche la définition d'un mot ou sa traduction dans un dictionnaire, il va devoir réfléchir et sélectionner le sens qui correspond à ce qu'il veut dire ou à ce qu'il lit. Or ce travail de sélection et de mise en réseau ne se fait tout seul : le professeur a son rôle à jouer dans la construction de ce savoir et de la démarche qui permet de l'acquérir. Ne pas assumer ce rôle de guide c'est à la fois dire que pour apprendre une langue vivante on n'a besoin que de quelques outils plus ou moins sophistiqués, et c'est surtout oublier la mission de l'École.

e) La tâche finale

Dans leur ensemble, les tâches finales proposées ont démontré une compréhension de l'approche actionnelle plutôt correcte, même si toutes n'étaient pas de vraies tâches finales. Proposer à une classe de 1èreLV2 de faire un diaporama sur l'un des auteurs choisis à partir du document complémentaire au film *Valzer* ne présente que le risque d'un « copié-collé » d'un site internet.

Le jeu d'une scène de théâtre étudiée en classe peut être une tâche finale, à condition d'avoir orienté le travail des élèves dans cette direction et de les avoir entraînés à cette prise de parole particulière qu'est le jeu théâtral. Imaginer une exposition au CDI à destination d'élèves de 2ndes afin de promouvoir l'intérêt pour la littérature italienne dans le cadre de la classe de 1ère option LELE, en exposant les bénéfices que l'on retire de la lecture et de la littérature, et en présentant quelques auteurs étudiés en classe est un projet qui mérite sans doute d'être affiné mais qui touche à la réalité des élèves confrontés au choix de leur orientation.

En revanche, certaines tâches sont inconcevables sur le plan éthique et déontologique. On l'a vu plus haut, organiser un débat peut être une vraie tâche finale, encore faut-il savoir en poser les termes et ancrer la problématique dans le système de valeurs qui est celui de l'École. Demander à des élèves d'être « pour ou contre » la violence faite aux femmes n'a aucun sens, de même que demander aux élèves d'imaginer un dialogue en famille sur le fascisme et savoir s'il est possible d'être « contre » le fascisme amène à se poser des questions sur les repères que l'enseignant entend faire acquérir à ses élèves. Lorsqu'il choisit un sujet de débat, le futur professeur qu'est le candidat doit bien peser l'intérêt et les risques qu'il comporte pour une classe d'adolescents. De fait, peut-on proposer à ses élèves de s'interroger sur l'importance de maintenir l'unité nationale en Italie ? Ou bien que signifie proposer à ses élèves d'imaginer une chanson sur « une thématique qui leur tient à cœur » sans au préalable avoir défini un certain nombre de règles ?

Toujours au sujet de la tâche, il est important que le professeur ait de l'ambition pour ses élèves. Cette ambition doit se mesurer à l'aune des objectifs des programmes, mais aussi tenir compte des acquis des élèves : en effet, créer l'arbre généalogique d'une famille sous le fascisme ne présente aucun intérêt ni sur le plan pédagogique (il y a d'autres moyens pour réactiver le vocabulaire de la famille, et on peut supposer qu'en 1ère LV2 et *a fortiori* dans une section ESABAC, les élèves le connaissent) ni sur le plan culturel. S'informer sur les différentes étapes de l'embrigadement de la société par le fascisme peut se faire autrement et en tout cas ne peut être l'objet d'une tâche finale. On passe à côté de l'essentiel : en effet, dans le dossier qui prenait appui sur *La famiglia* de Ettore Scola, un contexte politique défini pousse les personnages à faire des choix lourds de conséquences, et il faudrait s'interroger sur leurs motivations, les critères qu'ils adoptent, le poids éventuel de leur histoire personnelle. Travailler les compétences phonologiques en classe de terminale (*parole tronche*, géminées, diphtongues et triptongues) quand le poème d'Aliberti traite de problèmes existentiels et sociaux, c'est ne pas tenir compte de la portée du dossier. S'attarder sur les doubles consonnes et le phonème [č] en 3ème LV2 peut avoir du sens, à condition de ne pas réduire le texte de Pirandello à ce genre d'exercice ! On voit bien ici l'importance qu'il y a à bien choisir sa classe et les activités d'entraînement en fonction du support proposé. Il est essentiel de tenir compte à la fois de l'intérêt culturel et linguistique d'un document, de sa complexité et de l'intérêt qu'il peut susciter chez des adolescents, mais il faut aussi mesurer la difficulté intrinsèque d'un texte qui pourrait entraîner un rejet total des élèves à qui on le proposerait en raison de leur manque de maturité.

Enfin, la tâche ne permet pas d'accéder au sens du document ou du dossier sur lequel elle prend appui. Elle est un moyen pour mobiliser, dans une situation de communication donnée, l'ensemble de connaissances et des compétences qui ont été acquises tout au long de la séquence.

f) la culture du candidat

Un bon bagage culturel est indispensable à la crédibilité de tout enseignant. Celui-ci a commencé à l'acquérir dès son premier contact avec l'italien, et n'a cessé de l'enrichir au fil des années et de ses études universitaires. Mais cela ne suffit pas : il faut continuer à lire des œuvres variées, aller au musée, au cinéma ou dans une cinémathèque pour les films classiques moins récents, lire les journaux et essayer de rester informé sur l'actualité de l'Italie. La curiosité intellectuelle est source de richesse que le professeur communiquera à ses élèves.

L'épreuve a révélé des méconnaissances inquiétantes, (notamment de flagrants anachronismes, (cf *infra*) tant dans le domaine strictement italien que dans le domaine plus vaste des idées et des concepts.

Les préjugés et les stéréotypes ont la vie dure : que penser d'un candidat dont le projet pédagogique est le « peuple méridional » (dossier *I sentieri del cielo*) ? Ou de tel autre candidat qui se contente de lieux communs et de poncifs sur l'école (*La scuola*) et ne sait pas les mettre en perspective ni les exploiter ?

Le fascisme, point noir de l'histoire italienne certes, mais partie intégrante de son histoire, est une période que les étudiants se doivent de connaître si ce n'est dans ses moindres détails au moins dans ses grandes lignes. Il en va de même pour les autres grands moments de l'histoire italienne (Unification, années de plomb) et les acteurs principaux de cette histoire. De même il est aussi absolument nécessaire de savoir les situer dans la chronologie de l'histoire italienne, et éventuellement dans la chronologie de l'histoire européenne. Cette connaissance était nécessaire pour situer par exemple l'extrait filmique de *La famiglia* avec toute la précision possible apportée par le dialogue téléphonique entre Adriana vivant dans le Paris du Front Populaire et sa sœur restée dans la Rome fasciste.

Mais l'histoire n'est pas le seul élément de culture qu'il est possible de rencontrer : les connaissances artistiques, techniques ou philosophiques deviennent de plus en plus nécessaires, d'abord parce que le travail de l'enseignant s'oriente de plus en plus vers l'interdisciplinarité et permet à l'italien d'être présent dans l'établissement grâce à des projets

interdisciplinaires qui ne concernent pas uniquement les arts plastiques, mais peuvent aussi intéresser la SVT (les phénomènes volcaniques par exemple), les mathématiques, la physique, la philosophie. L'œuvre de Pirandello peut se prêter parfaitement à un travail interdisciplinaire avec le professeur de philosophie, pour ne citer qu'un des auteurs de cette année. Et c'est ainsi que l'on donne conscience à ses élèves que les disciplines n'existent pas uniquement dans la salle de classe, mais qu'une « tête bien faite » est surtout une tête qui sait aller d'une discipline à l'autre et abolir les cloisonnements que les modalités pratiques d'enseignement ont érigés. Élever ses élèves vers une connaissance plus grande ne signifie pas ignorer leurs centres d'intérêt, bien au contraire : il faut même partir de ces derniers pour ouvrir peu à peu ses classes à d'autres savoirs et savoir-faire.

Le jury a bien conscience qu'un candidat au Capes ne peut pas tout savoir sur tout ; le savoir se construit d'ailleurs au fil des années et des rencontres, mais il est en droit d'attendre de futurs enseignants d'italien qu'ils aient des repères solides dans les domaines qui ont un lien direct avec l'italien.

III L'entretien avec le jury

Les deux langues s'alternent dans l'entretien (cf. tableau descriptif).

Le temps de cet échange (deux fois dix minutes) constitue la difficulté majeure de cette partie de l'épreuve, dans la mesure où le jury a peu de temps pour poser ses questions et le candidat pour y répondre.

Il est important de comprendre la finalité de cette partie de l'épreuve pour bien s'y préparer. Les questions sont destinées à éclairer les propos du candidat : elles ont pour objectif de l'aider à reformuler ou à préciser certains points de son exposé qui ont manqué de clarté ou d'exactitude. C'est ainsi que certains candidats ont pu rectifier des erreurs, corriger des lapsus, et montré qu'ils étaient capables de porter un regard critique sur ce qu'ils avaient fait. D'autres ont pu apporter des précisions utiles à ce qu'ils avaient dit et affiner leur point de vue, ou le compléter. D'autres en revanche n'ont pas compris le sens des questions qui leur

étaient posées et n'ont pu apporter aucun élément nouveau à leur prestation précédente.

Dans tous les cas de figure, il faut avoir conscience que le jury ne cherche pas à déstabiliser le candidat, à le piéger ou à l'induire en erreur.

Les réponses des candidats doivent être précises, concises et succinctes. Il faut aussi qu'elles correspondent à la question posée. Le candidat a donc tout intérêt à ne pas se perdre en digressions et en justifications inutiles qui font perdre du temps et brouillent les pistes.

En guise de conclusion voici une piste de réflexion à méditer : le jury a pu noter une évolution positive chez certains candidats, malheureux la première année, mais qui, ayant suivi les conseils prodigués par leurs préparateurs et par le jury, ont progressé jusqu'à réussir l'épreuve. D'autres ne montrent hélas aucune amélioration d'une session à l'autre. Cette situation est d'autant moins compréhensible que, depuis trois ans, les candidats peuvent demander au jury ses notes concernant leur prestation. Le jury ne peut que renouveler ses recommandations : pour une préparation optimale, il faut suivre régulièrement les cours et les formations. Il ne faut pas oublier de lire les rapports des jurys. La réussite au concours tient à la régularité du travail et à la capacité de chacun à écouter et comprendre ce qui est attendu d'un futur professeur

Aux conseils des préparateurs, à la lecture des rapports précédents, le jury ajoute quelques ouvrages utiles. Certains ont déjà été conseillés par les jurys précédents mais ils restent d'actualité.

IV Bibliographie succincte

a/ Didactique des langues

Alessandrini Claude, *Civilisation italienne*, Paris, Hachette Education, 2007.

Goullier Francis, *Les outils du Conseil de l'Europe en classe de langue*, Paris, Didier, 2005.

Martinez Pierre, *La didactique des langues*, Que sais-je ?, Paris, PUF, 2004.

Pendanx M., *Les activités d'apprentissage en classe de langue*, Paris, Hachette FLE, 1998.

Tagliante C., *L'évaluation et le cadre européen commun*, Paris, CLE International, 2005.

Trocmé-Fabre H., *J'apprends donc je suis*, Paris, éd. de l'Organisation, 1997.

Zaraté G., *Enseigner une culture étrangère*, Paris, Hachette, 1986.

b/Littérature

AaVv (a cura di Gian Luigi Beccaria) *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 1989.

AaVv (a cura di Maria Luisa Altieri Biagi) *Come si legge un testo, da Dante a Montale*, Milano, Mursia, 1999.

AaVv (a cura di Stefano Carrai e Francesco Zambon), *Come leggere la poesia italiana del Novecento*, Milano, Neri Pozza, 1997.

AaVv (Jean-Luc Nardone éd.), *Anthologie de la littérature italienne*, vol. 3 (XIXe et XXe s.), Toulouse, PUM, 2005(2).

Guido Baldi, *L'analisi del testo : sessanta esempi*, Torino, Paravia scriptorum, 1999.

Sergio Blazina, Paolo Grossi, *Dizionario di retorica, metrica e termini letterari*, Torino, SEI, 1997.

Evelyne Donnarel, Antonella Capra, *Explication de texte, commentaire guidé, commentaire dirigé*, Paris, Ellipses, 2008.

Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion 1977.

Hermann Grosser, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985.

Angelo Marchese, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori, 1994.

V Dossiers proposés

a) Textes littéraires + document complémentaire

- Carlo Goldoni, *Il servitore di due padroni* (1745) [personnages-II,6,7,8] + une page Wikipédia « *Il miracolo del marito geloso* »
- Giovanni Verga, *L'amante di Gramigna* (Vita dei campi, 1880) + il sentiero dei briganti, tiré du site http://www.altatuscia.vt.it/pag/sent_brig_guida06.html
- Alessandro Baricco, *Novecento* (1994) + un document complémentaire composé d'une affiche "*La Merica*" tirée du site <http://bachecatermolese.org/tag/mostra-sullemigrazione/> et la couverture d'une BD <http://www.afnews.info/wordpress/2010/05/la-nave-di-faraci-e-cavazzano-approda-in-libreria/>
- Elsa Morante, *L'isola di Arturo* (1957) + double page du *Gazzettino* del 15 gennaio 2012 tirée du site <http://ilnichilista.wordpress.com/tag/giornalismo>
- Luigi Guarnieri, *I sentieri del cielo* (2008) + Renato Guttuso, *Occupazione delle terre incolte in Sicilia* (1949-1950).
- Luigi Preti, *Giovinezza, giovinezza* (1964) + article de journal "L'Italia ha un debito con le ex colonie" *L'Unità*, 11 luglio 2010.
- Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) [personnages + didascalie] I 1 + un tableau anonyme "Farceurs français et italiens (1670) et une carte illustrée de l'Italie "le-maschere-di-carnevale".
- Carmelo Aliberti, *Caro, dolce poeta* (1978-1980) + document complémentaire tiré de deux sites : <http://www.altocasertano.wordpress.com> 5-5-12 et <http://www.google.it/imgres?q=lotta+operaia+a+termini+imerese> 5-5-12
- Edmondo De Amicis, *Cuore* (1886) + un document complémentaire : jeu sur l'Unité italienne, marque Ferrero 2010
- D. Losini, *Dessert* (1996) + affiche du film *Divorzio all'italiana* (1961).
- Italo Calvino, *La giornata di uno scrutatore* (1963) + document complémentaire tiré de *L'Espresso* du 29 septembre 2011 "Se tutti pagano le tasse le tasse ripagano tutti con i servizi".
- F.T. Marinetti, *L'arresto, sintesi teatrale* (1916) + G. Giaume *Il futurismo. Tutto corre rapido*, Ferrara, Lapis, 2000.

b) *Extraits filmiques + document complémentaire*

- D. Lucchetti, *La scuola* (1995) + fresque *La scuola di Atene*, Raffaello Sanzio et photographie (1900)
http://www.telaumbra.com/i_baroni_%20franchetti.htm
- Marco Bellocchio, *Buongiorno notte* (2006) + *Bella ciao*
- Giuseppe Tornatore, *Cinema Paradiso* (1989) + *Focus* dicembre 2010 “Gli amici che hanno fatto la storia”.
- Roberto Benigni, *La tigre e la neve* (2005) + vignette d’Altan
<http://www.capemaster.net/2007/04/11/famiglia-2/>
- Salvatore Maira, *Valzer* (2008) + affiche de l’exposition “Viaggi tra i capolavori della letteratura italiana”, www.capolavoridellaletteratura.it
- Ettore Scola, *La famiglia* (1986) + une page du manuel *Il libro per la prima classe*, leçon Lo zio Marco,

ÉPREUVE DITE « SUR DOSSIER »

Remarque préalable :

Il s'agit d'une épreuve sur programme. Dans le cadre de l'intitulé triennal « Art et société », l'intitulé du programme portant sur « Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame », est défini par l'extrait de l'arrêté du 28 décembre 2009, ainsi que par le B.O. spécial n°1 du 27 janvier 2011.

Pour les épreuves sur dossier du Capes 2013, le temps de préparation sera allongé à trois heures contre deux précédemment.

Les remarques ci-après formulées pour les épreuves du Capes 2012 restent valables pour la préparation des épreuves du Capes 2013, l'allongement du temps de préparation n'influant aucunement sur la nature de l'épreuve. La lecture du rapport de l'épreuve « sur dossier » du Capes 2011 est également vivement conseillée.

1. Déroulement de l'épreuve

Les épreuves dites « sur dossier » se déclinent en deux parties distinctes, l'une se rapportant à la question « Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable » (en français) et l'autre se rapportant au programme « Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame » (en italien).

L'épreuve se déroulant dans les deux langues française et italienne, il a été conseillé, comme l'année précédente, de commencer par l'exposé de la question en français puis d'enchaîner directement sur l'exposé en italien. Cet enchaînement est suggéré par le jury pour éviter d'interrompre le discours du candidat ; mais les rares candidats qui ont commencé par l'analyse du dossier Fo-Rame n'ont été aucunement pénalisés, et le choix de cette disposition reste à la liberté du candidat.

N.B. Si le dossier Fo-Rame comporte un document vidéo, il est conseillé au candidat d'insérer le dvd dans le lecteur dès son arrivée dans la salle. Le temps de mise en marche des appareils et chargement du Dvd n'est pas décompté du temps de parole.

2. La prestation orale

Débit, voix, élocution

Un nombre trop important de candidats s'est présenté cette année en négligeant tout à fait les modalités d'un examen oral. Le défaut le plus souvent relevé a été celui d'un débit trop rapide, pénible à écouter, et entravant la compréhension de l'exposé. Il est très important d'apprendre à ménager des respirations, pour faire ressortir les temps forts, de laisser percevoir des pauses, mêmes infimes, entre chaque partie, de prendre le temps d'un regard, d'une explication improvisée devant les membres du jury présents. Une épreuve orale ne doit pas, à cause du stress ou de la crainte de ne pas conclure, ressembler à un flux torrentiel ; il s'agit d'une parole dite pour être entendue et reçue. Il vaut mieux prendre le risque d'une conclusion raccourcie, que d'accélérer à l'extrême son débit.

Un autre défaut parfois relevé lors de cette session a été celui de la lenteur. Comme le précédent, il est pourtant simple d'y remédier avec un entraînement préalable.

Il est vivement recommandé aux candidats de ne négliger en rien la préparation aux modalités d'un exposé oral, en premier lieu de soigner leur débit de parole, au besoin de le corriger. Il faut s'entraîner à bien placer sa voix et à adapter son débit à un exposé de ce type : assez lent pour permettre au jury de prendre des notes, assez rapide pour nourrir une exposition dynamique du sujet. Il s'agit d'apprendre à connaître et à reconnaître ses propres défauts afin de les amoindrir le jour de l'oral. Le jury ne tiendra pas grief à un candidat de telle manifestation discrète de stress ou de timidité, compréhensible un jour de concours, et qui, maîtrisée grâce à une préparation patiente et adaptée, ne gênera en rien une prestation orale vivante, dynamique et personnelle.

Langue:

L'épreuve sur dossier requiert la maîtrise de la langue italienne.

Grammaire et syntaxe : Pour cette raison le candidat doit connaître les règles de concordance des temps, et maîtriser les prépositions (*diverso* et *assente* s'utilisent avec la préposition *da* et *ispirarsi* et *attingere* avec la préposition *a*, etc.) et doit éviter la parataxe qui transforme rapidement en catalogue. Le discours doit être structuré par des connecteurs logiques et temporels : on attend des candidats qu'ils utilisent des phrases complexes. La règle de l'usage ou non de l'article avec les adjectifs possessifs est enseignée dès la quatrième, les candidats futurs professeurs doivent la maîtriser eux-mêmes avant de devoir l'enseigner ; il en est de même avec les articles définis et l'obligation du subjonctif après les verbes d'opinion. Des participes passés irréguliers comme *concesso*, par exemple, doivent être connus. De nombreuses grammaires permettront aux candidats de réviser les règles grammaticales avant leurs épreuves écrites et orales.

Lexique et idiomatismes : Des gallicismes (« la *video* », par exemple) ont été repérés par les membres du jury qui invitent les candidats à surveiller leur langue et à l'enrichir : il s'agit de varier le vocabulaire, d'utiliser des synonymes, d'éviter les impropriétés ou les imprécisions. Ne pas connaître et donc ne pas utiliser le mot *capocomico* par exemple en parlant de la troupe de Dario Fo est assez gênant. Un candidat a utilisé l'adjectif qualificatif *anziano* pour *antico* et un autre le mot *gioco* pour *recitazione*.

Accentuation: De nombreuses erreurs d'accentuation notamment dans les verbes à la troisième personne du pluriel comme *dedicano* ou *criticano*. Un dictionnaire unilingue est présent dans la salle de préparation pour vérifier l'accentuation des mots.

Prononciation : Le jury a relevé de nombreuses erreurs de prononciation (par exemple *cena* pour *scena*).

Les géminées ont beaucoup souffert lors de cette session ! Quelques exemples : *la fiaba* prononcée comme si il y avait deux « b », *critica* avec deux « t » en revanche *pubblica* prononcé avec un seul « b », il *collo* avec un seul « l ». Ces géminations fantaisistes nuisent à l'impression générale produite par l'exposé.

Gestion du temps :

Vingt minutes sont courtes. Il faut aller à l'essentiel : exploiter au mieux la lettre et le contenu des documents, en tirer suffisamment de matière pour étoffer et justifier la pertinence de la problématique choisie.

Il faut apprendre à laisser de côté parfois certains points, pour en valoriser d'autres.

L'épreuve consistant en une analyse de dossier, il importe de partir des documents proposés et d'en faire la matière de son exposé. Cette durée ne laisse aucune place à la digression, à la description superflue, à la paraphrase, à la récitation. **Il faut savoir utiliser ses propres connaissances pour tirer le meilleur d'un dossier, et non utiliser le dossier comme support à l'exposé de ses connaissances.**

3. Analyse du dossier

Composition des dossiers

Comme l'année précédente, chaque dossier était composé :

1) d'un extrait tiré d'une œuvre au programme (dans sa version filmique ou textuelle, parfois filmique et textuelle)
et

- 2) d'un ou deux documents extraits de sources diverses :
- texte ou vidéo extrait d'une œuvre de Fo-Rame au programme ou hors programme
 - article de presse lié au théâtre de Fo ou à un élément d'actualité
 - extrait d'une œuvre non théâtrale de Fo-Rame (récit autobiographique, témoignages critiques, leçon théâtrale)
 - dessin de Dario Fo
 - photographie tirée de la représentation d'un spectacle
 - texte narratif d'un autre auteur (en l'occurrence Stefano Benni) développant un thème commun.

On trouvera dans un Tableau joint en fin de rapport pour la liste des intitulés de dossiers.

Organisation du discours et présentation

La grande majorité des candidats a tenté de respecter les codes de l'énoncé oral et s'est soucié de rendre audible la composition de l'exposé. Ainsi, la construction et la distribution des différentes parties du discours (introduction, parties, conclusion) ont été soulignées de façon explicite par des annonces et des transitions ; le plan a été clairement énoncé, ainsi qu'une problématique.

Mais il ne suffit pas d'énoncer un plan et une problématique. Trop souvent, des plans bien formulés avec différentes parties portant des titres, voire des sous-titres, se sont effondrés rapidement sous le poids de la paraphrase. Un plan n'est pas là pour « faire joli » ou parce qu'il en faut un : il doit dérouler le fil de l'analyse en fonction de la problématique choisie. Celle-ci doit être explicitée d'emblée par quelques courtes phrases et solidement implantée dès le début du discours.

L'architecture de l'exposé est bâtie sur cette problématique ; le plan en découle, les transitions en rappellent les grandes lignes. L'exposé se construit alors comme suit :

- Une introduction pas trop longue, mais suffisamment dense pour donner les éléments suivants :

1. Présentation concise **de** chaque document, si possible en synthétisant les éléments-clés, ne pas oublier de rappeler le titre du dossier et en donner la justification, évoquer les points communs et fil conducteur mais ne pas les confondre avec la problématique

2. Justification de la problématique choisie par quelques phrases claires et simples et en explicitant sa pertinence au vu des éléments dégagés des documents.

3. Annonce du plan, dont les parties déploieront les différents temps de l'analyse relative à la problématique.

- Exposé des différentes parties (deux ou trois) en n'omettant pas de faire apparaître les transitions, brièvement rattachées à l'axe problématique. Les documents doivent être cités (texte, image et vidéo) par des références précises au support (numéro de ligne, description concise et visionnage des images).
- Une conclusion (qui clôt l'exposé en montrant les lignes de force, les implications, les prolongements).

Connaissance de l'œuvre

Il est impératif de situer l'extrait de Fo lorsqu'il s'agit d'une œuvre au programme. Il s'agit de le situer, de façon synthétique, au sein de la progression générale du spectacle et, rapidement, au sein de l'ensemble de l'œuvre de Fo.

Cependant, cette année encore de nombreux candidats ont montré une connaissance superficielle de l'œuvre au programme, ont été incapables de situer l'extrait proposé par le dossier, et n'ont fait aucune référence, ni confrontation avec d'autres pièces. Or il était vraiment dommage de traiter l'extrait d'un monologue de *Tutta casa letto e chiesa*, ou bien de *Mistero buffo* sans aucune allusion aux autres monologues. Sans s'attarder à reparcourir l'ensemble des recueils, l'analyse aurait alors gagné à considérer le monologue proposé comme partie d'un tout.

L'analyse de chaque dossier suppose de la part du candidat une solide et complète connaissance des quatorze pièces au programme. Cette maîtrise s'affirmera d'autant mieux que le candidat connaîtra d'autres pièces utiles à la compréhension des œuvres au programme (*Isabella, tre caravelle e un caciaballe*, par exemple, permettent de mieux comprendre *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*) : sur un dossier comme celui de « Maschere » (dossier n. 11), les candidats ont été gênés par leur ignorance des cas d'utilisation de masques véritables dans le théâtre de Fo. Il a été difficile également pour les candidats de traiter la question du « Grammelot » (dossier n. 7) sans avoir quelques exemples en tête. La connaissance et la référence au monologue *Lo stupro* s'est avérée indispensable à l'analyse de certains dossiers sur le théâtre « al femminile » (dossiers n. 18 et 19)

Il est important, pour une bonne exploitation des documents, de connaître la réflexion de Dario Fo sur son propre théâtre : la lecture des leçons de théâtre dans le *Manuale minimo dell'attore* nous semble indispensable, de même quelques incursions dans d'autres textes « théoriques » tels que *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione, Il mondo secondo Fo, Una vita all'improvvisa*, ou quelques repérages dans le recueil d'articles *Fabulazzo* seraient on ne peut plus profitables à l'approfondissement et à l'appropriation de la connaissance de l'œuvre. Pour les mêmes raisons on attachera une attention particulière aux prologues des pièces et monologues, qui sont chaque fois l'occasion pour Fo et Rame de situer leur travail dans un contexte politique et un parcours théâtral.

Des candidats ont cité Brecht et Molière à tort et à travers. Il n'est pas inutile, pour la question de Fo, de s'intéresser au théâtre brechtien, mais il vaut mieux prendre les textes à la source, plutôt que d'essayer de plaquer des connaissances de seconde main. Un candidat curieux de découvrir la définition du théâtre épique par Brecht feuillettera avec profit *Le petit organon*. De même on pourra se remémorer les pièces des dramaturges que l'on a le plus appréciés, afin d'en faire de véritables – et honnêtes – points de confrontation. Enfin, en aval du théâtre de Fo, il est attendu des candidats qu'ils aient quelques notions à propos du théâtre de narration contemporain dont les figures de proue citent Fo pour maître et modèle (Baliani, Paolini, Celestini, Curino...). Cela éviterait certains contre-sens de lecture et certaines affirmations quand à la disparition du théâtre politique aujourd'hui en Italie ; cela pourrait également permettre des mises en perspective intéressantes.

Une bonne connaissance du contexte culturel, politique et social est exigée des candidats. Celle-ci est indispensable à la compréhension des documents et à une contextualisation pertinente. Sans craindre certains contresens qui restent exceptionnels (lors de cette session, une candidate a confondu Berlusconi et Ruzzante), les candidats seront avisés de garder en mémoire la ligne thématique générale du programme : « Art et société ».

La problématique

Elle n'est ni un relevé de points communs, ni l'énoncé des parties d'un plan ; elle ne doit pas être confondue avec le fil conducteur, ni le titre du dossier livré tel quel (même s'il est parfois possible, pour certains dossiers il est vrai, d'en « problématiser » le titre).

Si la problématique relie ensemble les éléments du dossier, elle ne le fait pas à la façon plate d'un fil conducteur, mais de façon dynamique. Elle permet de lier entre eux non simplement les documents, mais les différents points de l'analyse des documents.

La problématique est l'axe du commentaire et, si l'on veut exploiter au mieux les documents, cet axe doit pouvoir exprimer la complexité de l'analyse et épouser les ambivalences, les conflits et paradoxes internes au sujet du dossier ; il est alors illustré par des exemples précis tirés des documents.

Les meilleures analyses relevaient les contradictions internes, réelles ou apparentes, entre les éléments du dossier (titre et documents), et élaboraient leur problématique à partir de ces contradictions mêmes. Dans plusieurs dossiers, la contradiction apparaissait dès le pluriel du titre : « Maschere » (dossier n. 11), par exemple, évoquait les différents masques à travers les âges (depuis ceux des mascarades médiévales du Carnaval à ceux de l'Arlequin de la Commedia dell'Arte et du XXe siècle), ainsi que les différentes incarnations du masque au théâtre. L'exploitation du sens métaphorique et dramaturgique du masque, soutenue par des exemples issus des pièces de Fo et Rame, a donné de pertinentes analyses.

Il est important de chercher des liens communs aux documents *et* au titre. Trop souvent, des documents qu'on n'a pas su rattacher au titre, faute d'avoir dégagé la problématique du dossier, sont laissés de côté. Ainsi un dossier intitulé « Realtà sociale e satira », composé de la scène de l'examen de conscience de Giovanni dans *Non si paga, non si paga* (document 1), d'un extrait de *Manuale minimo* sur le danger de l'instrumentalisation du discours politique du théâtre de Fo (document 2), et un extrait d'entretien sur l'efficacité politique de la satire théâtrale (document 3) ne devait pas se limiter à illustrer par les

documents les deux termes du titres. Encore moins réduire le discours à l'exposé consécutif de deux parties (1. Realtà sociale ; 2. Satira). Il fallait bien prendre en compte le contenu de chaque document qui tous traitaient, sous différents jours, la question de l'inscription de l'œuvre théâtrale dans la contemporanéité sociale et politique. Ainsi la question induite par le titre du dossier « Realtà sociale e satira », confrontée aux documents, interrogeait les rapports entre le théâtre et l'actualité et au delà, la question de l'engagement. Le titre est une première direction qui demande à intégrer de nouvelles complexités apportées par l'éclairage de documents.

Le titre du dossier est donc capital. Certains candidats qui ont ignoré son importance, voire n'ont pas vu le titre (une candidate a même laissé la matrice en salle de préparation comme s'il s'agissait d'une enveloppe à jeter !), ont pu commettre des contresens. Ainsi le titre du dossier n. 10, « Interni operai », donnait la ligne directrice d'un sujet sur l'aliénation ouvrière. Composé d'un extrait de *Il risveglio* et d'un autre de *Il telaio*, la femme en était le personnage central. Mais ce n'était pourtant pas un sujet sur le féminisme. Il s'agissait de comprendre que la femme incarnait à la fois le pilier familial et les contradictions des familles ouvrières de gauche. Il fallait attacher la plus grande attention au deux termes et réussir à interpréter « interni » dans son sens scénographique. Le chapeau qui précédait le texte hors programme n'était pas à négliger, où l'on expliquait que le métier à tisser était un objet mimé. Il était attendu du candidat qu'il soit capable de mettre en regard cette représentation de l'aliénation sociale par le corps, le geste et la voix, avec les choix de mise en scène successifs de *Il risveglio* (monologue au programme), qui après avoir été joué de façon naturaliste, avait fait disparaître les objets scéniques, alors uniquement évoqués par le mime. Le relevé de ces différents éléments permettait d'élaborer la problématique du dossier, celle de l'aliénation sociale active jusque dans la vie privée, et d'analyser cet axe au moyen de tous les éléments de scénographie (poupée, métier à tisser, rythme, gestualité).

Mais il convient aussi d'insister sur le fait qu'il n'existe pas de problématique prédéfinie. Aucune problématique ne peut être calquée d'un dossier à l'autre. Il ne sert à rien de reprendre d'anciens plans, comme le font certains candidats. On appréciera au contraire, la

spontanéité, la prise de risque, l'originalité, l'inventivité, la finesse, l'attention aux mots et formules fortes présents dans le titre et les documents, même au prix de quelques hésitations. Le jury n'attend donc pas que le dossier soit traité selon une problématique unique du moment que les principaux éléments du dossier sont analysés.

Théâtralité

Il est difficile dans le cas du théâtre de Fo et Rame de ne pas utiliser, au moment d'élaborer sa propre ligne problématique, la lunette scénographique et dramaturgique. Or, bien des candidats ont ignoré, passé sous silence ou encore aplati la dimension théâtrale de l'objet de leur étude. Bien souvent, les termes dramaturgiques eux-mêmes n'ont pas été explicités ou ont été pris dans leur acception banale, non théâtrale, tels que *satira*, *farsa*, *pubblico* et même *maschera*.

Il importe de garder à l'esprit que, le plus souvent, c'est l'orientation théâtrale qui permet de guider l'axe problématique : par exemple dans le dossier n. 19 « Voce di donne a teatro », le rapprochement entre les violences faites aux femmes dans les murs de la sphère domestique (« tra le mura domestiche », document 3) et la représentation de ces violences à l'intérieur des limites de la scène théâtrale, a pu supporter une analyse féconde. C'est souvent le cas : de nombreux termes se prêtent dans chaque document à une redéfinition théâtrale et peuvent tisser les liens transversaux qui permettront l'analyse de documents à première vue extrêmement différents : en l'occurrence des statistiques publiées par le *Ministero per i Diritti e per le Pari Opportunità* et un extrait de *Una donna sola*.

Le jury s'est étonné du fait que certains candidats ont ignoré toute référence à la théâtralité, même lorsque celle-ci apparaissait dans la lettre du titre : « Le quinte della politica » (dossier n. 5) ; « Tragedie moderne » (dossier n. 2) ; « Farsa e politica » (dossier n. 17). Mais il faut aussi penser à la nouvelle dimension qu'acquièrent, dans le contexte du dossier, des mots usuels tels que « porta aperta » (qu'il peut être intéressant de confronter au concept du quatrième mur), « contemporaneità » (qui pouvait dire à la fois le présent d'un contexte historique et le moment de la représentation face au public), « solitudine » (celle de la personne et celle du personnage, qui renvoyait à la forme monologuée). De même la mère du dossier « Essere madre » soulevait la question de la signification

du personnage de la mère comme « masque » privilégié du théâtre de Dario Fo, avant de concerner la question de la place de la femme (et de celle de l'homme) dans la société.

Enfin la fonction scénographique des dessins de Dario Fo ne doit pas être minimisée, *a fortiori* lorsqu'il s'agit du « livre de scène » de *Johan Padan* (dossier n. 16).

Comme il a été dit dans le précédent rapport, on ne doit pas ignorer la définition exactes des formes, genres et catégories du théâtre (monologues et comédie ; comique et tragique ; farce, ironie, etc.). S'agissant du théâtre de Dario Fo, on ne saurait connaître de façon superficielle les concepts et éléments porteurs de sa création, à savoir : *teatro epico, teatro popolare, quarta parete, monologo* et *commedia, prologo, situazione, testo mobile, improvvisazione, attualizzazione*, etc. Il est très dommage d'entendre répéter, sans raison, les formules privilégiées du couple (« spalancare il cervello » ; « chiodi della ragione », « pubblico seduto-accomodato », « ribaltone »...) : totalement détachées de l'analyse du dossier, de telles formules s'affadissent et tournent à vide, quand elles devraient être éclairées d'un nouveau jour par les documents proposés.

La plupart des candidats se sont montrés très démunis au moment d'aborder une caractéristique importante du théâtre de Fo, à savoir le mélange du tragique et du comique, présente directement ou en filigrane dans de nombreux dossiers.

De façon générale, le jury a constaté un manque d'aisance flagrant dès qu'il s'agissait d'évoquer le corps, la voix, le geste, le mouvement, la scène, l'interaction avec le public, et... le rire. S'agissant de théâtre, il est nécessaire de *voir* les pièces, et non seulement de lire les textes. De même, au moment de l'analyse, il est nécessaire de *voir* le texte lu.

Il est rappelé qu'un dictionnaire unilingue est à la disposition des candidats pendant le temps de préparation. Il aurait été bien souvent judicieux d'y faire d'ultimes vérifications. La signification précise, le sens étymologique et l'acception dramatique des termes servent et étayent l'analyse *théâtrale* du texte (*ironia, satira, comico, umorismo, grottesco, farsa, burlesco, sghignazzo, bestemmia, ridere, deridere, sbeffeggiare, catarsis, osceno*, etc.).

Extrait vidéo

Cette année encore, et malgré les recommandations exposées dans le précédent rapport, certains candidats ont jugé inutile d'utiliser l'extrait vidéo au cours de leur analyse. Nous rappelons donc à nouveau qu'au cours de l'analyse du document proprement dit, et de celle du dossier, le candidat doit montrer au jury chaque bout de l'extrait vidéo sur lequel repose son analyse, comme il le ferait avec un support textuel dont il tirerait des citations. Ne pas montrer au jury un ou plusieurs passages, même extrêmement brefs, du document vidéo équivaut à laisser de côté un des éléments du dossier et est sévèrement sanctionné. De même, on ne fait pas visionner l'intégralité de l'extrait en début d'exposé (lit-on l'intégralité des documents textuels ?).

Le jury a en revanche apprécié l'utilisation faite de la vidéo par certains candidats ne répugnant pas à prendre le temps de chercher un passage pour montrer au jury des extraits vidéo extrêmement courts : quelques images du rire des spectateurs ou bien, en image fixe, les spectateurs assis sur la scène au moment de parler de l'abolition du quatrième mur. Ces candidats ont bien su gérer à la fois l'avance rapide de la télécommande et les quelques secondes de silence imposées par le temps de cette recherche. C'est le moment de rappeler que le candidat ne doit pas à tout prix meubler et occuper par sa parole tout le temps qui lui est imparti, il peut y avoir quelques secondes de pause, le temps d'une respiration, d'une inspiration, d'un effort de mémoire, et, comme c'est le cas ici, de la recherche d'une image.

Il est rappelé aux candidats qu'ils disposeront d'un ordinateur portable avec lecteur optique en salle de préparation et d'un lecteur de DVD relié à une télévision en salle d'examen ; cette dernière installation impliquant la manipulation de deux télécommandes (la télécommande télé pour le son, la télécommande du lecteur dvd pour l'image), il est recommandé aux candidats peu familiers de ce matériel de s'entraîner avant le jour du concours.

4. Entretien

L'entretien doit être considéré comme la suite de l'exposé individuel, à savoir un second temps de l'exposé, où l'échange avec le jury permettra au candidat de prolonger son discours, d'explicitier certains points, d'en conforter d'autres. C'est le moment idéal pour enrichir l'exposé qui vient d'être fait par des exemples et des références qui n'ont pas eu le temps d'être donnés. Chaque question du jury est à prendre comme une chance de poursuivre l'énoncé initial et de le développer, et non comme une chausse-trape. Il est rappelé au candidat qu'il demeure maître, au moment de l'entretien, de la problématique choisie, qu'il s'agit de la défendre et non de la saborder, ou d'en changer, pour « faire plaisir » à ses interlocuteurs. En revanche si l'attention du candidat est attirée sur une erreur qu'il aurait faite au cours de son exposé, il convient de la reconnaître et d'essayer de la corriger. Encore une fois, seule une solide préparation permettra au candidat d'acquérir une confiance en soi suffisante pour trouver un juste positionnement entre une remise en cause parfois nécessaire et la conviction dans ses propres propos.

L'entretien a été particulièrement difficile pour les candidats connaissant mal l'œuvre. Certains candidats qui avaient réussi à bâtir tant bien que mal une analyse, ont vu leur édifice très fragilisé au moment de d'apporter des références précises à l'œuvre.

L'attitude aussi est importante : le jury apprécie la patience, la modestie, et la bonne humeur des candidats (est-il utile de rappeler ici que les mouvements d'humeur, les soupirs intempestifs et les jurons sont mal venus lors d'une épreuve de concours ?). Au contraire une attitude arrogante et figée, un candidat répétant son exposé avec les mêmes mots sera pénalisé.

CONCLUSION

Les écueils les plus fréquents

La session de cette année a montré que les écueils les plus fréquents sont :

- Au niveau de la prestation orale : un débit trop accéléré.

- Au niveau de la langue : un lexique trop pauvre.
- Au niveau de l'organisation de l'exposé : une introduction trop longue ; une tendance à négliger les documents proposés.
- Au niveau de l'analyse : la non problématisation de l'analyse et, par conséquent, la difficulté à élaborer une analyse transversale (et une analyse tout court), une lecture des documents réduite à la simple description et à la paraphrase, l'absence de références à la théâtralité et l'ignorance des termes relatifs au théâtre en général, et au théâtre de Fo en particulier, un traitement uniquement textuel de l'objet théâtral, l'indifférence au comique.
- Au niveau du traitement du programme : la récitation de bribes de cours ; une connaissance de l'œuvre « de seconde main » ; une expérience de spectateur extrêmement réduite.

Bibliographie

On consultera avec profit les travaux récemment publiés :

- *Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame, poétique et dramaturgie, Revue des études italiennes*, t. 56, n. 3-4, Juillet-Décembre 2010

(Contient : Davide Luglio, *Avant-propos* ; Paolo Puppa, *Politica e teatro nella scena di Dario Fo* ; Laetitia Dumont-Lewi, *Les leçons de Maître Fo* ; Marzia Pieri, *Come si inventano le tradizioni: il Medioevo antagonista di « Mistero Buffo »* ; Pier Mario Vescovo, *Dario Fo e la (sua influenza sulla) commedia dell'arte* ; Anna Barsotti, *Il testo mobile di Dario Fo* ; Beatrice Alfonzetti, *Il teatro di Franca Rame e il '77* ; Laura Peja, *Franca Rame attrice e autrice comica* ; Ginette Herry, *Marie-France Sidet, Valeria Tasca, Traduire le théâtre de Dario Fo et Franca Rame* ; Marc Prin, Donatella Punturo, *Entretien avec Dario Fo à propos de « Klaxon, trompettes et pétarades »*)

- *Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame, Textes réunis et présentés par Pérette-Cécile Buffaria et Paolo Grossi, Cahiers de l'Hôtel de Galliffet*, 2011

(Contient : Brigitte URBANI, *Formes et fonctions du "théâtre dans le théâtre" dans l'oeuvre dramatique de Dario Fo et Franca Rame* ; Anna BARSOTTI, *Il Manuale minimo dell'attore par Dario Fo* ; Laetitia DUMONT-LEWI, *Le juge et l'histriion. Procès et représentation chez Dario Fo* ; Paolo PUPPA, *L'albero Fo* ; Lavinia SPALANCA, *Nel paese dei "mezzi topi". La commedia dell'infanzia di Dario Fo* ; Marc PRIN, Marie-france SIDET, Laetitia DUMONT-LEWI, *La recette de la daube. Mettre en scène Dario Fo en France* ; Concetta D'ANGELI, *Franca Rame: il lato in ombra*)

- Les articles en lignes de Web 19 (1/2011), édition en ligne de *Chroniques Italiennes* de l'Université de la Sorbonne nouvelle

Marie-Line Cassagne, [De la farce à la satire. Quelques réflexions sur le comique dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame](#)

Christophe Mileschi, [Qu'est-ce que l'anarchisme ? Quelques considérations préliminaires à la lecture de Dario Fo](#)

Giovanna Sparacello, [Claxon trombette e pernacchi. Lecture d'une farce au tournant d'une époque](#)

Brigitte Urbani, [De Ubu Roi-Ubus Bas à L'anomalo bicefalo : Dario Fo et Franca Rame mettent Berlusconi en scène](#)

- URBANI Brigitte, « Information et contre-information dans le théâtre de Dario Fo et Franca Rame », in *Le vrai/le faux au théâtre*, ouvrage collectif publié sous la direction de Maurice Abiteboul, *Théâtre du monde*, Revue Interdisciplinaire de l'Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle Université d'Avignon, n. 21, 2011, p. 195-212 et « Quatre figures mythiques interprétées par Franca Rame : Ève, Marie, Médée, Lysistrata », in *Mythe et croyances au théâtres*, ouvrage collectif publié sous la direction de Maurice Abiteboul, *Théâtre du monde*, cit., n. 22, 2012, p. 331-350.

- Les articles en lignes de Web 22 (1/2012), édition en ligne de *Chroniques Italiennes* de l'Université de la Sorbonne nouvelle

Françoise Decroisette, *L'autre Dario Fo*

Laetitia Dumont-Lewi, *Dis-moi gros gras grand grommelot*

Giulia Filacanapa, *Le paroxysme linguistique de Dario Fo*

Davide Luglio, « Nuovo teatro » *versus* « Nuova scena ». Quelques remarques sur le conflit autour du théâtre qui opposa Pier Paolo Pasolini à Dario Fo

- BUDOR, Dominique, «Détournement et invention de l'objet scénique dans le théâtre de Dario Fo», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°4 : L'objet, Objet, objection, objecteurs, mis à jour le : 25/01/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2056>.

- Actes de la journée d'étude de la S.I.E.S, organisée par Marie-José Tramuta « Dario Fo et Franca Rame : Un théâtre en actes », Lyon, 27 janvier 2012 (publiés le 4 février 2012 sur le site de la SIES <http://www.sies-asso.org>):

Pierre Katuszewski, *Penser le théâtre avec Dario Fo*

Marie-José Tramuta, *Dario Fo, bête de scène, bête en scène*

Brigitte Poitrenaud-Lamesi, *Les choix scéniques de Dario Fo : une esthétique minimaliste au service d'une exigence éthique*

Eva Susenna, *Texte de théâtre : mode d'emploi*

Jean-Claude Zancarini, *Les deux fins de Morte accidentale et leur signification politique*

Stéphanie Laporte, *"Dans l'espace scénique vide, une femme"* (Une lecture des monologues féminins de Dario Fo et Franca Rame)

- Quatre communications prononcées lors de la « Journée d'étude consacrée aux concours » organisée par Patrizia Gasparini et Rachel Monteil, Université de Nancy 2, 15 décembre 2011 (publiés le 20 février 2012 sur le site de la SIES <http://www.sies-asso.org>)

Simone Soriani, [Dario Fo, tra la pagina e la scena](#)

Brigitte Urbani, [Les prologues du théâtre de Dario Fo et Franca Rame](#)

Cristina Vignali, [Figures de la dualité dans l'imaginaire théâtral de Dario Fo](#)

Rachel Monteil, [Il Barbiere di Siviglia : la consacrazione di Dario Fo scenografo](#)

- Le « Dossier Dario Fo » sur le site de la Clé des langues http://cle.ens-lyon.fr/italien/dossier-sur-dario-fo-142959.kjsp?RH=CDL_ITA000000, régulièrement mis à jour.

À paraître prochainement :

- Actes du colloque *Traditions populaires dans les œuvres de Pier Paolo Pasolini et Dario Fo*, Université Stendhal de Grenoble, 1 et 2 décembre 2011.

- Actes du colloque *Interpréter le théâtre de Dario Fo et Franca Rame. Approches théoriques et pratiques*, Université de Paris – Sorbonne, Journée d'études et Spectacle, 15, 16 et 17 février 2012.

C A P E S O R A L 2 0 1 2

LISTE DES DOSSIERS

| Numéro | Titre du dossier | Documents |
|----------|---------------------------------|--|
| 1 | Riso e bestemmia | <p>Document 1 : <i>L'eroina</i> (extrait video 2'53)</p> <p>Document 2 : <i>L'eroina</i> (extrait du texte correspondant)</p> <p>Document 3 : BARTOLONI, Bruno, « Fulmini del Papa contro Paolo Rossi », <i>Corriere della sera</i>, 22 marzo 1993</p> |
| 2 | Tragedie moderne | <p>Document 1 : Extrait vidéo du spectacle <i>L'eroina</i> (2'10)</p> <p>Document 2 : Extrait du texte correspondant.</p> <p>Document 3 : Incipit d' « Alice », in Stefano Benni, <i>La grammatica di Dio. Storie di solitudine e di allegria</i>, 2007.</p> |
| 3 | Essere madre | <p>Document 1 : <i>L'eroina</i> (extrait texte)</p> <p>Document 2 : <i>La mamma fricchettone</i> (extrait texte)</p> <p>Document 3 : Extrait <i>Una vita all'improvvisa</i>, publié sur le blog de Franca Rame le 2 avril 2010.</p> |
| 4 | Coppie aperte | <p>Document 1 : BANDETTINI, Anna, « Ciao Dario, in scena sarò una donna sola », <i>La Repubblica</i>, 12 septembre 1986)</p> <p>Document 2 : <i>Grasso è bello</i> (extrait vidéo 1'52)</p> <p>Document 3 : <i>Coppia aperta</i> (Extrait texte)</p> |
| 5 | Le quinte della politica | <p>Document 1 : <i>L'anomalo bicefalo</i> [Monologue de Berlusconi aux parlementaires] (extrait vidéo 2')</p> <p>Document 2 : « L'elenco delle cose che Machiavelli ancora oggi avrebbe da dire a chi governa il popolo italiano » (texte de l'intervention), <i>Vieni via con me</i>, Rai 3, 29 janvier 2010.</p> |
| 6 | Realtà sociale e | <p>Document 1 : <i>Non si paga, non si paga</i> (extrait texte)</p> |

| | | |
|-----------|---|--|
| | satira | <p>Document 2 : « Il problema dell'impegno » (<i>Manuale minimo dell'attore</i>, 1997)</p> <p>Document 3 : VILARDO, Maria Cristina, « Non ho l'angoscia del momento... », <i>Il Piccolo di Trieste</i>, 29 novembre 1983 [Interview]</p> |
| 7 | Il grammelot : un linguaggio incomprensibile ? | <p>Document 1 : Extrait vidéo du spectacle <i>Dario Fo recita Ruzzante</i>, dans l'enregistrement effectué à Milan, 1995.</p> <p>Document 2 : Extrait de <i>Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin</i>, Parma, Guanda, 2008.</p> <p>Document 3 : Fo, Dario, <i>La fame dello Zanni</i> (Prologue), in <i>Mistero buffo</i>, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2000, p. 481-482.</p> |
| 8 | Johan Padan e la scoperta de le Americhe : l'altro della conquista | <p>Document 1 Extrait de <i>Johan Padan a la scoperta de le Americhe</i> + dessins</p> <p>Document 2 : « Universalismo e difesa dell'alterità : las Casas e i Conquistadores », Paris, 7 décembre 1988, rai Educational [Interview de Tzvetan Todorov].</p> |
| 9 | Qualunquismo | <p>Document 1 : Extrait vidéo (2'57) du générique de « Canzonissima » (1962), Fo, Dario, <i>O popol musicomane</i>, document Rai.</p> <p>Document 2 : Fo, Dario, <i>O popol musicomane</i>, texte de la chanson.</p> <p>Document 3 : Fo, Dario, <i>Settimo ruba un po' meno</i>, [Canto degli italioti]</p> |
| 10 | Interni operai | <p>Document 1 : Extrait de <i>Il risveglio</i>, in <i>Tutta letto, casa e chiesa</i>, Milano, La Comune, 1977.</p> <p>Document 2 : Extrait de <i>Il telaio, Le commedie di Dario Fo</i>, III, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 1975, p. 151.</p> |
| 11 | Maschere | <p>Document 1 : « Calzare la maschera fa male », in <i>Manuale minimo dell'attore</i>, Torino, Einaudi, 1997, p. 36.</p> <p>Document 2 : [Disegni di maschere], in <i>Manuale minimo dell'attore</i>, Torino, Einaudi, 1997, p. 27.</p> <p>Document 3 : Extrait <i>Il rito dei mammuthones</i>, in <i>Mistero buffo</i>, Torino, Einaudi, 2003, p. 15-16.</p> |

| | | |
|------------------|---|--|
| <p>13</p> | <p>Satira e sfottò</p> | <p>Document 1 : Extrait <i>Anomalo bicefalo</i></p> <p>Document 2 : Estratto ALLEGRI, <i>Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione</i>, Bari, Laterza, 1990</p> <p>Document 3 : VETTORI, Emilio, « Fo : oggi la satira non c'è... », <i>La repubblica</i>, 11 marzo 2012</p> |
| <p>14</p> | <p>La « quarta parete »</p> | <p>Document 1 : Extrait de Fo, Dario, « Convegno sulla cultura », Palazzina Liberty, juin 1974</p> <p>Document 2 : Extrait du spectacle <i>Coppia aperta, quasi spalancata</i> (extrait vidéo l'17)</p> <p>Document 3 : <i>Mistero buffo</i>, Palazzina Liberty, Milano, 1975 (Photographie de scène)</p> |
| <p>15</p> | <p>Il « riso con rabbia »</p> | <p>Document 1 : Extrait D'ARCANGELI, Luciana, <i>I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame</i>, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009, p. 245.</p> <p>Document 2 : <i>L'eroina</i>, in Fo, Dario, <i>Teatro</i>, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2000, p. 1201-1202.</p> <p>Document 3 : <i>La mamma fricchettone</i>, in Fo, Dario, <i>Venticinque monologhi per una donna, Commedie</i>, VIII, Torino, Einaudi, 1989, p. 46-47.</p> |
| <p>16</p> | <p>Disegnare : un altro modo di scrivere</p> | <p>Document 1 : Extrait du livre de scène de <i>Johan Padan a la scoperta de le Americhe</i> (www.archivio.francarama.it)</p> <p>Document 2 : Extrait de <i>Johan Padan a la scoperta de le Americhe</i>, cura e traduzione di Franca Rame, Firenze, Giunti, 1992, p. 91.</p> <p>Document 3 : QUADRI, Franco, « Quell'Indiana Jones che viene da Luino », <i>La Repubblica</i>, 8-9 dicembre 1991 (extrait).</p> |
| <p>17</p> | <p>Farsa e politica</p> | <p>Document 1 : Extrait du spectacle <i>Morte accidentale di un anarchico</i> (Teatro Cristallo di Milano, 1987), 2'30.</p> <p>Document 2 : Fo, Dario, <i>Pum Pum ! Chi è ? La polizia !</i>, Bertani, verona, 1974, p. 11-13 (extrait)</p> <p>Document 3 : LAZZARI, Arturo, « Un matto scomodo per "defenestratori" e soci », <i>L'Unità</i>, 12 dicembre 1970.</p> |

| | | |
|-----------|--|---|
| | | |
| 18 | La condizione femminile : donne in piazza | <p>Document 1 : Prologue de <i>Tutta casa, letto e chiesa</i></p> <p>Document 2 : RICCARDI, Katia, « La dignità difesa dalle donne », <i>La Repubblica</i>, 13 février 2012 (extrait).</p> |
| 19 | Voce di donna a teatro | <p>Document 1 : <i>Una donna sola</i> (extrait texte)</p> <p>Document 2 : « Napolitano : basta violenze sulle donne », <i>lastampa.it</i>, 8 marzo 12.</p> <p>Document 3 : Statistiche del Ministero per i Diritti e le pari Opportunità (1997 et 2005)</p> |
| 20 | “Un teatro che non parli del proprio tempo è inesistente” | <p>Document 1 <i>Maria alla croce</i>, in <i>Mistero buffo</i> (extrait texte)</p> <p>Document 2 : Fo, Dario, <i>Contra Jogulatores Obloquentes</i>, Discorso del Premio Nobel di letteratura 1997.</p> <p>Document 3 : <i>Peace Mom</i></p> |

Partie « Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable »

Nous tenons à rappeler qu'il est indispensable qu'à l'occasion de leur recrutement et sans rien aliéner de leur future liberté pédagogique, les enseignants connaissent l'état du système éducatif et aient réfléchi sur les conditions d'exercice de leur métier. Il ne s'agit pas, avec cette épreuve, de les transformer en « spécialiste » du système éducatif, mais de les inciter à s'intéresser à l'ensemble du fonctionnement de l'institution où ils vont exercer car ils vont appartenir à un corps avec des règles, des valeurs, une histoire, des missions et se trouver face à des responsabilités civiques, éducatives, pédagogiques, administratives et juridiques.

Nous renvoyons au rapport de jury de la session 2011 pour les considérations générales et les références bibliographiques et réglementaires.

Les prestations de qualité ont été nombreuses, celles tout à fait insuffisantes aussi : bien que toute l'échelle de notation ait été utilisée (notes allant de 0,1 à 6/6),

32 notes de 4 à 6.

58 notes en dessous de la moyenne.

40 notes inférieures à 2.

Ces dernières correspondent à des exposés conjuguant dans des proportions et à des degrés divers,

- une analyse inconsistante ou erronée de la question proposée,
- une méconnaissance quasi-totale du système éducatif français,
- une mauvaise maîtrise du français,
- une langue « relâchée »,
- une approximation dans la terminologie spécifique,
- un temps d'exposition n'atteignant pas 3 minutes,
- une méconnaissance manifeste des règles de l'oralité,
- une grande difficulté, voire une incapacité à entrer dans un dialogue constructif lors de l'entretien qui a suivi.

Les meilleures prestations correspondent en revanche à des exposés conjuguant

- des connaissances théoriques solides

- une capacité à structurer ses interventions et à argumenter sa démonstration (introduction, plan, conclusion)
- une capacité d'écoute, de réflexion et d'analyse critique
- une excellente maîtrise du français
- un oral maîtrisé (débit et volume).

Si les candidats ont démontré qu'ils connaissaient les textes et règlements, le jury a remarqué le manque fréquent de recul critique et de réflexion se manifestant notamment par une tendance prononcée au «politiquement correct» et à la raideur.

Beaucoup confondent, semble-t-il, conviction et entêtement ; en témoignent les affirmations péremptoires données en guise de réponse à une demande d'éclaircissement. Rappelons encore que l'entretien a une visée constructive : il prend appui sur la prestation du candidat pour la prolonger, l'enrichir ou la réorienter le cas échéant et cela, dans son intérêt. Les questions des membres du jury visent tantôt à amener les candidats à apporter quelques précisions à des remarques parfois incomplètes, à pousser plus avant leur réflexion, à corriger d'éventuelles erreurs.

Le candidat doit prendre le temps de la réflexion, ne pas chercher un piège là où il n'y a qu'une demande de précision, ne pas hésiter à revenir le cas échéant sur un point. Si la conviction du propos est un atout certain lorsqu'il est pertinent, en revanche l'entêtement, une attitude défensive, agressive voire méprisante desservent le candidat.

Le métier d'enseignant est un métier de communication qui demande une capacité à entendre l'autre, au sens plein du terme.

En conclusion, on conseille aux candidats de faire preuve de davantage d'esprit d'analyse, de plus de précision et d'une réelle capacité d'écoute.

Liste des sujets proposés aux candidats :

Rôle et fonctions du Conseiller Principal d'éducation

Rôle et fonctions du Professeur principal

L'établissement scolaire et les collectivités territoriales

Les épreuves de langue vivante étrangère au baccalauréat

Rôle et fonctions du Chef d'établissement

Rôle et fonctions de l'IA-IPR

Rôle et fonctions du professeur documentaliste
La place des TICE en classe de langue
L'orientation des élèves
En quoi consiste le projet d'établissement ?
Partenariat et mobilité dans le cadre de l'enseignement/apprentissage des langues vivantes étrangères
Le règlement intérieur
Les sections binationales
Se former tout au long de la vie : la formation continue des enseignants
Les langues vivantes étrangères au nouveau lycée
Les langues vivantes étrangères au collège

D'autres thèmes et sujets pourront être introduits pour la session 2013 comme par exemple :

Enseignement de l'histoire des arts et LVE
L'éducation aux médias
L'éducation prioritaire
L'évaluation des élèves
La mise en place du socle commun des connaissances et des compétences
L'accompagnement personnalisé au lycée
L'accompagnement éducatif au collège
Les sections binationales
La pédagogie de projet et l'enseignement des LVE
Enseigner avec le numérique au quotidien
La délégation académique aux relations européennes et internationales et à la coopération (DAREIC)
Liaison lycée/université : modalités et enjeux ?
La personnalisation des parcours scolaires
Le redoublement
Quels sont les types de conseils d'un établissement scolaire ?

Bibliographie

- Missions du professeur : B.O. n° 22 du 29/5/97

- Définition des compétences à acquérir par les professeurs, documentalistes et conseillers principaux d'éducation pour l'exercice de leur métier : B.O. n° 29 du 22 juillet 2010

<http://www.education.gouv.fr/cid52614/menh1012598a.html>

- Décret d'application de la loi d'orientation relatif à l'organisation des langues vivantes : B.O. n°31 du 1/9/2005

- Programmes pour le collège :

palier 1 : B.O. hors-série n° 6 du 25/8/2005

Documents d'accompagnement palier 1:

http://www.sceren.fr/doc_administrative/essentiel/b_Italien_palier_1couleur2.pdf

palier 2 : B.O. hors-série n° 7 du 26/4/2007

Documents ressources palier 2 parus sous forme de DVD, juin 2010

- Le **socle commun** des connaissances et des compétences : B.O. n° 29 du 20/7/2006

Validation du niveau A2 : B.O. n°22 du 7 juin 2007

Diplôme du brevet : B.O. n° 31 du 27 août 2009

Textes consultables à l'adresse :
<http://eduscol.education.fr/soclecommun>

- La nouvelle seconde, B.O. spécial n°1 du 4 février 2010, voir à l'adresse
http://media.eduscol.education.fr/file/special_1/43/2/disciplines-et-horaires_136432.pdf

- Programmes LVE pour le lycée :

o Les programmes de **seconde** : B.O. spécial n°4 du 29 avril 2010, téléchargeable à l'adresse

http://media.education.gouv.fr/file/special_4/72/7/langues_vivantes_143727.pdf

Des documents ressources pour la seconde sont consultables à l'adresse :

<http://eduscol.education.fr/pid23222-cid56574/ressources-pour-la-classe-de-seconde.html>

○ Les programmes du **cycle terminal** - cf. BO spécial n°9 du 30 septembre 2010 - sont appliqués depuis la rentrée 2011 pour la classe de première et à partir de la rentrée 2012 pour la classe de Terminale.

○ Le programme de littérature étrangère en langue étrangère est paru - cf. BO spécial n°9 du 30 septembre 2010 - et s'applique depuis la rentrée 2011 pour la classe de première, à la rentrée 2012 pour la classe de Terminale.

○ Le texte officiel concernant l'enseignement de spécialité de la série L - langue vivante approfondie (LVA) - B.O. spécial n°9 du 30 septembre 2010 - s'applique depuis la rentrée 2011.

Textes consultables et téléchargeables à l'adresse

http://media.education.gouv.fr//file/special_9/29/7/bulletin_officiel_special_9_30-09-10_155297.pdf

- Définition des épreuves de langues vivantes, de langue vivante approfondie et de littérature en langue étrangère en série L à compter de la session 2013 pour les **BACCALAURÉATS GÉNÉRAL ET TECHNOLOGIQUE** (hors TMD, STAV et hôtellerie) - Bulletin officiel n° 43 du 24 /11/ 2011 -

- Définition des épreuves spécifiques liées à l'enseignement technologique en LV1 en STI2D, STD2A et STL - Bulletin officiel n° 12 du 22 /03/ 2012.

- **Sections européennes :**

Bulletin officiel n°34 du 21 septembre 2006

[Indication "Section européenne" au baccalauréat professionnel](#)

Bulletin officiel n°42 du 13 novembre 2003

[Indication "Section européenne ou section de langues orientales" au baccalauréat général et technologique](#)

Bulletin officiel n°33 du 3 septembre 1992

[Texte fondateur des sections européennes](#)

[Les sections européennes au lycée professionnel](#)

- L'organisation de **l'enseignement de l'histoire des arts** au collège et au lycée est définie par un arrêté ministériel publié au BOEN n° 32 du 28 août 2008.

Les modalités d'évaluation de cet enseignement au diplôme national du brevet sont fixées par la note de service n° 2009-148 publiée au BOEN n° 40 du 20 octobre 2009.

- La définition des modalités de l'épreuve de **TPE** au baccalauréat est donnée par la note de service n° 2011-091 du 16-6-2011 parue au BO n°26 du 30 juin 2011.

La liste des thèmes de TPE en vigueur est régulièrement publiée au BO.

- La connaissance d'**autres textes** concernant l'apprentissage, l'enseignement et l'évaluation des LVE, est vivement recommandée.

Les rapports de l'inspection générale de langues vivantes, accessibles en ligne sur le site du ministère de l'éducation nationale, et tout particulièrement le dernier rapport, consultable à l'adresse suivante :

http://media.education.gouv.fr/file/Racine/29/5/2009-100_enseignement_langues_140295.pdf

Le plan de rénovation de l'enseignement des langues vivantes, (BOEN N°23 du 08 06 2006) accessible à l'adresse suivante :

<http://www.education.gouv.fr/bo/2006/23/MENE0601048C.htm>

Le Cadre Européen Commun pour l'Enseignement des Langues, le CECRL, un document destiné à aider les états européens à définir leurs enseignements de LVE et à harmoniser l'évaluation de ces enseignements. Consultable en ligne, sur les sites d'Eduscol et du CNDP, cités plus haut, et également à l'adresse suivante :

http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/Framework_FR.pdf